**Zeitschrift:** Quaderni grigionitaliani
**Herausgeber:** Pro Grigioni Italiano
**Band:** 52 (1983)
**Heft:** 4

**Artikel:** Scrittura e lettura di 'Le città invisibili' di Italo Calvino
**Autor:** Iseppi, Fernando
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-40707

**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

IX

## — IL NOME

Come *'Diomira'* tutte le altre 54 città descritte da Marco vantano una stupenda onomastica esotica: *'Zaira, Maurilia, Despina, Leandra, Clarice, Eusapia, Aglaura'*, sono nomi che segnano un centro d'interesse nel tessuto testuale e un aspetto di quell'impianto metaforico che fa delle *'Città'* un libro di poesia. Ora, questi nomi propri sono puri significanti, hanno un significato preciso o sono anagrammi che celano l'evidenza troppo condizionante del referente ? Anzitutto il nome ha una funzione di richiamo per cui sollecita, come in W. Benjamin [87]), nuove immagini,

> *« Da quel momento in poi il* nome *di Pirra richiama alla mia mente questa vista, questa luce, questo ronzio, quest'aria in cui vola una polvere giallina: è evidente che significa e non poteva significare altro che questo.*
> *La mia mente continua a contenere un gran numero di città che non ho visto né vedrò,* nomi *che portano con sé una figura o frammento o barbaglio di figura immaginata: Getullia, Odile, Eufrasia, Margara ». (p. 99-100)*

conserva sempre il suo significante anche se rimanda a significati diversi e mutevoli [88]),

---

85) *J. Lacan,* Ecrits, Paris, Seuil, 1966, p. 97.
86) Cfr. *R. Barthes,* S/Z, op. cit., p. 24-25.
87) « Solo che, propriamente ogni passo qui si fa su terreno segnato da un nome. E sul suono di ciascuno di questi nomi la fantasia costruisce in un batter d'occhio un quartiere intero. Ciò opporrà resistenza ancora per lungo tempo alla successiva percezione della realtà; e vi resterà insediato, fragile e tenace come uno schermo di vetro ». *W. Benjamin,* Immagini di città, op. cit., p. 10.
88) *P. Sica* spiega molto bene a proposito che: « La toponimia assume un valore enorme come definizione del luogo. Compresente o meno con l'aspetto spaziale e/o funzionale del luogo, è quasi un segno alla seconda potenza. Per quanto mutabile e accrescibile (si pensi al fenomeno del passaggio dal latino al volgare) il toponimo sopravvive spesso alle modifiche spaziali e funzionali, talora invece le segue strettamente ». *P. Sica,* L'immagine

*« Guardatevi dal dir loro che talvolta città diverse si succedono sopra lo stesso suolo e sotto lo stesso* nome, *nascono e muoiono senza essersi conosciute, incomunicabili tra loro. Alle volte anche i* nomi *degli abitanti restano uguali, e l'accento delle voci, e perfino i lineamenti delle facce; ma gli dèi che abitano sotto i* nomi *e sopra i luoghi se ne sono andati senza dir nulla e al loro posto si sono annidati dèi estranei ». (37-38)*

ma esso non potrà mai nominare le cose in sé, la realtà, e non potrà mai rendere fedelmente un concetto poetico,

*« La città per chi passa senza entrarci è una, e un'altra per chi ne è preso e non esce; una è la città in cui s'arriva la pima volta, un'altra quella che si lascia per non tornare; ognuna merita un* nome *diverso; forse di Irene ho già parlato sotto altri* nomi; *forse non ho parlato che di Irene ». (p. 132)*
*« — Puoi riprendere il volo quando vuoi, — mi dissero, — ma arriverai a un'altra Trude, uguale punto per punto, il mondo è ricoperto da un'unica Trude che non comincia e non finisce, cambia solo il* nome *all'aereoporto ». (p. 135)*
*« L'atlante ha questa qualità; rivela la forma delle città che ancora non hanno una forma né un* nome *» (p. 146)* [89]).

