Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 52 (1983)
Heft: 3

Artikel: Scrittura e lettura di 'Le città invisibili' di Italo Calvino
Autor: Iseppi, Fernando
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-40698

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: 09.08.2025

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

FERNANDO ISEPPI

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

VIII

— LA MEMORIA O LA BUSSOLA MENTALE D'OGNI VIAGGIO

Lungo tutto il viaggio, e questo l'abbiamo potuto constatare anche nei dialoghi, le esperienze vissute da Marco si manifestano filtrate attraverso la memoria:

« *...Dunque è davvero un viaggio nella memoria, il tuo !* » (Ci., p. 105)
« *...tutto doveva venire dalla memoria, tutto faceva parte del vissuto, in quello che scrivevo* » [26]).

Le due citazioni ci ricordano un passo del ' Wiederkehr des Flaneurs ' di W. Benjamin:

« Lo stimolo epidermico, l'esotico, il pittoresco prendono solo lo straniero. Ben altra, e più profonda, è l'ispirazione che porta a rappresentare una città nella prospettiva di un nativo. E' l'ispirazione di chi si sposta nel tempo invece che nello spazio. Il libro di viaggi scritto dal nativo avrà sempre affinità col libro di memorie: non invano egli ha vissuto in quel luogo la sua infanzia » [27]).

Anche Marco (il narratore), come il nativo (il lettore), descrive le città partendo sempre da una matrice inclusa nella memoria, dalla sua Venezia:

« *Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia... Per distinguere le qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia* » [28]).

---

26) I. C., Eremita a Parigi, p. 16.
27) *W. Benjamin,* Die Wiederkehr des Flaneurs, cit. da P. Szondi, in W. Benjamin, Immagini di città, Torino, Einaudi, 1977, p. 101.
28) I. C., Le città, p. 94.

E qui sembra proprio che Calvino abbia parodiato Benjamin là dove scrive: « Prima che Mosca stessa, è Berlino che si impara a conoscere attraverso Mosca » [29]). Calvino tramite la memoria, che come una bussola mentale gli segna il punto di partenza e d'arrivo, abolisce le dimensioni del tempo sorprendendo la città nelle sue infinite sfaccettature.

— LA MEMORIA NEL MONDO FIABESCO E MITOLOGICO

Le città della memoria vengono così a costituire il fulcro tra il passato e il futuro, tra *« il dentro e il fuori, il pieno e il vuoto, la luce e il buio, l'alto e il basso »* [30]), centro dal quale si dipartono le prospettive temporali e spaziali. Da questo incontro-scontro di forze si libera l'energia necessaria per intraprendere il viaggio verso l'impero fiabesco delle *' Città '*. Qui si sprigiona il desiderio di conoscere i campi inesplorati, che irti d'ostacoli, si lasciano (come il tesoro nella fiaba) conquistare solo a fatica e qui la scrittura diventa specchio del suo ambiente:

« Fu Pavese il primo a parlare di tono fiabesco a mio proposito, e io che fino allora non me n'ero reso conto, da quel momento in poi lo seppi fin troppo, e cercai di confermare la definizione. La mia storia cominciava ad essere segnata, e ora mi pare contenuta tutta in quell'inizio » [31]).

Per Calvino la fiaba (e con essa il linguaggio fiabesco) diventerà lo strumento di ricerca, di ricupero dei valori umani, il genere di racconto per capire il comportamento dell'uomo:

« Ogni poco mi pareva che dalla scatola magica che avevo aperto, la perduta logica che governa il mondo delle fiabe si fosse scatenata, ritornando a dominare la terra... E' stata piuttosto una conferma di qualcosa che già sapevo in partenza, quel qualcosa cui prima accennavo, quell'unica convinzione mia che mi spingeva al viaggio tra le fiabe; ed è che io credo questo: le fiabe sono vere » [32]).

Così pure dal mondo fiabesco delle *' Città '*, esemplificato nelle funzioni dei personaggi, nelle visioni, emerge un modo d'essere e di diventare sempre valido e immanente alla vita dell'uomo. L'idea di memoria come fonte energetica di una struttura mitica si fa trasparente in due elzeviri pubblicati sul *' Corriere della Sera '*, in cui Calvino spiega il valore mnemonico interpretando il viaggio d'Ulisse:

---

29) *W. Benjamin,* Immagini di città, op. cit., p. 7.

30) Cfr. *« Il pensiero per immagini funziona secondo il meccanismo dell'analogia, riducibile a contrapposizioni molto semplici: il dentro e il fuori, il pieno e il vuoto, la luce e il buio, l'alto e il basso, e così via »*. I. C., Un maremoto nel pacifico, CdS, 29.10.1975.

31) I. C., Il sentiero, p. 17. Cfr. *C. Pavese,* Lett. americana, op. cit., p. 275-6: « Ma la voce che parla, del giovane Kim dallo sten al braccio... è ancora la voce di fiaba di chi fantastica ».

32) I. C., Fiabe italiane, p. XVII-XVIII.

