

Zeitschrift:	Quaderni grigionitaliani
Herausgeber:	Pro Grigioni Italiano
Band:	52 (1983)
Heft:	2
 Artikel:	Scrittura e lettura di 'Le città invisibili' di Italo Calvino
Autor:	Iseppi, Fernando
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-40687

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: 10.01.2026

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

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

VII

b) La riscrittura del 'Milione'

Perfino lui, il più fortunato 'Baedeker' dell'Oriente e conosciuto a ogni europeo, il '*Milione*' o '*Emilione*' (nemmeno del titolo si è sicuri), nasce dopo un travaglio di riscritture, traduzioni, interpolazioni. L'originale, quello dettato da Marco Polo a Rustichello da Pisa durante la sua prigione a Genova, quello è andato perso: esso non sopravvisse e si sciolse in numerosi apocrifi. Si ritiene che durante la dettatura, Rustico non si astenne daggiungere del suo, diventando così, non solo il primo '*trascrittore ma forse anche il primo manipolatore o falsario*'²⁰).

Ebbene, di questo grande libro della civiltà europea si servirono scienziati e letterati da Amerigo Vespucci a Colombo, dall'Ariosto al Tasso (in cui l'influsso poliano è rintracciabile nelle evocazioni di paesaggi fabischi e nelle eroiche battaglie), da Samuel Taylor Coleridge, per il suo poema onirico '*Kubla Khan*', a Calvino per '*Le città invisibili*'.

Ora noi a tanti anni di distanza dalla '*decisiva seppure taciturna e inconsapevole battaglia tra Rustico e il Polo*'²¹) dobbiamo credere che la stessa si è rinnovata al momento della stesura delle '*Città*' tra Calvino e il '*Milione*' e che si ripete a ogni lettura tra lo scrittore e il lettore. Pur sappendo dei pericoli che incombono su queste operazioni di riscrittura Calvino non sa rinunciare alla tentazione di mettersi a

« ...copiare le prime frasi d'un romanzo famoso, per vedere se la carica d'energia contenuta in quell'avvio si comunica alla mia mano, che una volta ricevuta la spinta giusta dovrebbe correre per conto suo. (...) »

²⁰) Cfr. la prefazione di G. Manganelli per il '*Milione*' di M. Polo, Roma, Editori Riuniti, 1980.

²¹) Ibid.

Copierò anche il secondo capoverso, indispensabile per farmi trasportare dal flusso della narrazione: (...)

Mi fermo prima che s'impadronisca di me la tentazione di copiare tutto ' Delitto castigo ' »²²⁾.

Infatti sembra proprio che il ' *Milione*' , in un momento di saturazione in cui tutto è già stato tentato, abbia ancora potuto comunicare lo scatto alla penna delle ' *Città*' che, contro i dettami delle ultime esigenze letterarie (ricerca di una novità impellente, originalità ad ogni costo, trasgressione delle forme e dei contenuti proposti dai modelli classici), riprende il ' *già detto*' e il ' *già fatto*' , trovando negli schemi codificati e stereotipi del passato la parola ' *nuova*'²³⁾. Sarà attraverso questo scavo archeologico, anche se ci si presenta dapprima come la negazione del nuovo, che l'autore potrà portare alla luce i nuovi reperti. Abbiamo in parte già visto come Calvino con una scelta oculata

- a) del genere (descrizione realizzata attraverso la memoria),
- b) del tema (rapporto di viaggio ed esplorazione di una terra sconosciuta, accenni alle difficoltà comunicative),
- c) dei personaggi (Kublai Kan e Marco Polo per i dialoghi, di una terza persona, ' l'uomo ', per le città),
- d) del lessico (i nomi esotici delle città, del bestiario, del ricco campionario degli oggetti),
- e) della sintassi (spesso paratattica e nutrita unicamente da lunghe elencazioni di materiali),
- f) degli ' incipit ' (gli interativi, « *Di là, dopo sei giorni e sette notti, l'uomo arriva a Zobeide* » p. 51),

sappia mimare e amalgamare nelle ' *Città*' la parola del ' *Milione*' . A questo punto ci chiediamo però quale funzione svolga il recupero di un genere letterario di epoca medievale nella scrittura calviniana ?²⁴⁾

Anzitutto si deve rilevare che, ripristinando un modello anacronistico, Calvino opera una violazione al codice letterario convenzionale e inaugura sullo scarto provocato il canone costruttivo di una nuova norma all'in-

²²⁾ I. C., *Se una notte*, p. 177-178.

²³⁾ R. Barilli nel suo articolo ' Parola di ladro ' in cui commenta un dibattito di Calvino e Pericoli su questo argomento scrive: « Non c'è margine per trovare il ' nuovo ', e conviene allora fare una conversione su se stessi, rivoltarsi verso il passato, affrontarlo, ri-scattarlo... in certi periodi storici vi si riesce meglio lavorando sui cadaveri dei predecessori, piuttosto che ostinandosi a rimuoverli: fatica vana, perché questi risultano troppo ingombranti ». In, L'Espresso, 6 luglio 1980, p. 91.