Quella distanza incolmabile tra nome e realtà si traduce nelle *' Città '* in tensione tra uomo e cose, che solo il fascino suscitato dall'immagine acustica può, garantendo alla parola-nome una larga autonomia d'interpretazione, ridurre e dissipare.
Messi in evidenza dalla maiuscola iniziale, qualunque sia la loro posizione nella frase, i nomi propri si staccano dal flusso regolare della grafia offrendoci la loro lettera (quasi la loro ' figura ') che convoglia nella scrittura un elemento unificante [90]) (come il titolo che può riassumere in un unico segno una sequenza di tratti diversi) e uno specifico nella trama della composizione. Il nome proprio si inserisce perfettamente nella scrittura del libro, che ridondante di semanticità trova negli stacchi dei quadri, ma soprattutto nel nome della città, il punto focale sul quale convergono i fasci spettrali di ogni connotazione, la sintesi per un programma memoriale dell'opera.

---

della città, op. cit., p. 96.

89) A proposito sul Menabò n. 10, p. 95, Calvino scrive che bisogna cercare « il nome del futuro non per cristallizzare il futuro ma perché nome vero è solo quello che quando lo si trova si ha bisogno di cercarne un altro ancora più vero e così via ». Per altre accezioni e spiegazioni della voce ' nome ' cfr. Le Cosmicomiche, p. 43/45/46/132; Il cavaliere inesistente, p. 37/32/55/56/71/89; Eremita, p. 8; Le città, p. 22/37/49/74/99/100 /113/132/135/145/147/158.

90) Concetto che *Lynch* precisa così: « I nomi... sono importanti per cristallizzare l'identità... associazioni e significati, siano essi sociali, storici, funzionali, economici o individuali, costituiscono un intero campo, che sta al di là delle qualità fisiche ». *K. Lynch,* L'immagine della città, op. cit., p. 121-122.
Pure per *Barthes* il nome proprio « permette di sostituire un'unità nominale a una raccolta di tratti stabilendo un rapporto di equivalenza fra il segno e la somma: è un artificio di calcolo per cui a prezzo uguale la merce condensata è preferibile alla merce voluminosa ». *in S/Z,* op. cti., p. 89.

Certo che Calvino si diverte e gioca con i nomi che ha escogitato [91]) e la scoperta fonetica è un messaggio della sua ambasciata [92]): pensiamo alla nostra *' Diomira '* che oltre a ridare una squisita musica suggerisce in ognuno di noi le parole *' Dio '* e *' mira '* con significato evidente se associate a *' città con statue in bronzo di tutti gli dei '*. Inoltre si avvicina molto anche a *'Diomoro '*, nome di un genere d'insetti [93]), non è però da escludere che dietro a *' Diomira '* si nasconda la voce *' diorama '* termine che indica la *« rappresentazione di luoghi eseguita con particolare tecnica di illuminazione: due oggetti diversi sono dipinti sulle due facce di una tela, in modo che illuminando questa da una sola parte si vede quello sulla faccia corrispondente »*, o un *« panorama convenientemente colorato e illuminato, che osservato con opportuni lenti dia l'impressione della realtà* [94]). Per evitare malintesi, va detto subito che con queste tre proposte non si crede di aver trovato la soluzione del rebus, ma solo di aver fatto un tentativo di interpretazione col dovuto relativismo.
Forse più probabile la soluzione (se vista strettamente nel contesto del quadro) del nome *' Eutropia '* in cui leggiamo dapprima *' eutropia '*, ovvero *« la variazione della struttura cristallina »*, e in un secondo tempo (dopo aver capovolto la ' u ' in ' n ' *' entropia '*, vale a dire *' la quantità d'informazione di cui è carico un messaggio '* [95]). In realtà se riandiamo attentamente il testo ci accorgiamo che la città di Calvino non è altro che una sottile parodia della definizione di *' entropia '*:

*« Entrato nel territorio che ha Eutropia per capitale, il viaggiatore vede non una città ma molte, di eguale grandezza e non dissimili tra di loro, sparse per un vasto e ondulato altopiano. Eutropia non è una ma tutte queste città insieme; una sola è abitata, le altre vuote; e questo si fa a turno »* [96]).