« In una delle sue prime tappe del suo viaggio, Ulisse rischia di perdere la memoria, perché gli ospitali Lotofagi lo invitano a mangiare il dolce frutto del loto. Rileggendo l'Odissea in età matura, il signor Palomar si domanda perché il rischio della dimenticanza si presenti all'inizio dell'itinerario di Ulisse e non piuttosto come ultima prova da affrontare. Se dopo aver superato tante prove, sopportato tante traversie, appreso tante lezioni, Ulisse avesse scordato ogni cosa, ben più grave sarebbe stata la sua perdita: non trarre alcuna esperienza da quel che ha sofferto, alcun senso da quel che ha vissuto » [33]).

La prima funzione della memoria è quindi quella di fissare l'esperienza del passato, poiché tutte le informazioni raccolte concorrono a garantire una continuità dell'esistenza, del *' viaggio ':* perciò qualsiasi mutazione o addirittura la dissoluzione di questa nostra guida, che sola può orientarci nel futuro, priva inesorabilmente l'uomo della sua storia, del senso di cui la vita è portatrice. Così il nostro può considerare

« ...i ricordi come una ricchezza e a dolersi di come gli anni li cancellino: ricordi non particolarmente memorabili, ma che il passato del tempo rende preziosi in ogni dettaglio. E' proprio adesso che l'invito dei Lotofagi gli sembra davvero temibile » [34]).

Col trascorrere degli anni ecco che quell'itinerario che prima ci sembrava tanto chiaro ora si sfoca nelle maglie della smemoratezza e ci allontana dal corso prestabilito e così come quella di Ulisse anche la nostra memoria è continuamente messa a repentaglio:

« ...prima con l'invito dei Lotofagi, poi con i farmaci di Circe, poi ancora con il canto delle Sirene » [35]).

I nemici di Ulisse non vogliono privarlo del ricordo della guerra, dell'assedio o del cavallo, bensì gli vogliono far dimenticare *' la casa, la rotta della navigazione da compiere, lo scopo del viaggio '* [36]). La memoria calviniana come quella di Ulisse, è rivolta tutta verso il futuro e la sua vulnerabilità sta proprio nel dimenticare il *' ritorno '. « il punto a cui si voleva arrivare, la direzione da percorrere, non il cammino percorso »* [37]). A evitare dei malintesi intorno alle laconiche parole omeriche *' scordare il ritorno '* interviene E. Sanguineti che con delle perspicaci osservazioni così commenta ' Il fischio del merlo ' su *' Paese sera ':*

« Perché non bisogna dimenticare che il viaggio di Ulisse non è mica un viaggio di andata, ma un viaggio di ritorno. E allora c'è da domandarsi un momento, proprio, che razza di futuro gli sta davanti: perché quel futuro che Ulisse si va cercando è poi il passato, in verità. Ulisse vince le lusinghe della Regressione perché è tutto proteso verso una Restaurazione.

---

33) I. C., Il fischio del merlo, in CdS, 10.8.1975.
34) Ibid.
35) Ibid.
36) I. C., Il fischio del merlo, art. cit.
37) Ibid.

Si capisce che un giorno, per dispetto, il vero Ulisse, il grande Ulisse sia diventato quello dell'Ultimo Viaggio: per il quale il futuro non è niente un passato, ma la realizzazione di una Profezia e cioé di una vera Utopia. Mentre l'Ulisse omerico approda al recupero del suo passato come un presente: la sua saggezza è la Ripetizione, e lo si può riconoscere bene dalla Cicatrice che porta, e che lo segna per sempre » [38]).

E la distinzione è netta anche per Calvino: il suo personaggio non è quello *' dell'Ultimo Viaggio '* che, dimentico di ogni esperienza, sacrifica la ragione sull'altare dell'utopia, ma è l'uomo storico, quello della ponderatezza, che cerca progresso e miglioramento nel futuro recuperando un bene perso: *« il futuro di Ulisse nell'Odissea è soltanto un ritorno al passato, la restaurazione dei suoi diritti al trono d'Itaca »* [39]).
Se rivolgiamo ora la nostra attenzione alla prima *' città e la memoria '* vediamo che le componenti e le intenzioni del viaggio d'Ulisse spiegate da Calvino sul *' Corriere della Sera '* sono già anticipate nelle cronache di Marco. In effetti la *' città '* rispecchia in veste poetica l'idea omerica, la costante e fruttuosa ricerca di un diritto usurpato, le cui tappe si articolano in quattro momenti distinti:

1) L'uomo parte per il suo viaggio d'esplorazione, *' Partendosi di là e andando tre giornate verso levante '.* (allontanamento)
2) Incontro con la città ingannevole, *' Diomira, città con sessanta cupole d'argento, statue in bronzo di tutti gli dei '.* (inganno)
3) Riconoscimento dell'inganno, *' Tutte queste bellezze il viaggiatore già conosce '.* (superamento)
4) La memoria gli indica il cammino da percorrere ricordandogli il diritto da instaurare, *' gli viene da invidiare quelli che ora pensano d'essere stati quella volta felici '* (ritorno) [40]).