²⁴⁾ Come avverte giustamente la Corti il recupero di un modello letterario « ...è fatale e altamente remunerativa la ricerca dei luoghi e tempi in cui altri ha svolto lo stesso tema o motivo, la coscienza di non produrre che una variante di fianco a tante altre varianti...; in quel processo di viaggio verso i propri temi in quanto usufruiti da altri prima di lui, lo scrittore si sente destinatario proprio là ove egli sarà emittente, erede dove sarà donatore... » M. Corti, Il viaggio testuale, op. cit., p. 13.

terno del suo idioletto: questo sforzo creativo sul 'già fatto'²⁵⁾ produce quell'effetto sconcertante e di disordine a cui il nostro alludeva²⁶⁾. La curva della sua scrittura si flette non per chiudersi su se stessa o ricalcare per comodità le orme già percorse, ma per alzarsi con movimento a spirale ad altri livelli. La ripresa di un genere anacronistico, genere che nel suo sistema di codificazione si è arrestato per lungo tempo al segno zero²⁷⁾ è la risposta a una letteratura in crisi che per lo scrittore è ormai diventata un accumulo di segni già troppo logori e inespressivi²⁸⁾. Il prestito di Polo permette a Calvino non solo di sottrarsi alla rigidità e vuotezza del sistema letterario vigente, ma anche di muoversi con maggiore libertà nell'ambito della nuova convenzione che si vuol stabilire, e inoltre di trovare, come credono i nichilisti, nella 'contraffazione, mistificazione, menzogna intenzionale il valore assoluto, la verità non contaminata dalle pseudo-verità imperanti'²⁹⁾). Calvino sicuro che questa attività di 'falsario' è la sola possibile e utile per la sua scrittura, dirà esplicitamente:

«Forse la mia vocazione vera era quella d'autore d'apocrifi, nei vari significati del termine: perché scrivere è sempre nascondere qualcosa in modo che venga poi scoperto; perché la verità che può uscire dalla mia penna è come una scheggia saltata via da un grande macigno per un urto violento e proiettata lontano; perché non c'è certezza fuori dalla falsificazione»³⁰⁾.

Parallelamente alla violazione delle leggi scatta pure un mutamento dei rapporti entro il nuovo sistema segnico e lo sbalzo qualitativo concorre a potenziare la 'quantità' informativa³¹⁾ rispetto al grado di 'ridondanza' della situazione letteraria odierna. Per Calvino riprendere il genere del 'Milione' significa anzitutto inaugurare una scrittura, o meglio una ri-scrittura di grado zero³²⁾, che come quella del primo narratore della tribù

25) «Non vi è nessuna creazione letteraria che non sia una riformulazione di cose già dette». N. Frye, L'immaginazione coltivata, Milano, Longanesi, 1974, p. 29.

26) «La vera macchina letteraria sarà quella in cui il bisogno di produrre disordine sarà una necessaria reazione a una sua precedente produzione di ordine, la macchina che produrrà avanguardia per sbloccare i propri circuiti intasati da una troppo lunga produzione di classicismo, che sentendo l'insoddisfazione del proprio tradizionalismo si metterà a proporre nuovi modi d'intendere la scrittura, e a sconvolgere completamente i propri codici». I. C., Appunti sulla narrativa, op. cit., p. 142.

27) Cfr. M. Corti, Principi, op. cit., p. 158.

28) Il ricalco di un tema storico non ostacola mai la rielaborazione su un nuovo asse temporale, perché «recupero non è restaurazione, ma rinnovamento di un genere». Ibid., p. 178.

29) Cfr. I. C., Se una notte, p. 129.

30) Ibid., p. 193.

31) Assommando in una formula questa idea possiamo dire che più alto sarà lo scarto, più personale e meno ridondante sarà l'informazione dell'immagine artistica: le due grandezze sono direttamente proporzionali, o come dice la Corti: «più scarto = più informazione artistica». In, I principi, op. cit., p. 176.

32) Vedi oltre alla fonte del 'Milione' per le 'Città' la ripresa dei temi cavallereschi sempre in chiave deformante per il 'Visconte dimezzato', 'Il cavaliere inesistente', 'Il barone rampante' e 'Il castello dei destini incrociati'.

abbia la proprietà di generare un numero infinito di combinazioni³³⁾, dando così alla parola un senso inedito, di virtualità inestinguibile:

*« Ma la tensione della letteratura non è forse rivolta continuamente a uscire da questo numero finito, non cerca forse di dire continuamente qualcosa che non sa dire, qualcosa che non può dire, qualcosa che non sa, qualcosa che non si può sapere ? Una cosa non si può sapere quando le parole e i concetti per dirla e per pensarla non sono stati ancora usati in quella posizione, non sono stati ancora disposti in quell'ordine, in quel senso »*³⁴⁾.

Calvino supera 'l'impasse' della letteratura sterile e standardizzata con il ripristino di una cronaca trecentesca, che corroborata da nuovi impulsi conferisce all'espressione apparentemente lineare una segnicità plurivalente. Così anche l'itinerario indicato da quelle primitive frecce direzionali (*« Al di là dei sei fiumi e tre catene di montagne sorge Zora »* (p. 23)) si apre subito su nuove 'vie, piazze, finestre, case, porte', che moltiplicano quelle cose in innumerevoli testi in cui la città può rifarsi continuamente³⁵⁾.

*« Per noi allora di scritto non c'era che il libro dei nostri dei, le profezie che si potevano leggere in cento modi. Tutto era da decifrare, ogni fatto nuovo dovevamo per prima cosa inserirlo nell'ordine che sostiene il mondo fuori del quale esiste nulla »*³⁶⁾.

L'attacco con le sottili varianti temporali e spaziali, che ricorre come 'leitmotiv' nei quadri delle città, conservando molte forme stilistiche e tematiche del 'Milione', contribuisce ad attivare le plurivalenze della scrittura realizzabili nel testo concreto. Questo genere di scrittura generativa che parte da un archetipo e sviluppa una miriade di fasci segnici, i quali a loro volta producono altrettante catene deduttive, riflette il grafico dell'albero del signor Palomar³⁷⁾. Tutta la potenzialità del segno è

³³⁾ « Il primo narratore della tribù cominciò a proferire parole non perché gli altri rispondessero altre proverbiali parole, ma per sperimentare fino a che punto potevano combinarsi l'una con l'altra, generarsi una dall'altra... » I. C., Appunti sulla narrativa, op. cit., p. 139.