Se scomponiamo questo passo in unità di significato, rintracciamo delle spie che ci indicano, intrecciato nella topografia della città, il disegno della parola; che cosa sono le *' molte città di eguale grandezza e non dissimili tra di loro '* se non le lettere, e il *' vasto e ondulato altopiano '* che cosa è se non la linea irregolare lasciata dalla grafia della parola,

---

91) V. p. es. i nomi trovati per lo scudiero Gurdurù: *« lo chiamano Gurdurù o Gudi-Ussuf o Ben-Va-Ussuf o Ben-Stanbùl o Pestanzùl o Bertinzùl o Martinbon o Omobon o Omobestia oppure anche il Brutto del Vallone o Gian Paciasso o Pier Paciugo. »* Il cavaliere, p. 32.
92) Così come *« l'impresa fonetica (per italianizzare nomi di personaggi) di Ariosto diventa una nuova imprevista avventura del poema »*. I. C., Orlando furioso, p. 52.
93) Propongo pure questa soluzione, poiché altre città come Sofronia, Aglaura, Leandra, Fillide, Tecla, Pentesilea, Icaria, Armonia sono gli ononimi, certamente non per puro caso, di altri generi d'insetti; inoltre vedi Dorotea, composto da ' Doro ', genere d'insetti Ditteri e da ' Tea ', genere d'insetti Coleotteri; se ora invertiamo l'ordine di ' Doro ' e ' Tea ' otteniamo il nome di ' Teodora ', penultima città.
94) *Devoto-Oli,* Dizionario, op. cit.
95) Cfr. *R. Escarpit,* Scrittura e comunicazione, op. cit., p. 103.
96) I. C., Le città, p. 70.

la quale contiene tutte le lettere *' tutte le città insieme '* che il nostro occhio durante la lettura coglie una alla volta *' una sola è abitata, le altre vuote; e questo si fa a turno '* [97]). Così dai meandri metaforici nasce, fra l'altro, l'immagine della parola sempre pronta a comunicare nuovi segni, a denominare cose già esistenti, ma ancora senza nome.

*« Non era raro imbattersi in* nomi *e pensieri e forme e istituzioni cui non corrispondeva nulla d'esistente. E d'altra parte il mondo pullulava di oggetti e facoltà e persone che non avevano* nome *né distinzione dal resto »* [98]).

## — L' ELENCAZIONE

Dire che la città *' Diomira '* ha *' sessanta cupole d'argento, statue in bronzo di tutti gli dei, vie lastricate in stagno, un teatro di cristallo, un gallo d'oro che canta ogni mattina su una torre '* è un esplicito invito a reperire nella presentazione varie peculiarità e annotarle per tutti i quadri, ed è allo stesso tempo un'ostentazione di un accumulo di materiali, di un campionario tematico. Con questi enunciati comincia un processo di nominazione che vien affidato all'attività del lettore: solo nel momento in cui prendiamo atto del testo, facciamo subire ai sintagmi un'operazione predicativa. La natura delle cose menzionate fa sì che un'unica trasformazione sarebbe velleitaria, poiché ogni elemento si apre in un ventaglio di possibilità che si inseriscono un po' ovunque nel repertorio dei giochi combinatori e, come spiega *Eco,* « usualmente un solo significato veicola contenuti diversi e interallacciati » [99]); per queste ragioni cercherò di analizzare i singoli nuclei nel loro spettro semantico.
L'esuberanza dei sintagmi (cupole, statue, vie, teatro, gallo) costituisce l'inizio del gioco nella scrittura delle *' Città '.* Questo ' ludus ', che è l'espressione di una volontà sempre regolata e soggetta al ritorno, consiste non nell'accumulare le parole per un mero piacere verbale, ma nell'ampliare un concetto, una stessa figura in una catena infinita di sinonimi, significa anzitutto iterare e al tempo stesso mutare il significante in modo da evidenziare la pluralità del testo fin dal suo esordio.

## — IL NUMERO

Ma come spieghiamo la lessia *' sessanta cupole d'argento '* ? Il numero *' sessanta '* ci indica una quantità razionale e determinata, è un prodotto di un processo matematico che, funzionando come campo magnetico di semi,

---

97) Anche per *Beckett* l'anagramma diventa un elemento ludico e parte integrante della sua scrittura; v. in Watt, Paris, 1969, p. 28 come ' dum ' cambia in ' mud '.
98) I. C., Il cavaliere inesistente, p. 37.
99) *U. Eco,* Tratto di semiotica, op. cit., p. 87.