Come nel viaggio d'Ulisse anche nelle *' Città '* si assiste a un viaggio di ritorno. La prima città ricalcando l'intreccio del linguaggio mitico, implica nel suo elementare sviluppo *' la restaurazione d'un ordine ideale anteriore ':* la conquista della città felice resta una meta obbligata, ma solo raggiungibile se la memoria garantisce e rinnova la preziosità di quel bene perduto. Nella *' Le città e la memoria. 1. '* l'uomo si allontana da un passato vissuto come regno di felicità e giustizia sostituito poi, attraverso l'usurpazione, da uno stato d'infelicità; il personaggio si libera da questa cattività superando l'inganno e instaura quello legittimo della felicità:

« Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato: la distanza dal suolo d'un lampione e i piedi penzolanti d'un usurpatore impiccato » [41]).

---

38) *E. Sanguineti,* Ricordando il futuro, in Paese Sera, 21.8.1975.
39) I. C., Gli dei degli oggetti, in CdS, 14.10.1975.
40) Cfr., *V. P. Propp,* Morfologia della fiaba, op. cit., pp. 31-70.
41) I. C., Le città, p. 18.

o detto diversamente:

« ...nel linguaggio dei miti, come in quello delle fiabe e del romanzo popolare, ogni impresa apportatrice di giustizia, riparatrice di torti, riscatto da una condizione miserevole, viene di regola rappresentata come la restaurazione d'un ordine ideale anteriore; la desiderabilità d'un futuro da conquistare viene garantita dalla memoria d'un passato perduto » [42]).

La memoria delle *' Città '*, anche se mimetizzata dal linguaggio fiabesco e mitico, va intesa quale difesa dei diritti dell'uomo, quale centro propulsivo verso il futuro e non più solo come ripristino del passato, perché essa deve *' veramente contare per la collettività, per la civiltà '* [43]); e di ciò il signor Palomar ne è sicuro e sa che non c'è *« altro modo d'essere, né altro modo di diventare se non attraverso questa memoria »* [44]). Muovendosi nelle due direzioni, del passato e del futuro, la memoria permette all'uomo di puntare sulla meta cui tende il suo viaggio, gli indica la direzione da percorrere che sarà sempre diversa da quella già percorsa, per riacquistare quella felicità *' prigioniera d'un assedio di draghi '* [45]).
La memoria inaugura nelle *' Città '* il linguaggio dei miti *' unici e assoluti '* nella loro realtà primordiale in quanto paradigma di tutti gli altri comportamenti umani. E qui ci torna d'aiuto Pavese quando asserisce che: *« Nella memoria si celebra appunto la ripetibilità di questi miti (miti personali, che hanno segnato per ciascuno i veri contatti con la realtà), la loro unicità sempre rinnovata. Nel loro affiorare statico è abolita miticamente la legge del tempo »* [46]).

— LA MEMORIA NELLA SCRITTURA

Le *' Città e la memoria '*, frequentate attraverso il medium del ricordo, mettono bene in luce l'antinomia tra passato e presente. Le esperienze già lontane sono rivissute nel momento in cui dei segnali ottici e acustici, *« le lampadine multicolori, la gioventù che passa, gli edifici, le strade, le cose, una voce di donna »* rievocano in noi degli attimi precisi della nostra esistenza, quegli istanti della gioventù che formano l'uomo e che restano impressi per tutta una vita: *« sono gli scenari dei primi anni della nostra vita che danno forma al nostro mondo immaginario, non i luoghi della maturità »* [47]).
La fuga a ritroso nel tempo si fa necessaria per attingere a quella fonte

---

42) I. C., Gli dei degli oggetti, art. cit.
43) I. C., Il fischio del merlo, art. cit.
44) I. C., Il fischio del merlo, art. cit.
45) I. C., Fiabe italiane, p. XVII.
46) *C. Pavese,* La letteratura americana, op. cit., p. 302.
47) I. C., Eremita a Parigi, p. 15, v. inoltre *Pavese* in Letteratura americana, op. cit., p. 313: « Il giorno in cui ci si accorge che le conoscenze e gli incontri che facciamo nei libri, erano quelli della nostra prima età, si esce d'adolescenza e s'intravede se stessi ».

da cui scaturiscono le impressioni più intime, i momenti che i luoghi dell'infanzia hanno fatto unici. Ecco che allora la memoria allontana lo scrittore dal presente per riportarlo agli anni della sua gioventù, lo aiuta a scendere nel suo profondo per ridargli la sua storia: « *La memoria è un campo di rovine psicologiche, un rigattiere di ricordi. Tutta la nostra infanzia deve essere riimmaginata* » [48]).

Ciò spiega come la coscienza dello scrittore impressa dai ricordi più salienti della gioventù resti sempre pronta a percepire impulsi sottili per poi riproporre alla memoria il corso della vita, un confronto simultaneo tra passato e presente. Solo se ritorna alla gioventù, alla felicità, la memoria può restituire alla coscienza dello scrittore quello spirito di libertà e quel dinamismo che allora lo contraddistinguevano. La poesia della fanciullezza calviniana ci rivela come: « *le cose si scoprono, si battezzano, soltanto attraverso i ricordi che se ne hanno. Poiché, rigorosamente, non esiste ' vedere le cose la prima volta ': quella che conta è sempre una seconda* » [49]).