³⁴⁾ Ibid., p. 144.

³⁵⁾ Calzante e acuta, intorno al problema della polivalenza, dell'intreccio e della reinstaurazione, trovo la citazione di R. Barilli: « Calvino sembra di aver risolto brillantemente il suo problema: riattivare gli stereotipi 'impossibili', ultradatati, della cronaca di un viaggio esotico, ma rinnovarli nello stesso tempo adattandoli a un corpo non naturalelementare, bensì condensato, pluridimensionale, dove anche le vie, i 'logoi' che da un posto portano all'altro si moltiplicano, si stendono in fitte reti che non solcano più soltanto la superficie della terra (con le 'giornate di cammino'), ma tutte le possibilità (e impossibilità) di un universo a enne dimensioni ». R. Barilli, La poetica della riscrittura, in 'Il Caffè', n. 2/3, 1973, p. 63.

³⁶⁾ I. C., Montezuma, op. cit., p. 89.

³⁷⁾ Il rigoglioso e imponente albero del Tule, di cui parla Palomar, può perpetuare la sua struttura essenziale grazie all'interdipendenza di radici e tronco e chioma. Cfr. I. C., C. d. S., 18.6.1976.

dunque contenuta in quella matrice genetica suscettibile di combinazioni illimitate e imperscrutabili³⁸⁾.

Ma solo quando la prova della validità e della veridicità del testo ci sarà data da una rilettura delle 'Città' in cui si potrà trovare sempre un nuovo 'apocrifo', una traduzione che non si esaurisce mai, allora capiremo la novità di questa riscrittura³⁹⁾.

c) 'L'uomo', il personaggio delle 55 città

La narrativa fino a ieri era solita dare ai suoi personaggi un nome specifico, 'Enea, Francesca, Orlando, Sancio Panza, Macbeth, Emma, Faust, Padron Ntoni, Mersault' con un corredo di infomazioni che li contraddistinguesse in ogni momento. Rifacendosi all'immagine del personaggio tradizionale A. Robbe-Grillet nel saggio 'Pour un nouveau roman' lo definisce così:

« Ce n'est pas un 'il' quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible: nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession... Enfin il doit posséder un caractère, un visage qui le reflète, un passé à modelé celui-ci et celui-là... Son caractère permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haîr »⁴⁰⁾.

A questa concezione di 'personaggio-eroe' come centro vitale del discorso sta diametralmente opposta la creazione del 'personaggio-uomo' calviniano già introdotto ne 'Il sentiero dei nidi di ragno'. A testimonianza del nuovo indirizzo, nella prefazione allo stesso libro, l'autore potrà dire, affrontando ogni polemica:

« Cominciava appena allora il tentativo d'una 'direzione politica' dell'attività letteraria: si chiedeva allo scrittore di creare lo 'eroe positivo', di dare immagini normative, pedagogiche di condotta sociale... La mia reazione d'allora potrebbe essere enunciata così: « Ah, sì, volete 'l'eroe socialista'? Volete il 'romanticismo rivoluzionario'? E io vi scrivo una storia di partigiani in cui nessuno è eroe, nessuno ha coscienza di classe. Il mondo delle 'lingère', vi rappresen-

³⁸⁾ « Oggi cominciamo a richiedere dalla letteratura qualcosa di più d'una semplice conoscenza dell'epoca o d'una mimesi degli aspetti esterni degli oggetti o di quelli interni... Vogliamo della letteratura un'immagine cosmica ». I. C., La sfida al labirinto, op. cit., p. 99.

³⁹⁾ Cfr. ancora su questo aspetto della letteratura Todorov: « La letteratura si crea a partire dalla letteratura, non a partire dalla realtà, sia essa materiale o psichica », e citando Frye osserva che: « Non si possono scrivere poesie se non a partire da altre poesie, o romanzi, se non a partire da altri romanzi », e, « Solo una precedente esperienza letteraria può aver destato nello scrittore il desiderio di comporre... la letteratura può ricavare le sue forme unicamente da se stessa ». T. Todorov, La letteratura fantastica, Milano, Garzanti, 1977, p. 12.

⁴⁰⁾ A. Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Paris, Minuit, 1963, p. 31-32.

to... Che ce ne importa di chi è già un eroe, di chi la coscienza ce l'ha già ? E' il processo per arrivarci che si deve rappresentare ! Finché resterà un solo individuo al di qua della coscienza, il nostro dovere sarà di occuparci di lui e solo di lui »⁴¹.

Nelle 'Città' (in modo particolare nelle 55 descrizioni), come del resto nelle 'Cosmicomiche', in 'Ti con zero', nel 'Castello' e in 'Se una notte' questa demistificazione è ancora più evidente; qui si assiste a uno sforzo di spersonalizzazione totale del personaggio, ridotto a un agente anonimo, a un semplice soggetto dell'azione⁴²:

« ...e andando tre giornate verso levante, l'uomo si trova a Diomira... » (p. 15)
 « All'uomo che cavalca lungamente per terreni selvatici viene desiderio d'una città. » (p. 16)
 « ...andando verso mezzodì, l'uomo s'incontra ad Anastasia ». (p. 20)
 « L'uomo cammina per tre giornate tra gli alberi e le pietre ». (p. 21)
 « L'uomo che sa a memoria com'è fatta Zora... » (p. 23)
 « A ottanta miglia incontro al vento di maestro l'uomo raggiunge la città di Eufemia... » (p. 43)
 « Di là, dopo sei giorni e sette notti, l'uomo arriva a Zobeide ». (p. 51)