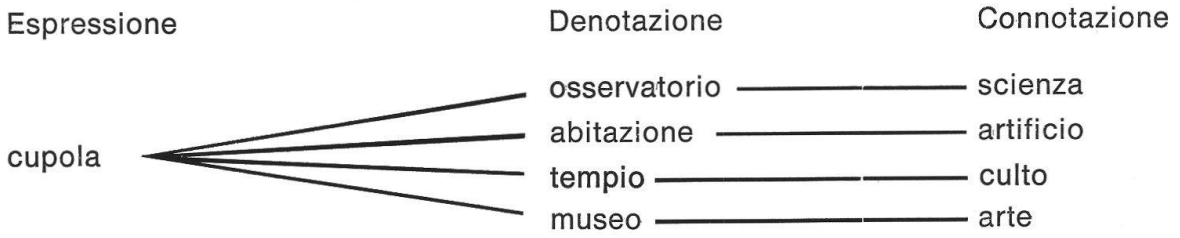
riunifica virtualmente la loro plurivalenza in un solo corpo, senza con ciò intaccare la pluralità della ' città '. L'enumerazione è, accanto all'elencazione, uno dei topoi caratteristici della narrativa calviniana, eccone un esempio:

« *Ogni anno, appena entrato nella stanza, alzavo la tendina e contavo alcune facce in più: sedici, compresi quelli giù nel fosso; ventinove, di cui otto appollaiati sul sorbo; quarantasette senza contare quelli del pollaio* » [100]).

che nonostante la sua determinatezza può generare nuovi ordini disposti sullo stesso piano.

## — GLI EDIFICI

La voce ' *cupola* ' letta in chiave architettonica risponde a una struttura emisferica di copertura, ma se considerata semiologicamente rivela quattro denotazioni che veicolano altrettante connotazioni come nello schema seguente:




Nasce così una ' *superelevazione di codici* ' [101]) che si potrebbe continuare a livello metonimico come insegna lo stesso Calvino [102]): « *la tenaglia indica la casa del cavadenti, il boccale la taverna, le alabarde il corpo di guardia, la stadera l'erbivendola...* » o ancora « *una clessidra poteva significare il tempo che passa o che è passato, oppure la sabbia, o un'officina in cui si fabbricano clessidre* » [103])

---

100) I. C., Le città, p. 152.
101) Cfr. *U. Eco,* Trattato di semiotica, op. cit., p. 82.
102) Questa virtualità poetica della scrittura, presente soprattutto nell'ultima narrativa calviniana, è riscontrabile già nel ' Cavaliere inesistente '. A questo proposito *S. Eversmann* osserva giustamente che « der Hauptheld Agilulfo bereits unter dem Wappensymbol der ' mise en abyme '-Technik in die Geschichte eingeführt wird:
« *Sullo scudo c'era disegnato uno stemma tra due lembi d'un ampio manto drappeggiato, e dentro lo stemma s'aprivano altri lembi di manto con in mezzo uno stemma più piccolo, che conteneva un altro stemma ammantato più piccolo ancora. Con disegno sempre più sottile era raffigurato un seguito di manti che si schiudevano uno dentro l'altro e in mezzo ci doveva essere chissà che cosa, ma non si riusciva a scorgere, tanto il disegno diventava minuto* ». (p. 11)
In, *S. Eversmann,* op. cit., p. 113.
103) I. C., Le città, p. 21 e 45.

La città *' panteon '* con *' statue in bronzo di tutti gli dei '* ci ricorda un topos fondamentale il cui significato si lascia capire più efficacemente in un contesto diacronico:

« *Il Giudizio e la torre le portavano la notizia che gli* Dei *avevano da tempo decretato la caduta di Troia* » [104]).
« *Sappiate che io sono la gioiosa* Dea *della Distruzione, che governa il disfarsi e il rifarsi interrotto del mondo* » [105]).
« *Per noi, allora, di scritto non c'era che il libro dei nostri* dèi, *le profezie che si potevano leggere in cento modi* » [106]).
« *Gli dèi ai quali crede il signor Palomar si nascondono negli oggetti quotidiani: (...) il corso del pensiero si fa ora sbiadito ora sbavato, l'anima d'inchiostro s'estenua, i suoi* dèi *hanno ormai abbandonato la penna che graffia il foglio bianco senza lasciare una traccia* » [107]).
« *Dalla porta dei templi si vedono le statue degli* dei, *raffiguranti ognuno con i suoi attributi: la cornucopia, la clessidra, la medusa, per cui il fedele può riconoscerli e rivolgere loro le preghiere giuste* » [108]).
« *Gli* dei *della città, secondo alcuni, abitano nelle profondità, nel lago nero che nutre le vene sotterranee* » [109]).