Nelle ' *Città* ' il passato non vien mai definito, non è restituito alla memoria, né nei suoi particolari, né sotto le sue sembianze storiche. Tuttavia esso riemerge attraverso le immagini che il nostro io vuol rivedere, per permettere proprio a questo processo di scelta che i ricordi si affilino sempre più così da giungere conformi al nostro desiderio. Che la memoria sia per lo scrittore-lettore un cordone ombelicale che da una fonte reale o ideale alimenta l'immagine presente nel suo continuo formarsi, Calvino ce lo dice nel breve racconto ' Ricordo di una battaglia ' apparso sul ' *Corriere della Sera* ':

« *L'importante è che questa discesa nell'incerta memoria formicolante d'ombre mi porti a toccare qualcosa di saldo, come quando ho sentito sotto i piedi il pietrisco battuto della carrozzabile, e ho riconosciuto quel pezzo dello stradone verso Baiardo... Adesso che ho strappato dal grigio della dimenticanza un luogo preciso e a me familiare fin dall'infanzia, ecco che il buio comincia a diventar trasparente e a filtrare le forme e i colori...*
Ecco se provo a descrivere la battaglia come io non l'ho vista, la memoria che si è attardata finora dietro le ombre incerte prende la rincorsa e si slancia:... Nella battaglia il ricordo di ciò che ho visto può trovare un ordine e un senso più preciso di ciò che ho veramente vissuto, senza le sensazioni confuse che ingombrano tutto il ricordo.
La memoria dell'immaginazione è anche quella una memoria d'allora perché sto tirando fuori cose che avevo immaginato a quel punto » [50]).

---

48) *G. Bachelard,* in R. Bodei, op. cit., p. 93.
49) *C. Pavese,* La letteratura americana, op. cit., p. 302.
50) I. C., Ricordo di una battaglia, in CdS, 25.4.1974 e *G. Bachelard* spiega questo dinamismo precisando che: « Nella loro primitività psichica, Immaginazione e Memoria appaiono in un complesso indissolubile. Si analizzano male se si riferiscono alla percezione. Già, dal momento in cui ci ricordiamo, in una rêverie il passato si determina come valore d'immagine... Per andare fino agli archivi della memoria, bisogna trovare dei valori al di là dei fatti ». In *R. Bodei,* op. cit., p. 97-98.

Non starò a indagare al '*di là dei fatti*' che sarebbe, per più motivi, un lavoro temerario, ma cercherò di seguire come la memoria si manifesta e che cosa ricorda. La realtà resta in ogni modo lo sfondo della scrittura di Calvino, che in quel ventaglio di immagini, di oggetti ricostruisce la sua storia, costituita tuttavia da ricordi trasparenti e opachi proprio perché dettati da una '*memoria frantumata e moltiplicata*' [51]) che trasforma le visioni superficiali in codici più intimi.
Il testo ci sembra teso a ricuperare qualcosa di primordiale (la cosa, la persona) di una memoria che altrimenti si cancellerebbe, a varcare il muro di una realtà che gli si presenta troppo arida, stretta, o ancora, a decifrare tra questi prelievi di città quella miriade d'informazioni chiuse nel linguaggio delle cose: « *Cosicché gli uomini più sapienti del mondo sono quelli che sanno a mente Zora* » [52]).
Non a caso le '*Città*' si aprono con il tema della memoria, della memoria individuale che, ripercorrendo a ritroso il tessuto urbano (la memoria scritta), può predire il futuro finché ricorda e nomina il passato. Essa cerca di possedere e capire la dinamica degli avvenimenti nel tempo che concorrono a determinare la vita, ma sempre setacciati dal suo filtro, che raccoglie, ordina e riconsegna poi le cose nella loro essenza, senza mai perdere d'occhio la sagoma che ha voluto modellare. Se passiamo in rivista le cose che la memoria suggerisce alla nostra attenzione, quasi come proiettate da un riflesso speculare, ritroviamo:

« *Le proprie giornate, minuto per minuto, pensiero per pensiero, ridotte a collezione:... la vita triturata in un pulviscolo di granelli, (fino a trovare) per sé la sostanza sabbiosa di tutte le cose, toccare la struttura silicea dell'esistenza* » [53]).

Ecco che come album del nostro inconscio, come '*un catalogo di mostri*' [54]) la città calviniana provoca sensazioni labili, interroga e fissa per un attimo lo scorrere del tempo:

« *E tu sai che nel lungo viaggio che ti attende, quando per restare sveglio al dondolio del cammello o della giunca ci si mette a ripensare tutti i propri ricordi a uno a uno, il tuo lupo sarà diventato un altro lupo, tua sorella una sorella diversa, la tua battaglia altre battaglie, al ritorno da Eufemia, la città in cui ci si scambia la memoria a ogni solstizio e a ogni equinozio* » [55]).