Il soggetto 'uomo' che nelle descrizioni delle città assume una funzione simile all'attuale 'on' francese (dal latino 'homo') o all'antico 'huomo', 'uomo', 'uno' usato come pronome indefinito (cfr. quando huomo trova la donnola nella via 'Novellino', 33; ma qui convien ch'uom voli 'Purg.4.27'; consideri ora uno con quanta difficoltà poteva il re... 'Principe', 3) ⁴³) può essere sostituito da

a) pronomi impersonali generici come: 'si', 'chi', 'ti'⁴⁴):

⁴¹) I. C., Il sentiero, p. 14. A proposito del personaggio nel 'Sentiero' C. Pavese osservò che: « A ventitré anni Italo Calvino sa già che per raccontare non è necessario 'creare personaggi', bensì trasformare dei fatti in parole. (...) Guai se Calvino avesse fatto personaggi. Un sicuro istinto gli ha fatto ridurre le sue figure... a maschere, a 'incontri', a burattini ». C. Pavese, La letteratura americana, op. cit., p. 273 e 275.

⁴²) Infatti i nomi dei personaggi di questi libri, presentandosi con un lessico insolito e spesso impronunciabile sono una spia esplicita della metamorfosi dei valori attribuiti al personaggio tradizionale; così nelle 'Cosmicomiche' incontriamo nomi propri come: 'Qfwfq, Xlthlx, VhdVhd, Pfwfw, Xuaeaux', (si osservi la simmetria di questi nomi o come alcuni letti anche a rovescio abbiano la stessa successione di lettere), nel 'Castello': 'Asso di Spade', 'Due di bastoni', 'La Morte', 'L'appeso' e in 'Ti con zero': 'N(a)o', 'N(b)o', 'Qo', 'Q1', 'Q2', 'F3', 'Fn'; tutti questi 'personaggi' oltre che difettare di un carattere, perdono addirittura la consistenza del loro nome, che si fonde in un segno universale, matematico-infinitesimale. Questo 'Qfwfq', come precisa Calvino, « è una voce, un punto di vista, un occhio umano proiettato sulla realtà del mondo che pare sempre più refrattario alla parola e all'immagine ». In, La memoria del mondo, Milano, Club degli Editori, 1968, p. 7.

⁴³) Cfr. per il valore dei pronomi impersonali e gli esempi citati, G. Rohlfs, Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, Torino, Einaudi, 1968, pp. 231-233.

⁴⁴) Per F. Ravazzoli il 'tu' generico è dimostrabile per il fatto che « è privo di un referente 'reale' come persona o gruppo di persone: ciò si giustifica all'interno dei tondi (delle 'Città') per l'alternarsi di queste seconde pseudo-persone alle forme impersonali vere e proprie in terza persona. Dal punto di vista sintattico-semantico il 'tu' equivale allora a una terza persona generica, ed è una 'variatio' del sintagma 'l'uomo' tipico di molti attacchi dei tondi ». F. Ravazzoli, op. cit., p. 110.

« A Melania ogni volta che si entra nella piazza, ci si trova in mezzo a un dialogo ». (p. 86)

« Guardando dentro ogni sfera si vede una città ». (p. 39)

« Al di là di sei fiumi e tre catene di montagne sorge Zora, città che chi l'ha vista una volta non può più dimenticare ». (p. 23)

« E' l'umore di chi la guarda che dà alla città di Zemrude la sua forma ». (p. 72)

« Giunto a Fillide, ti compiaci d'osservare quanti ponti diversi uno dall'altro attraversano i canali ». (p. 97)

« Ma se ti fermi a osservarlo con attenzione, ti persuadi... » (p. 103)

b) Iessemi vaghi come: 'viaggiatore', 'gente', 'persone', 'cammelliere', 'marinaio', 'viandante'

« Dalla città di Zirma i viaggiatori tornano con ricordi ben distinti ». (p. 27)

« A Cloe, grande città, le persone che passano per le vie non si conoscono ». (p. 57)

« Il cammelliere che vede spuntare all'orizzonte... » (p. 25)

« Nella foschia della costa il marinaio distingue... » (p. 25)

Ora se Kafka ne 'Il castello' chiama il suo personaggio, un agrimensore diseredato, senza faccia, senza famiglia né parenti, K., Calvino, come si è appena dimostrato, va oltre, continuando questa operazione di ri-dimensionamento e di espropriazione dell' *'io'*: lo spoglia di tutto, anche di quella lettera maiuscola di per sé insignificante, che però lo potrebbe ancora tradire, distinguere troppo. Sembra che l'esuberanza della città lo abbia sopraffatto, spodestato di ogni sua prerogativa, per assurgere essa stessa a vero protagonista, per assumere una presenza umana. Il personaggio viene inglobato a poco a poco nel mondo delle cose, e come a queste, gli resta un solo nome, 'uomo' ⁴⁵⁾.

Lo scenario calviniano rifiuta il personaggio tradizionale, perché esso conferirebbe alla scrittura un carattere troppo sofisticato e univoco, troncherebbe allo stesso tempo il discorso dello spettacolo, la polivalenza della parola ⁴⁶⁾. Le 'Città' non vivono di « *vibrazioni religiose e di suggestioni antropomorfe e antropocentriche* » ⁴⁷⁾, ma sono pervase da una coscienza universale che si interpone tra le cose e il lettore ⁴⁸⁾.

Il nostro personaggio rimanda al mondo esterno e questo al personaggio, cosicché può instaurare nella pagina una chiara legge d'equilibrio tra i

⁴⁵⁾ In termini saussuriani è per definizione simile al 'segno' con significante (il nome) e significato (il carattere): nelle 'Città' quindi esso è messo in circolazione senza 'significato' perdendo ogni referenza per diventare proprietà di tutti. Si veda a proposito schiarimenti in D. S. Avalle, Modelli semiologici, op. cit., p. 19.