Tutte queste citazioni [110]) dimostrano come l'impiego della voce *' dei '* non sia affatto casuale giacché ricorre con puntualità in un campo specifico d'interessi. I contesti ci dicono come gli *' dèi '* del nostro siano quelli della distruzione-costruzione chiusi in pergamene e nascosti nel nero dell'inchiostro, quei padroni invisibili della scrittura e della parola che ci permettono di leggerla ' in cento modi '.
Questa interpretazione è inoltre rafforzata e giustificata da quelle *' vie lastricate in stagno '* che ricordano le lettere in piombo o in stagno dei clichés, appunto quelle lettere che una volta allineate ci danno la sensazione di tante vie, un'immagine questa che ritorna con più evidenza in *' Ti con zero ': « I cristalli dell'argento erano alberi filiformi, con ramificazioni ad angolo retto. Scheletrite fronde di stagno e di piombo infittivano d'una vegetazione geometrica la foresta ».* (p. 37)
Un altro motivo caro a Calvino è costituito dal prossimo sintagma *' teatro di cristallo '*, figura che incontriamo specialmente negli ultimi racconti:

l'universo è considerato come « *un solido dalle pareti lisce, una compenetrazione di poliedri, un aggregato di* cristalli » [111]).

---

104) I. C., Il castello, p. 42.
105) Ibid., p. 42.
106) I. C., Montezuma, in Le interviste impossibili, Milano, Bompiani, 1975, p. 89.
107) I. C., Gli dèi degli oggetti, in CdS, 14.10.1975.
108) I. C., Le città, p. 21.
109) Ibid., p. 28.
110) V. ancora, Le città, p. 38/71/104/150/151; Gli dèi del Messico, in CdS, 25.6.1974; Gli dèi della città, in Una pietra sopra, p. 282-85.
111) I. C., Le Cosmicomiche, p. 144.

« *...ha creduto tanto in quel mondo di* cristallo *che doveva venir fuori* » [112]).
« *Sognai un mondo di* cristallo, *a quei tempi: non lo sognai, lo vidi, un'indistruttibile gelida primavera di quarzo* » [113]).
« *E' al cristallo unico che tendiamo, al cristallo gigante...* » [114]).
« *La metropoli che egli ha sempre creduto compatta e trasparente come una coppa intagliata nel cristallo di rocca* » [115]).
« *La città che lui ha costruita è sfaccettata come un* cristallo » [116]).
« — *Eppure io so, — diceva, — che il mio impero è fatto dalla materia dei* cristalli... » [117]).

Da questi enunciati, di per sé molto simili, traspare come spesso il testo calviniano si evolva in un circolo chiuso per reazioni a catena: da un nucleo si sviluppa per processo generativo un filone tematico sostenuto da una parola-chiave, così come dallo stesso tarocco potevano nascere musei *' di quadri di maestri, biblioteche di poemi e di romanzi '*. Gli esempi citati mostrano abbastanza bene il modo di composizione del nostro, che cercando ogni volta una collocazione migliore della parola-chiave tratta da un repertorio statico (qui *' cristallo '* è sempre inteso quale desiderio di ordine e di perfezione geometrica in opposizione alla visione di un mondo paludoso e disgregato) [118]), sa esprimere una limpida e fresca immagine artistica con un minimo di innovazioni linguistiche [119]). Con il *' gallo d'oro che canta ogni mattina su una torre '* si chiude la ricca presentazione degli elementi archetipo, che possono sembrare, a prima vista, una mera accumulazione di cose, ma che in realtà costituiscono invece materiali accuratamente scelti che serviranno da fondamenta alle *' Città '*.
Il *' gallo '* — simbolo della fertilità per i pagani e della prudenza per i cristiani — rappresenta in Calvino, molto probabilmente, la voce, la coscienza dello scrittore. Di nuovo questa soluzione ci è stata suggerita e in parte anche giustificata dagli altri sintagmi che costellano il soggetto della frase presa in esame. Il *' gallo '* messo a tacere dall'Eremita (Calvino) nel *' Castello '* — « *Cateratte, uragani, traboccate a sommergere i campa-*