Le presenze motrici della città-scritta e della città-mentale costituiscono con i loro interventi alternanti (una documenta, l'altra denota) uno scambio permanente d'energia di cui la scrittura si nutre. Anche se città e memoria hanno come fine ultimo quello di ricordare, esse non sono identi-

---

51) I. C., Ti con zero, p. 80.
52) I. C., Le città, p. 24.
53) I. C., Collezione di sabbia, in CdS, 25.6.1974.
54) Cfr. I. C., Eremita a Parigi, « *Possiamo interpretare Parigi come un libro dei sogni, come un album del nostro inconscio, come un catalogo di mostri* ».
55) I. C., Le città, p. 43-44.

che, poiché la prima nella sua immobilità sottrae alla dimenticanza le cose troppo ravvicinate o irraggiungibili (« *Del mondo, la collezione di sabbie registra un residuo di lunghe erosioni che è insieme la sostanza ultima e la negazione della sua lussureggiante e multiforme parvenza: tutti gli scenari della vita... appaiono più viventi che in una serie di diapositive a colori...* » [56]) e le memorizza in codici atemporali (« *il bisogno di trasformare lo scorrere della propria esistenza in una serie di oggetti salvati dalla dispersione, o in una serie di righe scritte, cristallizzate fuori dal flusso continuo dei pensieri* ». [57]), mentre la seconda quasi a compensare l'aridità e riduttività dei documenti, come di soprassalto si sveglia e permette allo scrittore di trarre dallo scontro con il reale un fascio di vive sensazioni, '*uno spiumio d'immagini cangianti*'. La differenza tra memoria scritta e memoria orale ci apparirà ancora più evidente nelle seguenti citazioni:

« *E anche a me che vorrei tener distinte nella memoria le due città, non resta che parlarti dell'una, perché il ricordo dell'altra, mancando le parole per fissarlo, s'è disperso* » [58]).
« — *Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano, — disse Polo* » [59]).
« *La memoria è ridondante: ripete i segni perché la città cominci a esistere* » [60]).
« *...tutto quello che mi è rimasto nella memoria è uno spiumio d'immagini cangianti* » [61]).
« *...con l'immaginazione e la memoria li ingigantisco (i diamanti), ridò loro dimensioni di rocca, di giardino, di lago...* » [62]).
« *...sul più bello della storia d'amore la memoria si disfa si sfilaccia si tagliuzza e non c'è più modo di ricordarsi cosa succede dopo...* » [63]).
« *No, ricordo ancora, sto per dimenticare tutto, ma mi sforzo di ricordare!... Dimentico... E' bello dimenticare... No, voglio ricordarmi... Voglio ricordare e dimenticare nello stesso tempo...* » [64]).

mentre,

« *Zora ha la proprietà di restare nella memoria punto per punto, nella successione delle vie, e delle case lungo le vie, e delle porte e delle finestre nelle case, pur non mostrando in esse bellezze o rarità particolari* » [65]).

Il ricordo, lo sguardo a posteriori, può però indurre in inganno. Quanto lo scrittore pensa di vedere nel mondo esterno non è altro che un ri-

---

56) I. C., Collezione di sabbia, art. cit.
57) Ibid.
58) I. C., Le città, p. 74.
59) I. C., Le città, p. 94.
60) Ibid., p. 27.
61) I. C., Ti con zero, p. 31.
62) Ibid., p. 43.
63) Ibid., p. 68.
64) Ibid., p. 31.
65) I. C., Le città, p. 74.

flesso del mondo interiore, che sta in stridente contrasto con l'essenza delle cose. Così anche per il signor Palomar che vede tutto da lontano *« è il fuori che decide il dentro »* e resta fuori *« anche quando è interiorizzato »* [66]).
La stessa problematica riemerge là dove la memoria, ormai pacificata e tuffata in un bisticcio di parole, recupera i momenti inscindibili della percezione artistica.

« ...e anch'io è già molto se me ne ricordo, eppure quel che mi ricordo basta a sconvolgermi dalla testa ai piedi, quindi se dicevo oggettivamente dicevo così per dire, come quando si dice oggettivamente che poi dài e dài finisci sempre per dare nel soggettivo, e così questo discorso che voglio farvi mi è difficile proprio perché dà tutto nel soggettivo, nel soggettivo di allora che per poco me lo ricordi è una cosa che sconvolge dalla testa ai piedi tal quale come il soggettivismo di adesso... » [67]).

Qui la lingua sembra cadere in un discorso tautologico, ma in verità manifesta chiaramente lo sforzo dello scrittore per uscire dal suo dilemma. Così il racconto, contro l'onda travolgente della soggettività, mira all'espressione oggettiva, inutilmente però, poiché è sempre preso nel vortice delle immagini cangianti, immagini che ingigantite dalla memoria gli ostacolano la fuga dalla fortezza:

« ...ma di tutte le immagini conservate nella memoria, che adesso continuo a scomporre e ricomporre nelle mie congetture, nessuna combacia con l'altra, nessuna m'aiuta a spiegare quale forma ha la fortezza e in che punto mi trovo » [68]).