⁴⁶⁾ L'autore attraverso il personaggio deve concedere al lettore di combinare e permutare la propria storia, gli deve garantire la libertà che conosceva il primo narratore della tribù: « *Il narratore esplorava le possibilità implicite nel proprio linguaggio combinando e permutando le figure e le azioni e gli oggetti su cui queste azioni si potevano esercitare; ne venivano fuori delle storie...* ». I. C., Appunti sulla narrativa, op. cit., p. 139.

⁴⁷⁾ Cfr. I. C., Il labirinto, op. cit., p. 97.

⁴⁸⁾ Questa concezione del personaggio si è imposta soprattutto nel 'Nouveau roman' in cui « il personaggio si riduce al più delle volte ad una pura coscienza ». Bourneuf-Ouellet, L'universo del romanzo, op. cit., p. 197.

due piani, che ci trasmettono il continuo e insolubile confronto tra la coscienza e le cose; dal confronto non scaturisce però l'uomo di Saint-Exupéry che « se découvre quand il se mesure avec l'obstacle »⁴⁹⁾, (e ne esce come eroe o come vile, quindi con un carattere determinato), ma la versatilità d'un 'medium' che può percepire sotto più aspetti il suo ambiente, di cui l'uomo è un riflesso tra gli altri. 'L'uomo' delle 'Città' non è dunque un fine, ma un mezzo; può essere considerato come una lente attraverso la quale noi cerchiamo di vedere la 'città invisibile'. Inoltre l'impiego del personaggio 'uomo' serve a) a dare al testo un sapore cronachistico-medievale, b) a mettere in luce un nuovo problema della comunicazione: poiché chi narra è Marco Polo ma anche Calvino-narratore, e chi ascolta è l'imperatore ma anche il narratario; cosicché quell'uomo' del viaggio-scrittura è abbastanza impersonale da rispondere alle funzioni dei due piani narrativi.

Nel nostro caso, seguendo la tipologia attanziale di Greimas⁵⁰⁾ in cui personaggi o attori possono ricoprire più ruoli, si può dire che:

« ...les actants sont conçus non plus comme des opérateurs, mais comme des les objets-valeurs, lieux où ils peuvent être amenés lieux où peuvent se situer ou dont ils peuvent être retirés »⁵¹⁾.

Calvino attribuisce al suo personaggio un alto grado di polivalenza, proprio quando lo priva del privilegio della proprietà e della priorità: l'eroe emblema dei valori etici e istanza di primo ordine della letteratura fino ai nostri giorni deve dimettersi per cedere il posto a una figura labile e approssimativa. Il significato sempre troppo evidenziato ed elemento condizionante della narrativa tradizionale, si attenua per riabilitare il significante: la voce dell'io narratore e dell'io personaggio si affievolisce per sintonizzarsi sulla voce universale delle cose⁵²⁾.

Attraverso questa metamorfosi il personaggio diventa un partecipante attivo (in opposizione all'eroe classico) della scrittura, lo stimolo e l'impulso del testo generativo⁵³⁾.

49) A. de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, 1939, p. 7.

50) Per una chiara presentazione di questa teoria si veda C. Segre, *Le strutture e il tempo*, op. cit., pp. 60-72.

51) A. J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1974, p. 176.

52) Così il personaggio calviniano come quello del 'Nouveau roman' « ...est passé d'un état significatif à un état de signifiant à signifiés interchangéables ou disparaît dans une fabulation impersonnelle ». AAVV, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, 1., Paris, U.G.E., 1972, p. 353.

53) Cfr. R. Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 162 « ...il personaggio e il discorso sono complici l'uno dell'altro: il discorso suscita nel personaggio il proprio complice: (...) la cui relativa indipendenza, una volta che sono stati creati, permette di giocare. »; o Calvino, 'Se una notte', p. 142 « Questo libro è stato attento finora a lasciare aperta al Lettore che legge la possibilità d'identificarsi col Lettore che è letto: per questo non gli è stato dato un nome che l'avrebbe automaticamente equiparato a una Terza Persona, a un personaggio (...) e lo si è mantenuto nell'astratta condizione dei pronomi, disponibili per ogni attributo o azione ».

V. Un archetipo di città: 'Le città e la memoria'

*O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
qui si parrà la tua nobilitate. (Inf. II, 8)¹⁾*

*Non recidere, forbice, quel volto,
solo, nella memoria che si sfolla,
non far del suo grande viso in ascolto
la mia nebbia di sempre. (Da 'Le occasioni')*

a) Per una definizione di 'memoria'

Prima di affrontare il tema della *memoria* nel testo calviniano ritengo opportuno specificare i significati che la voce riveste nell'uso comune per mettere in luce le diversità d'accezione tra l'uso letterario del nostro e quello corrente.

Derivata dal termine latino 'memoria' essa è definita secondo Devoto-Oli: «Apprendimento e ripetizione fedele... possibilità operante nei confronti del passato e del futuro»²⁾. La Treccani aggiunge a questa definizione: «Propriamente, è la facoltà di riprodurre nella coscienza esperienze che alla coscienza avevano appartenuto e che in seguito invece erano diventate inconsce... Traduzione del sapere dallo stato inconscio allo stato consci»³⁾. Per Le Goff «Il concetto di memoria è un concetto cruciale... La memoria, come capacità di conservare determinate informazioni, rimanda anzitutto a un complesso di funzioni psichiche, con l'ausilio delle quali l'uomo è in grado di attualizzare impressioni o informazioni passate, ch'egli si rappresenta come passate»⁴⁾. Importante nel nostro contesto il concetto espresso da P. Janet, secondo cui: «l'atto mnemonico fondamentale è il 'comportamento narrativo', ch'egli caratterizza in base alla 'funzione sociale' poiché esso è una comunicazione di un'informazione, fatta ad altri in mancanza dell'evento o dell'oggetto che ne costituisce il motivo»⁵⁾.