---

112) I. C., Ti con zero, p. 37.
113) Ibid., p. 40.
114) I. C., Ti con zero, p. 42.
115) I. C., Il castello, p. 85.
116) Ibid., p. 80.
117) I. C., Le città, p. 66.
118) Una valutazione utile e chiara di questa metafora è quella propostaci da *Mengaldo:* « Nelle ' Città invisibili ' si fronteggiano chiaramente un campo simbolico ' negativo ', connotato essenzialmente dagli indicatori semantici dell'impurità e vischiosità,... disordine e mancanza di forma, e un campo simbolico positivo contrassegnato da immagini di durezza cristallina, ordine, purezza... Appartiene alla coscienza calviniana del carattere utopico di questa polarizzazione il fatto che i simboli positivi siano così spesso esplicitati come prodotto del desiderio e del sogno ».
*P. V. Mengaldo,* La tradizione, op. cit., p. 422.
119) Nel gioco di parole raggiunto attraverso permutazioni e trasformazioni del linguaggio, Freud riconosce l'appagamento di un desiderio ' Wunscherfüllung '. Cfr. *J. Lacan,* Ecrits, op. cit., p. 512.

*nili, ad annegare i galli marcavento!* » [120]) è un indizio e possibile verifica della nostra interpretazione.

Se '*gallo*' ha valore di voce o di coscienza l'aggettivo '*oro*' che l'accompagna è da collocare direttamente nello stesso spazio semantico. Infatti se si tengono presenti le lessie in cui '*oro*' ricorre, '*Gran Mulino dell'Oro*', '*Età dell'Oro*', '*Sole l'astro dell'oro*', '*il mondo è d'oro e l'oro è il mondo*' [121]) risulta patente che la voce '*oro*', con un significato simile a quello di '*cristallo*' indica una qualità a cui la percezione aspira.

La '*torre*', l'ultimo edificio ricordato nel progetto urbanistico di '*Diomira*', diventa per il cartomante, '*Torre di Babele*', '*Torre di Nembrotte*', '*Torre dirupe dei cadaveri*', '*Casa di Dio e Casa del Diavolo*', e noi diremo '*torre*' (non certamente quella d'avorio) o casa dello scrittore dalla quale osserva e legge la città [122]).

Se ora rileggiamo la prima parte delle città dopo averla smontata pezzo per pezzo, ogni quartiere, ogni casa, ogni frammento ci appare come una galassia informativa in cui non si scorge un ordine privilegiato; sembra che le parti, scomponendosi, si fondano in una omogenea sostanza metallica e che argento, bronzo, stagno e oro tendano a unificarsi in un '*cristallo totale*' in un '*topazio-mondo*' [123]) in cui tutto è compreso come nella '*Metropoli Tutta Quanta di Metallo Prezioso*' [124]); ma ben presto la città '*metallica e asettica*' diventerà ancora '*pascolo di vampiri, setta immonda e feudale*' [125]).

La seconda parte del quadro scorre fluida fino a '*felici*', ostentando tuttavia nello ' shock ' provocato dalle luci multicolori e dal grido della donna un segno di felicità, un effimero ' elisir ' suscitato come da un'allucinazione, da un ' Tagtraum ' freudiano; sogno diurno che in Calvino deve essere qualcosa di luminoso e di molto vivido perché espressione di intenso desiderio e di vigorosa memoria, e soprattutto perché principio della '*forma dictandi*' delle '*Città*': « *E' delle città come dei sogni: tutto l'immaginabile può essere sognato* » [126]).

Imperniata sugli effetti di una distanza onirica, che implica necessariamente una polarizzazione tra negativo e positivo (« *Tanto più l'immagine che trarremo dall'oggi sarà negativa, tanto più occorrerà proiettarci una possibile immagine positiva verso la quale tendere... Una città può passare attraverso catastrofi e medioevi... ma deve al momento giusto, sotto forme*

---

120) I. C., Il castello, p. 115.
121) Cfr. I. C., Il castello, p. 19 e 92.
122) Ibid., p. 27/69/36/113.
123) I. C., Ti con zero, p. 41.
124) I. C., Il castello, p. 19.
125) I. C., Il castello, p. 85.
126) Per l'impiego della voce ' sogno ' v. ancora, Le Cosmicomiche, p. 21/22/28/120/123/124; Ti con zero, p. 40/41; Il castello, p. 102/103; Le città, p. 16/50/51/52/61/79/80/101/; Marcovaldo, p. 9/27/33; Sentiero, p. 20/114, CdS, 21.9.1976 e 16.7.1977: Eremita, p. 13/20.