Ricorrere alla memoria creatrice non significa per il nostro adottare moduli già esperiti, ma ritrovare anzitutto nuove forme espressive; tantomeno significa ritornare alla letteratura della memoria, bensì ripescare l'inedito dal proprio profondo per porlo in un contesto attuale e intelligibile. L'esperienza vissuta, ricordata nella freschezza delle sensazioni giovanili, nel colore e intensità della prima memoria, attribuisce al testo un carattere storicamente probante del fatto stesso. La coscienza dello scrittore nel ritrovamento intatto di quelle immagini precise rivisita i luoghi teatro della sua infanzia: nel ricordo egli legge il libro della sua vita.

« Ogni grigio una volta scomposto in granelli chiari e scuri, luccicanti e opachi, sferici, poliedrici, piatti, non si vede più come grigio o comincia solo allora a farti comprendere il significato del grigio. Così... sono arrivato a interrogarmi su cosa c'è scritto in quella sabbia di parole scritte che ho messo in fila nella mia vita, quella sabbia che adesso mi sembra tanto lontana dalle spiagge e dai deserti del vivere » [69]).

---

66) I. C., Quel grande cinico Groucho Marx, in CdS, 28.8.1977.
67) I. C., Ti con zero, p. 68.
68) I. C., Ti con zero, p. 153.
69) I. C., Collezione di sabbia, art. cit.

Nello sforzo evocativo, nella ricerca di un'autobiografia si cercherebbero invano indicazioni che rimandano ai dati personali dell'anagrafe o al documento storico; in esso è però sempre presente lo spirito interrogativo e mai affermativo, la parola dell'approssimazione e mai della definizione o delimitazione autoritaria. Questo stilema che si riscontra specialmente nell'ultima narrativa calviniana viene esemplificato nel bellissimo racconto *' Ricordo di una battaglia '* in cui Calvino ci mostra come la memoria storica, dopo un lungo travaglio gli consente di varcare la soglia del presente e di estrarre dalle acque più profonde con un ardito slancio i momenti più sofferti, il passato più ostile.

« Non è vero che non ricordo più niente, i ricordi sono ancora là, nascosti nel grigio gomitolo del cervello, nell'umido letto di sabbia che si deposita nel fondo del torrente dei pensieri: se è vero che ogni grano di questa sabbia mentale conserva un momento della vita fissato in modo che non si possa più cancellare ma seppellito da miliardi e miliardi di altri granelli. Sto cercando di portare alla superficie una giornata, una mattina, un'ora tra il buio e la luce all'aprirsi di quella giornata. Da anni non ho più smosso questi ricordi, rintanati come anguille nelle pozze della memoria. Ero sicuro che in qualsiasi momento mi bastava rimestare nell'acqua bassa per vederli affiorare con un colpo di coda. Al più avrei dovuto sollevare qualcuno dei grossi sassi che fanno da argine tra il passato e il presente, per scoprire le piccole caverne dietro la fronte dove s'acquattano le cose dimenticate. Ma perché quella mattina e non un altro momento ? Ci sono dei punti che emergono dal fondale di sabbia, segno che intorno a quel punto girava una specie di vortice, e quando i ricordi dopo un lungo sonno si svegliano è partendo dal centro di uno di quei vortici che si srotola la spirale del tempo » [70]).

Così sullo schermo della memoria i *' fantasmi '* si proiettano scorporati e nella loro essenza, riacquistano, strappati all'abbaglio di allora, la loro giusta dimensione: la griglia del ricordo lascia cadere nella dimenticanza parecchie cose, mentre altre, le più vive, le trattiene punto per punto. La memoria non serve a Calvino per scrivere un racconto autobiografico con il restauro fedele degli avvenimenti nella loro successione cronologica e con rigore logico, ma per trovare la vita là dove sembra esserci la morte. L'imperativo categorico del nostro è dunque l'evasione dal grigio, da ogni visione sciatta e livellante. Se il ricordo impresso nel suo aspetto più violento può ridarci una nuova situazione, essa, dice Proust, « è nuova perchè è un'aria che si è già respirata un'altra volta, un'aria più pura che invano i poeti hanno tentato di far regnare in Paradiso » [71]).
Lo spirito della memoria calviniana si manifesta in tutta la sua duttilità e creatività in una lettura-commento della poesia *' Forse un mattino andando in un'aria di vetro '*:

---

70) I. C., Ricordo di una battaglia, art. cit.
71) In *G. Macchia,* L'angelo della morte, Milano, Rizzoli, 1979, p. 121.

« Una rilettura di Montale oggi mi porta naturalmente verso questo repertorio di poesie sedimentate nella memoria ' che si sfolla ': verificare cos'è rimasto e cosa s'è cancellato,... studiare le oscillazioni e deformazioni che i versi mandati a memoria subiscono, mi porterebbe a un'esplorazione in profondità di quei versi, e anche del rapporto che ho stabilito con essi attraverso gli anni » [72]).

Dando ai ricordi nuovi significati e trovando sempre un nuovo rapporto con essi, la memoria nel suo incessante rifarsi coglie nelle ombre dei versi montaliani improvvisi bagliori di vita. Così dalle magiche e articolate sembianze delle *' città '* fissate sulla pagina, la nostra mente scopre altre città e soprattutto la voce di una coscienza mossa da infiniti interrogativi.

c) Frammenti di 'Le città e la memoria.1.'