1) Già nell'Antica Grecia si fece della memoria una dea 'Mnemosine', madre delle nove muse. Il poeta assurge a 'maestro della verità' perché ispirato dalla dea 'memoria', e può identificare la sua poesia con essa facendone un sapere e una sapienza. Cfr. Encyclopédia Einaudi, op. cit., Vol. 8, p. 1078.

2) G. Devoto-G. C. Oli, Vocabolario illustrato della lingua italiana, Milano, Reader's Digest, 1971.

3) Encyclopédia italiana, Milano, Istituto G. Treccani, 1929-30.

4) Encyclopédia Einaudi, op. cit., Vol. 8, p. 1068.

5) Encyclopédia Einaudi, op. cit., Vol. 8, p. 1069.

Partendo da questi concetti Delay propone una classificazione della memoria in tre categorie che vanno dal piano della sintesi mentale a quello dell'automatismo:

- a) la memoria *sociale* rappresenta la forma superiore della memoria, è propria dell'uomo che vive in società, essa si esprime nel racconto restando coerente alla conoscenza del passato, implica un ordine razionale e logico;
- b) la memoria *autistica* si manifesta nel sonno sotto forma di sogno, ad essa si deve attribuire tutto ciò che si indica come memoria affettiva, in cui il passato viene vissuto senza essere riconosciuto tale, poiché tutto è inteso come presente;
- c) la memoria *senso-motoria* o *biologica* è quella delle sensazioni e dei movimenti, e poiché questa memoria dei sensi (visivo, uditivo, olfattivo, tattile, gustativo), è per l'uomo la più elementare delle memorie, il riconoscimento della memoria senso-motoria è sempre agito e mai pensato per cui riconduce a fenomeni di ordine motorio⁶⁾.

A queste informazioni di carattere scientifico e teorico faccio ora seguire per un immediato confronto alcune definizioni di memoria che ho ripetuto nell'opera calviniana:

« Questa città (Le città e la memoria. 4.) che non si cancella dalla mente è come un'armatura o reticolo nelle cui caselle ognuno può disporre le cose che vuole ricordare: nomi di uomini illustri, virtù, numeri, classificazioni, vegetali e minerali, date di battaglie, costellazioni, parti del discorso. Tra ogni nozione e ogni punto dell'itinerario potrà stabilire un nesso d'affinità o di contrasto che serva da richiamo istantaneo alla memoria. Cosicché gli uomini più sapienti del mondo sono quelli che sanno a mente Zora »⁷⁾.

« La memoria è ridondante: ripete i segni perché la città cominci a esistere »⁸⁾. « La memoria conta veramente — per gli individui, per la collettività — solo se tiene insieme l'impronta del passato e il progetto del futuro, se permette di fare senza dimenticare quel che si voleva fare, di diventare senza smettere di essere, di essere senza smettere di diventare »⁹⁾.

Tutte e tre le definizioni precisano il concetto di memoria sociale che per maggior chiarezza dobbiamo distinguere nei due tipi di memoria scritta e memoria orale.

La prima citazione illustra una forma di memoria scritta o memoria urbana, che (qui può essere intesa anche come metafora del libro o della pagi-

6) Cfr. L. Michaux, *La mémoire*, Hachette, 1974, p. 16.

7) I. C., *Le città*, p. 23/24.

8) Ibid., p. 27.

9) I. C., *Il fischio del merlo*, in CdS, 10 agosto 1975.

na) fissa le sue percezioni nel tempo e nello spazio, e diventa un centro di memorizzazione comune e fonte d'informazione storica accessibile a tutti. L'uomo interrogando la città (documento di memoria statica) potrà trovare non solo '*un nesso d'affinità o contrasto*' con la sua memoria (ridondante) ma pure una risposta alle sue domande.

La seconda e la terza citazione ripropongono due aspetti della memoria orale. Nella seconda si parlerà piuttosto di memoria orale individuale che proprio nel confronto con quella scritta fa rivivere e focalizza immagini intime esistenti fino allora solo virtualmente.

Nella terza, emerge invece una memoria orale collettiva, intesa come «*ciò che resta del passato nel vissuto dei gruppi, oppure ciò che questi gruppi fanno del passato*»¹⁰⁾ che avrà il compito di guidare attraverso gli eventi storici la società, l'uomo, che non può '*smettere di essere e di diventare*'.

Valendoci di queste considerazioni seguiremo nel prossimo capitolo l'itinerario della memoria lungo tutta l'opera calviniana per meglio capire i valori che il ricordo insistentemente evoca.

b) La memoria dal 'Sentiero' alle 'Città'

— LA MEMORIA COME PRESENTAZIONE DELL'OPERA

La '*memoria*', prima parola e nucleo tematico delle '*Città*', introdotta quasi sempre da un impulso sinestetico, ricorre con assidua frequenza in tutta l'opera calviniana per assumere una posizione centrale nei viaggi di '*Marco*'¹¹⁾. Una lettura di questo topos, che del resto è presente in tanta parte della letteratura, si fa qui perentoria: «...il libro nasce da una immagine legata ai ricordi...»¹²⁾. Per spiegare la scelta e il posto d'onore riservato alla '*città della memoria*' nulla giova forse quanto un passaggio

¹⁰⁾ *Enciclopedia Einaudi*, op. cit., Vol. 8, p. 1102.