*diverse, ritrovare i suoi dèi* » [127]), la scrittura calviniana resta inscindibile come l'arco, e ogni suo elemento indispensabile come le pietre che lo sostengono:

« *Marco Polo descrive un ponte, pietra per pietra.*
*— Ma qual è la pietra che sostiene il ponte ? — chiede Kublai Kan.*
*— Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra, — risponde Marco, — ma dalla linea dell'arco che esse formano.*
*Kublai Kan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge: — Perché mi parli delle pietre ? E' solo dell'arco che m'importa.*
*Polo risponde: — Senza pietre non c'è arco* » [128]).

---

127) I. C., Gli dèi della città, in Una pietra sopra, op. cit., p. 284-285.
128) I. C., Le città, p. 89; cfr. per l'immagine del ponte ' Il Milione ', cap. LXXXIX, p. 106-107.

# VI. Conclusione

Le ' *Città* ' ci si sono presentate fin dall'inizio come un attento diagramma di trasformazioni urbane e del comportamento umano, come disegno in filigrana di visioni oniriche in cui s'intravedono temi d'importanza universale e atemporale. Sebbene il lettore, nelle 55 descrizioni, non riconosca periodi storici o luoghi determinati, né personaggi specifici o azioni privilegiate, vi potrà (dovrà) scorgere ' *la città da conquistare e da fondare* ' [1]). Il variegato progetto di città fatto d'immagini caleidoscopiche, d'un avvicendarsi di luci, colori e figure ripropone il gioco delle opposizioni tra sogno e realtà, tra significante e significato conferendo alla pagina un messaggio sempre attuale. Infatti le interpretazioni fin qui tentate testimoniano la diversità e complessità del testo proprio mentre mettono in rilievo il divario tra le soluzioni proposte e gli interrogativi rimasti ancora insoluti.
Tirare una conclusione sulle ' *Città* ' significherebbe aver letto un'opera compiuta, una scrittura definibile. Contro questa eventualità la pagina

---

1) Cfr. I. C., Viaggio, Dialogo, Utopia, art. cit., p. 907 e I. C., Una pietra sopra, p. 284.

calviniana si è manifestata in realtà non una creazione compiuta, suscettibile di una rigorosa decodificazione e di un'interpretazione definitiva, bensì come una produzione in continua evoluzione, di cui lo scrittore non è il solo responsabile: tutto si assomma nel confronto scrittura-lettura, due fattori che condividono a pari merito la portata semantica del testo. Così si è cercato di leggere il testo riconoscendogli ampia autonomia e, nel contempo, si è mantenuta altrettanta autonomia e mobilità interpretativa. Senza entrare in dettaglio, ricordo per sommi capi i momenti salienti delle *' Città ':*

— innovazione nell'impaginazione e numerazione dei capitoli, pensati come espressione figurale e anti-lineare;

— indicazioni di letture esplicitate nel testo;

— ricupero di un genere letterario confermato — una ' cronaca del Duecento ' — per coinvolgere il lettore e negare lo scrittore;

— proliferazione di cellule tematiche;

— memoria, desiderio, sogno, intesi quali impulsi della scrittura;

— inaugurazione di una prospettiva dialettica;

— allargamento del campo semantico e conferimento di massima fungibilità alla parola;

— livellamento e riduzione ad attante generico della figura tradizionale del personaggio;

— implicazioni di una teoria circa il linguaggio;

— realtà suscitata da più livelli di scrittura;

— abolizione della catena logico - narrativa a favore di un testo che si struttura in quadri autonomi;

— presenza di più ' voci ' narrative;

— scrittura intesa come gioco e mezzo di ricerca;

— processi di comunicazione stabiliti con più mezzi espressivi.

Questo succinto inventario, che conferma la formula di Ricardou, secondo il quale la narrativa recente è meno « l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture », ci aiuta a capire i dissensi e le posizioni contraddittorie della critica di fronte all'opera calviniana, in quanto le interpretazioni del testo non dipendono soltanto dalla sua pluralità, ma anche dalla resistenza materiale della scrittura alla traduzione (sotto forma di parafrasi o di decifrazione critica), e quindi dalla sua globale poeticità.