Di alcuni frammenti di *' Le città e la memoria.1. '* vorrei fornire una lettura particolareggiata, non per trovare l'ultima verità, ciò che sarebbe presuntuoso, quanto per illustrare e verificare la *' pluralità '* del testo. Procederò passo per passo fermandomi su ogni unità di lettura traducendola nel maggior numero possibile di dati interpretativi.
Siccome al testo calviniano e soprattutto alle accumulazioni nominali si sovrappone una riserva infinita di decodificazioni sarà bene esaminare i nuclei sintagmatici in uno spaccato diacronico e sincronico. Utilizzerò per questa lettura più metodi critici (strutturale, semiologico, tematico, simbolico, psicoanalitico) servendomi ora dell'uno, ora dell'altro, là dove si mostrerà indispensabile per maggiore chiarezza. E' notorio che la ricorrenza di certe voci nell'opera di uno scrittore mette in rilievo il campo dei suoi interessi precipui, le sue predilezioni per certe parole o idee che esse esprimono, i ' clic ' direbbe lo Spitzer; seguendo proprio queste frecce direzionali cercherò di rintracciare e di interpretare le parole-chiave.

— IL TITOLO

Sul titolo ' Le città e la memoria.1. ' il cui binomio città-memoria è di somma importanza per l'economia del libro si è già detto diffusamente; si vedano perciò i capitoli ' Perché *' Le città invisibili '* e ' La memoria dal *' Sentiero '* alle *'Città '*.

---

72) I. C., Caro Montale buon compleanno, in CdS, 12.10.1976.

— PARTIRE — ARRIVARE

Il primo comma, o lessia nell'accezione barthesiana [73]), « *Partendosi di là e andando tre giornate verso levante, l'uomo si trova a Diomira* », ci introduce immediatamente nel centro del quadro.
Partire, andare, trovarsi (arrivare) ecco i tre elementi di un viaggio compiuto, i tre elementi di un percorso geometrico e mentale. Ma come si articola l'itinerario, dove sono i punti di riferimento attendibili per orientarsi, da dove a dove corre questa strada, cosa comporta il viaggio ? Per dare una risposta esauriente a questi interrogativi dobbiamo anzitutto ' dinamizzare la materia ' [74]), dobbiamo considerare il paesaggio non solo a livello della descrizione o del libro, ma a livello di tutta l'opera calviniana. Proseguiamo con ordine e analizziamo la funzione e l'impiego di questi sintagmi all'interno delle ' *Città* ':

« *Al di là di sei fiumi e tre catene di montagne sorge Zora* ». *(p. 23)*
« *Di là, dopo sei giorni e sette notti, l'uomo arriva a Zobeide* ». *(p. 51)*
« *Dopo aver marciato sette giorni attraverso boscaglie, chi va a Bauci non riesce a vederla ed è arrivato* ». *(p. 83)*
« *Guadato il fiume, valicato il passo, l'uomo si trova di fronte tutt' a un tratto la città di Moriana* ». *(p. 111)*

Attacchi di questo genere si possono citare a piene mani (v. inoltre il cap. sul ' personaggio '), ma penso che gli esempi qui riportati siano sufficienti per dimostrare il valore e l'unità semantica che lo scrittore attribuisce alle introduzioni.
Il passaggio da un luogo all'altro implica un vero drenaggio di ostacoli attraverso i quali ' *l'uomo* ' deve passare per raggiungere la meta. E' da supporre che il cambiamento di luogo, ottenuto solo a grande fatica, comporti pure un cambiamento di percezione e quindi anche un aggiustamento dell'apparato percettivo che metterà a fuoco le immagini fissate nella nuova prospettiva. La nostra analisi si farà più plastica e trasparente se agli esempi reperiti durante la lettura sincronica facciamo seguire un ' excursus ' diacronico. Prendiamo ora in esame, citandoli in ordine cronologico, vari tipi di ' trasferimento ' ricorrenti nell'opera calviniana:

« *Invece gli spararono una cannonata in pieno petto. Medardo di Terralba saltò in aria* » [75]).

---

73) *Barthes* chiama ' lessie ' i brevi frammenti contigui o minime unità di lettura. Cfr. *R. Barthes,* S/Z, op. cit., p. 18.
74) *Contini* ' dinamizza la materia ' articolando la sua critica in tre momenti: 1) considerazioni e confronti nell'ambito del testo, stesso componimento contiguo o distante, 2) riferimenti che rinviano a situazioni analoghe nell'intera opera dell'autore, 3) implicazioni che rimandano alla cultura presente, a letture dell'autore. Cfr. *G. Contini,* Varianti, op. ci., p. 42.
75) I. C., Il visconte dimezzato, p. 17.

« Di lì a poco, dalle finestre, lo vedemmo che s' arrampicava su per l' elce... — E io non scenderò più — » [76]).
« Anch'io corro come facciamo tutti, prendo il treno ogni mattina per infilarmi nell'agglomerato dei prismi... » [77]).
« Al modo d'evacuare ho pensato e penso molto anch'io... » [78]).
« Il piano della fuga-ricerca nell'isola d'If-Montecristo non è dunque completo se non si include anche la ricerca-fuga » [79]).
« Passai per un ponte levatoio sconnesso, smontai di sella in una corte buia... Salii una scalinata; mi trovai in una sala alta e spaziosa » [80]).