¹¹⁾ Già nel 1954 P. Chiara, in alcune note sulla 'Narrativa italiana', (pubblicate nei Quaderni Grigionitaliani, XXV, ottobre 1955, p. 6) avverte che: «Le situazioni nascono sulla sua pagina (di Calvino) da un gioco della memoria e si profilano nel racconto con una controllata misura dei loro effetti, con una tale rispondenza al vero — e nello stesso tempo con un così illimitato margine di fantasia — da far comprendere come al Calvino siano riuscite naturalissime e niente affatto discordi tanto la favola dell'antico e mitico Visconte, quanto la cronaca degli anni della guerra, fatta attraverso il recupero dei suoi stati d'animo e sulla misura della sua sensibilità nordicizzante».

¹²⁾ I. C., Il barone rampante, p. 8.

della prefazione al 'Sentiero' in cui Calvino con riferimenti retrospettivi traccia la storia di un'esperienza letteraria, ricordando il ruolo che la memoria ha rivestito (e riveste) nel momento della scrittura:

*« ...il primo libro diventa subito un diaframma tra te e l'esperienza, tagli i fili che ti legano ai fatti, brucia il tesoro di memoria — quello che sarebbe diventato un tesoro, se avessi avuto la pazienza di custodirlo, se non avessi avuto tanta fretta di spenderlo, di scialacquarlo, d'imporre una gerarchia arbitraria tra le immagini che avevi immagazzinato, di separare le privilegiate, presunte depositarie d'una emozione poetica, dalle altre, quelle che sembravano riguardarti troppo o troppo poco per poterle rappresentare, insomma d'istituirle di prepotenza un'altra memoria, una memoria trasfigurata al posto della memoria globale coi suoi confini sfumati, con la sua infinita possibilità di recuperi... Di queste violenze che le hai fatto scrivendo, la memoria non si riavrà più... »*¹³⁾.

Questa confessione palesa inequivocabilmente il tormento per un 'segreto' svelato troppo presto, per un libro che vincola e condiziona per sempre l'opera dello scrittore: sarà per sfuggire a questa morsa accattivante, per rifare la sua storia 'ex novo', che Calvino progetterà per prima il tema della 'memoria'. Infatti nella lettera a Varese dirà che «*la classificazione delle città (memoria, desiderio) erano già chiare all'inizio*»¹⁴⁾.

E come Orlando che solo quando «*gli si spense il lume dell'intelletto*» poté scendere nel cuore caotico delle cose, «*al punto d'intersezione di tutti gli ordini possibili*»¹⁵⁾, così Calvino può entrare nella 'città' unicamente attraverso la memoria.

Una risposta al perché di questo atteggiamento ce la fornisce l'analisi psicoanalitica (in modo particolare quella freudiana) che dimostra come le produzioni artistiche siano una rielaborazione del materiale psichico¹⁶⁾. La memoria come il sogno¹⁷⁾ è dunque l'elemento ispiratore della scrittura che solo per il suo tramite si lascia realizzare totalmente: «*Per tema*

¹³⁾ I. C., Il sentiero, p. 23.

¹⁴⁾ I. C., Lettera a Varese, cit., p. 126.

¹⁵⁾ I. C., Il castello, p. 33.

¹⁶⁾ «Die seelische Arbeit knüpft an einem aktuellen Eindruck, einem Anlass in der Gegenwart an, der imstande war, einen der grossen Wünsche der Person zu wecken, greift von da aus auf die Erinnerung eines früheren, meist infantilen Erlebnisses zurück, in dem jener Wunsch erfüllt war und schafft nun eine Zukunft bezogene Situation, welche sich als Erfüllung jenes Wunsches darstellt, eben der Tagtraum oder der Phantasie, die nun die Spuren ihrer Herkunft vom Anlasse und von der Erinnerung an sich trägt». S. Freud, Das Unheimliche, Aufsätze zur Literatur, Frankfurt, Fischer, 1963, p. 10.

¹⁷⁾ In Calvino memoria e sogno sono sinonimi e ne abbiamo conferma quando dice: «*Isidora (città della memoria. 2.) è dunque la città dei suoi sogni*». p. 16 V. ancora, «*...i miei sogni sono composti o dalla mente o dal caso*». (p. 50); «*Se Adelma è una città che vedo in sogno, dove non s'incontrano che morti, il sogno mi fa paura*». (p. 101) Il concetto di scrittura realizzata attraverso la memoria o il sogno sta in perfetta sintonia con quello borgesiano: «*Si la literatura es un sueno, un sueno dirigido y deliberado, pero fundamentalmente un sueno*». In, A. Schäfer, Phantastische Elemente und ästhetische Konzepte in Erzählwerk von J. L. Borges, Wiesbaden, Humanitas, 1973, p. 58.

*o per desio si sogna »*¹⁸⁾ dice l'Ariosto, e analogamente per Calvino¹⁹⁾, « *i sogni sono costruiti di desideri e di paure »*²⁰⁾, paure e desideri che una volta esteriorizzati e fissati in parole lasciano un vuoto nel gran serbatoio delle immagini:

*« La memoria — o meglio l'esperienza, che è la memoria più la ferita che ti ha lasciato, più il cambiamento che ha portato in te e che ti ha fatto diverso —, l'esperienza primo nutrimento anche dell'opera letteraria (ma non solo di quella), ricchezza dello scrittore (ma non solo di lui), ecco che appena ha dato forma all'opera letteraria insecchisce, si distrugge. Lo scrittore si trova ad essere il più povero degli uomini »*²¹⁾.