# Nota biografica

Italo Calvino nasce il 15 ottobre 1923 a Santiago di Las Vegas, villaggio vicino all'Avana, da genitori italiani, ambedue laureati: il padre in agronomia e la madre in scienze naturali [1]). La famiglia Calvino nel 1925 si trasferisce a San Remo dove il giovane Italo (« ...nome di battesimo che mia madre, prevedendo di farmi crescere in terra straniera, volle darmi perché non scordassi la patria degli avi... ») [2]) attenderà ai suoi studi fino alla maturità classica senza conoscere durante questo periodo un'educazione religiosa.
Dopo il liceo si iscrive alla Facoltà d'Agraria dell'Università di Torino [3]) dove il padre era professore, ma interrompe subito questo studio ai primi esami. Nel 1943 Calvino non risponde alla chiamata di leva della Repubblica Sociale e va a combattere nelle brigate partigiane [4]), avvicinandosi poi al movimento comunista. I suoi interessi letterari si riveleranno quando nel 1947 si laurea in lettere a Torino con una tesi su Joseph Conrad e pubblica il suo primo libro *' Il sentiero dei nidi di ragno '*.

*« Ero stato, prima d'andare coi partigiani, un giovane borghese sempre vissuto in famiglia; il mio tranquillo antifascismo era prima di tutto opposizione al culto della forza guerresca, una questione di stile, di ' sense of humour ', e tutt'a un tratto la coerenza con le mie opinioni mi portava in mezzo alla violenza partigiana, a misurarmi su quel metro. Fu un trauma, il primo... »* [5]).

Subito dopo la guerra svolge un'attività politica nel Partito Comunista, collabora a *l'Unità,* al *Politecnico* di Vittorini. L'esperienza come redattore dell'elzeviro dell'Unità è di breve durata e Calvino comincia a dedicarsi intensamente alla vita letteraria: sarà l'inizio d'una carriera di scrittore sempre incoraggiata dall'editore Einaudi.
Nel 1957 lascia il Partito Comunista per dissensi interni e dopo aver collaborato a settimanali e a riviste come ' Il Contemporaneo ', ' Italia Domani ', ' Città aperta ', ' Passato Presente ' condirige con Vittorini dal 1959

---

1) Per un breve accenno sul carattere del padre e della madre v. L'entrata in guerra, p. 9.
2) In, *E. F. Accrocca,* Ritratti su misura, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, p. 111.
3) La scelta di questa direzione di studi fu certamente suggerita dall'ambiente familiare, perché, come dice Calvino stesso: *« Tra i miei familiari solo gli studi scientifici erano in onore; un mio zio materno era un chimico, professore universitario e sposato a una chimica (anzi ho avuto due zii chimici sposati a due chimiche); mio fratello è un geologo, professore universitario. Io sono la pecora nera, l'unico letterato della famiglia (...) ».* Però anche lui fece qualche tentativo *« di seguire la tradizione scientifica familiare, ma già avevo la testa alla letteratura e smisi ».* In, *E. F. Accrocca,* Ritratti, op. cit., p. 110-111.
4) *« ...secondando un sentimento che nutrivo fin dall'infanzia, combattei coi partigiani, nelle Brigate Garibaldi ». Ibid., p. 111.*
5) I. C., Il sentiero, p. 18.

al 1966 il ' Menabò ' in cui, fra l'altro, pubblicherà i due noti saggi ' Il mare dell'oggettività ' e ' La sfida al labirinto '.
Nel 1964 Calvino lascia l'Italia per trasferirsi a Parigi dove sposa nello stesso anno un'argentina, d'origine russa, che gli darà una figlia. Ma ecco le ragioni di questo trasferimento e alcuni momenti della vita parigina offertici in una nota curiosa dallo stesso Calvino:

*« Per lunghi anni soffersi di una nevrosi geografica: non riuscivo a stare tre giorni in nessuna città o luogo. (« Ainsi, j'ai appris depuis longtemps à n'habiter nulle part pour pouvoir croire que j'abite partout »* [6]). *Alla fine elessi stabilmente sposa e dimora a Parigi, città circondata da foreste di faggi e carpini e betulle, in cui passeggio con mia figlia Abigail, e circondante a sua volta la Bibliothèque Nationale, dove mi reco a consultare testi rari, usufruendo della Carte de Lecteur n. 2516. Così preparato al Peggio, sempre più incontentabile riguardo al Meglio, già pregusto le gioie incomparabili dell'invecchiare... »* [7]).

Fine

---

6) Intervista, *F. Wagener,* Nous vivons désormais dans une métropole unique, in Le Monde, 25.4.1970.
7) Curriculum inviato all'editore F. M. Ricci, in *G. Bonura,* Calvino, op. cit., p. 39-40; per altre informazioni bibliografiche v. l'introduzione a ' Gli amori difficili ' e *F. Di Carlo,* I nostri antenati, op. cit., pp. 18-27.