« Distacco da chi e da che cosa ? », [81]), si chiede Calvino in una nota al *' Barone rampante '* e a questa domanda ne possiamo aggiungere subito un'altra: qual è la meta cui tende la partenza ? Ora se Calvino formula così il suo interrogativo è evidente che la fuga implica un doppio distacco: il primo da una persona, il secondo da una cosa. Se nelle citazioni appena menzionate riconosciamo nel protagonista l'autore ci è facile concludere che la persona da cui si parte sia proprio la sua [82]).
Il distacco si effettua proprio quando nella scrittura la persona dello scrittore-autore si ' dissolve ' [83]) e avvia un processo di spersonalizzazione a favore di un ' io ' universale e amorfo. Senza il cambiamento di prospettiva non c'è riconoscimento di una realtà, senza una negazione la scrittura non può realizzarsi.
« Ich bin nicht Stiller » è l'enunciato che fa dire Frisch come prima battuta al suo personaggio, ma non meno categorico è il nostro con quel *« ...gli spararono una cannonata in pieno petto. Medardo di Terralba saltò in aria »*. Casi limite di questa dissoluzione ci sono offerti da Beckett in ' En attendant Godot ' in cui il protagonista è assente, o pensiamo a *' L'innomable '* dove un enigmatico personaggio (l'Innomable) non ha né corpo, né anima, « ni corps ni âme » si autodefinisce personaggio senza qualità alcuna, « celui qui ne sait rien, ne veut rien, ne peut rien... qui ne peut ni parler, ni entendre, qui est moi » [84]).

---

76) I. C., Il barone rampante, ed. 1965, p. 28-30.
77) I. C., Ti con zero, p. 37.
78) Ibid. p. 153.
79) Ibid. p. 160.
80) I. C., Il castello, p. 3.
81) I. C., Il barone rampante, p. 30.
82) *Propp* riconosce nella ' partenza ' del personaggio una delle funzioni cardine non solo nella fiaba ma pure nel racconto in genere: « A prima vista la partenza non contiene in sé nulla di interessante. « L'arciere s'incamminò », « Il figlio montò a cavallo, partì per lontani reami », ...questa la formula consueta della partenza. Effettivamente queste parole non contengono nulla che possa apparire problematico. Tuttavia non sono le parole che importano, quel che importa è la partenza del protagonista. In altre parole la composizione del racconto è costituita sullo spostarsi dell'eroe nello spazio. Questa composizione è propria non solo del racconto di fate, ma anche dell'epopea e del romanzo ». *V. J. Propp,* Le radici storiche dei racconti di fiabe, Torino, Borghieri, 1972, p. 75; cfr. anche, *V. J. Propp,* Morfologia, op. cit., p. 45.
83) Cfr. I. C., Appunti sulla narrativa, op. cit., p. 142.
84) *S. Beckett,* L'Innomable, Paris, Minuit, 1953, pp. 258 e 121.

In Calvino si assiste non solo al distacco da una persona, ma anche da una cosa: dalla terra al cielo, dalla famiglia all'albero, dall'occidente all'oriente, sono tutti spostamenti paralleli alla metamorfosi dell'io (« La formation du ' je ' se symbolise oniriquement par un camp retranché » [85]), che nel deciso rifiuto del luogo primitivo denota maggiormente la volontà di una totale trasformazione. L'approdo finale non potrà essere perciò che la scrittura dove l'io si scorpora della sua pesantezza disseminandosi nel testo. L'io una volta disperso nella scrittura si intreccia con l'ordito delle cose formando una rete attraverso la quale passa tutto il testo che porta con sé la voce empirica, scientifica e personale [86]).
Alle riflessioni fatte fin qui sulla causa-effetto della trasformazione dobbiamo far seguire, per essere completi, il modo in cui il processo si sviluppa.
' L'incipit ', anche se lento, è perentorio: i due gerundi ' partendosi ' e ' andando ' mettono in moto gli ingranaggi di una macchina arrugginita che subito si muove sul percorso delle distanze temporali e spaziali indicato dai due predicati. Come se questo avvio non bastasse, forse per l'indeterminatezza e per l'opacità semantica dei due gerundi, Calvino accelera l'andatura e determina la direzione insinuando due complementi determinati: il primo di tempo, *' tre giornate '* e il secondo di luogo, *' verso levante '*. Al tempo-ritmo sintattico (i due gerundi) lo scrittore risponde con un tempo-ritmo semantico (i due complementi); in questo lavoro di contrappunto, in questa discontinuità del discorso, l'autore può fissare tutti quei particolari della memoria che altrimenti gli sfuggirebbero. Così si è introdotti nel primo quadro, e *' l'uomo '* arriva (può entrare) a *' Diomira '*, che non sarà uno sbocco finale, bensì l'inizio di una nuova tappa.

Continua