Il testo una volta trasformato da opera razionale in opera onirico-memoriale, esso non può più insecchire sulla pagina, ma trasmetterà continuamente quel senso di 'folto e di affollato'²²⁾, nasconderà sempre un'altra cosa, diventerà una sorgente inestinguibile come il mondo dei sogni. Nelle pagine delle 'Città' le visioni di Marco non diventano un'arida descrizione, ma riflettono sensazioni suggerite dal reale e dall'immaginario,

¹⁸⁾ L. Ariosto, Orlando Furioso, Torino, Einaudi, 1971 (VIII/84), p. 194.

¹⁹⁾ Se all'origine del sogno sta il desiderio, (« Il sogno è una realizzazione del desiderio ». S. Freud, Die Traumdeutung, in Enciclopedia Einaudi, op. cit., p. 580.) allora si può dire con Barthes che 'il desiderio produce il Racconto'. R. Barthes, S/Z, op. cit., p. 84. Così per Calvino, il desiderio (che enunciato nel sogno o nell'inconscio resta inappagato, perché nasce al di là del piacere, e proprio per questo il desiderio si distingue dal bisogno che, espresso da un impulso cosciente, mira ad un oggetto specifico in cui, una volta raggiunto, trova soddisfazione), è la forza motrice, che attraverso la memoria, dà forma alla scrittura:

« *A tutte queste cose egli pensava quando desiderava una città. Isidora è dunque la città dei suoi sogni: con una differenza. La città sognata conteneva lui giovane; a Isidora arriva in tarda età.* » Le città, p. 16.

« *Tale potere, che ora dicono maligno ora benigno, ha Anastasia, città ingannatrice: ...la tua fatica che dà forma al desiderio prende dal desiderio la sua forma, e tu credi di godere per tutta Anastasia mentre non sei che lo schiavo.* » p. 20.

« *Su questo stato di desiderio è meglio essere più precisi: si verifica uno stato di desiderio quando da uno stato di soddisfazione si passa a uno stato di crescente soddisfazione e quindi, subito dopo, a uno stato di insoddisfacente soddisfazione cioè di desiderio.* » Ti con zero, p. 73.

« *E non è vero che uno stato di desiderio presupponga necessariamente un qualcosa desiderato; il qualcosa desiderato comincia a esserci solo una volta che c'è lo stato di desiderio. Allora per tornare al punto dove eravamo rimasti, dirò che il mio stato di desiderio tendeva semplicemente a un altrove altravolta altrimenti che avrebbe anche potuto contenere qualcosa... e in questi casi il desiderio muove a fare, a fare qualcosa, ossia a fare qualsiasi cosa... l'unico fare che ci si può permettere disponendo di pochissimi mezzi è quello speciale tipo di fare che è il dire. Insomma io ero mosso a dire; il mio stato di desiderio, il mio stato-moto-desiderio di moto-desiderio-amore mi muoveva a dire...* » Ti con zero, p. 74-75.

Sull'accezione della voce 'desiderio' cfr. ancora: Le città, p. 39/41/42/50/54; Le Commedie, p. 18/46/125; Il castello, p. 7; Il cavaliere inesistente, p. 68/122; La giornata di uno scrutatore, p. 43/67; Marcovaldo, p. 6/20; Autobiografia di uno spettatore in, F. Fellini, Quattro film, Torino, 1974, p. XIV/XV; L'entrata in guerra, p. 16; Orlando Furioso, p. 114/115.

²⁰⁾ I. C., Le città, p. 50.

²¹⁾ I. C., Il sentiero, p. 23.

²²⁾ I. C., Lettera a Varese, cit., p. 127.

da cose vicine e lontane, riproducono un'invenzione veridica che, anche se tutta sostenuta dalla memoria, dice di qualcosa che esiste non perché empiricamente dimostrabile, ma perché possibile. La sua sterminata e sicura memoria gli permette di unire le impressioni del passato e del presente in un unico fuoco d'immagini precise, fuori del tempo:

*« Devo aggiungere che passato e futuro erano per me termini vaghi, tra i quali non riuscivo a far distinzioni: la memoria non andava più in là dell'interminabile presente »*²³⁾.

La memoria sembra volersi liberare dalle pastoie del tempo riducendo la distanza della cosa narrata al solo fatto spaziale; il ricordo si attualizza proprio nel momento della sua proiezione sulla pagina, nel momento in cui si sublima in narrativa, in dialogo tra scrittura e lettore.

Se Calvino ha voluto visitare come prima città del libro quella della memoria è perché essa, disponendo di una illimitata autonomia, si presta nel miglior modo quale veicolo per l'esplorazione del tempo e dello spazio: « *Mittere retro memoriam, perque omnia secula et per omnes terras animo vagari* »²⁴⁾, e/o perché nella sua funzione d'introduzione all'opera, come per il Vico (« ...noi qui diamo a vedere una tavola delle cose civili, la quale serva al leggitore per concepire l'idea di quest'opera avanti di leggerla, e per ridurla più facilmente a memoria, con tale aiuto che gli somministri la fantasia, dopo di averla letta »²⁵⁾.) può servire al lettore a concepire e a prevedere l'idea di essa già fin dalla prima pagina e inoltre a memorizzare più facilmente quei concetti fondamentali di memoria, fantasia, immaginazione su cui poggiano le 'Città' durante e dopo la lettura.

(Continua)

²³⁾ I. C., Le Cosmicomiche, p. 143.

²⁴⁾ « Fare andare indietro nel tempo la memoria e vagare con l'animo per tutte le terre, per tutti i secoli ». F. Petrarca, De vita solitaria, I, 6.

²⁵⁾ G. Vico, La scienza nuova, (Spiegazione della dipintura proposta al frontispizio che serve per l'introduzione dell'opera), Milano, Rizzoli, 1977, p. 85.