

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 52 (1983)
Heft: 1

Artikel: Scrittura e lettura di 'Le città invisibili' di Italo Calvino
Autor: Iseppi, Fernando
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-40680>

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: 08.07.2025

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

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

VI

f) L'impero e i segni

« Come veramente sia la città sotto questo fitto involucro di segni, cosa contenga o nasconda, l'uomo esce da Tamara senza averlo saputo »²⁹⁵).

Ma non per questo il visitatore che lascia Tamara si scoraggia o rinuncia a conoscerla; subito la sua mente penetra quel *'fitto involucro di segni'* e vi riconosce figure precise: *« un veliero, una mano, un elefante... »²⁹⁶*. Sarà proprio questa città del possibile *« fatta di segnali che uno manda e non sa chi li raccoglie »²⁹⁷* a sollecitare una lettura più personale e a riflettere, anche se ci può sembrare paradossale, *« l'ordine perfetto degli scambi »²⁹⁸*.

Così il Kan leggendo i segni del suo impero ora lo vede *« marcire come un cadavere »* (p. 65), ora dilatarsi all'infinito *« verso il dentro e verso il fuori »* (p. 79), oppure gli appare uno *« sfacelo senza fine né forma »* (p. 13), *« uno zodiaco di fantasmi della mente »* (p. 30), *« un deserto di dati labili »* (p. 30), un'immensa montagna sfaccettata e trasparente che riverbera *« multiformi tesori »* (p. 139).

Per parlare di questo impero formato da segni umbratili e sfuggevoli, per tradurre in parole questo nascere e morire, lo scrittore dovrebbe allora *« inventare un nuovo vocabolario o forse anche una nuova grammatica e una nuova sintassi; oppure ricorrere a un sistema di notazioni sul tipo delle partiture musicali; o a formule algebriche con derivate e integrali »²⁹⁹*.

²⁹⁵) I. C., *Le città*, p. 22.

²⁹⁶) Ibid., p. 22.

²⁹⁷) Ibid., p. 169.

²⁹⁸) Ibid., p. 145.

²⁹⁹) I. C., *Lettura di un'onda*, in *Corriere della Sera*, 24.8.75.

Come la descrizione di un'onda in uno spazio determinato « *può completare un inventario di tutti i movimenti d'onda che vi si ripetono con varia frequenza* », così già la lettura di un unico segno nell'impero ci può fornire la « *chiave per padroneggiare con un'operazione semplicissima la complessità dell'universo* ». Lo studio dei processi che si verificano in un microcosmo servirà anzitutto per allestire un modello « *per l'uso della parola e per l'ordine dei pensieri* »³⁰⁰).

E poiché anche Marco sa esattamente che le cose non sono riducibili in parole la sua 'nuova grammatica' sarà quella dei segni primordiali, delle linee (« *griglie, spigoli, antenne, aste, graffi, seghettature, intagli, svirgole* »)³⁰¹, dei colori (« *cremisi, indaco, amaranto, porpora* »)³⁰², degli oggetti (« *scaie, amache, attaccapanni, terrazzi, otri, becchi del gas, girarrosti, cesti, montacarichi, docce, trapezi, anelli, teleferiche, lampadari, vasi* »)³⁰³ che costituiscono nel contempo quella fonte inestinguibile d'interrogativi di stimoli alla riflessione; la parola-cosa diventa in questo contesto una città-rebus³⁰⁴) che si dissolve per subito ricomporsi.

« *Di tutti i cambiamenti di lingua che deve affrontare il viaggiatore in terre lontane, nessuno uguaglia quello che lo attende nella città di Ipazia, perché non riguarda le parole ma le cose* »³⁰⁵).

« *...gli oggetti potevano voler dire cose diverse: un turcasso pieno di frecce indicava ora l'approssimarsi d'una guerra, ora abbondanza di cacciagione, oppure la bottega d'un armaiolo...* »³⁰⁶).

Ma come ci si accosta alla lettura di queste 'cose', di questi nuovi segni? Al lettore non presuntuoso basterebbe forse allora capire e fare proprio l'atteggiamento che assume il signor Palomar (del resto molto simile al comportamento del Kan e di Marco) quando visita le rovine di Tula, l'antica capitale tolteca:

« *Nell'archeologia messicana ogni statua, ogni oggetto, ogni dettaglio di bassorilievo significa qualcosa che significa qualcosa che a sua volta significa qualcosa. Un animale significa un dio che significa una stella che significa un elemento o una qualità umana e così via* »³⁰⁷).

Proprio lo spirito della scrittura pittografica degli antichi Messicani, che « *per scrivere disegnavano figure, e anche quando disegnavano era come scrivessero* » trasformando ogni figura in « *un rebus da decifrare* »³⁰⁸), vive nei segni del nostro e sollecita la creatività del visitatore.

300) I. C., Lettura di un'onda, in Corriere della Sera, 24.8.75.

301) I. C., Le città, p. 18-19.

302) Ibid., p. 103.

303) Ibid., p. 81.

304) « *E delle città come dei sogni: tutto è un rebus* »; « *...non sapeva mai se Marco volesse rappresentare un rebus...* » Ibid., p. 50 e p. 30.

305) Ibid., p. 53.

306) Ibid., p. 45.

307) I. C., Gli dei indios che parlano dalla pietra, in C. d. S. 16.7.1976.

« Anche i segni più astratti e geometrici sul muro di un tempio mixteco possono essere interpretati come saette se si vede un motivo di linee spezzate, o vi si può leggere una successione numerica a seconda del modo in cui si susseguono le greche » ³⁰⁹).

Anche le rovine delle ' Città ' si possono guardare in diversi modi: si può tentare di descriverle e definirle in quanto tali, facendo un rilievo esterno che precisi l'epoca, il materiale e le dimensioni (come la guida quando dice: « Esto es un chac-mahol. No se sabe lo quiere decir » ³¹⁰), oppure si possono stabilire attraverso la propria sensibilità e memoria, le relazioni che intercorrono tra significante e significato (come il signor Palomar che, anche se apprezza il giudizio critico e la serietà della guida, cerca di dare a ogni segno un significato, a ogni sua domanda una risposta) ³¹¹).

Se da una parte la rinuncia a capire più di quanto la parola esplicitamente dice è un atto di rispetto verso il testo, dall'altra lo sforzo interpretativo, la tentazione di vedere oltre l'aspetto ' visibile ' quello ' invisibile ' più di « un sovrano esercizio della mente » è un bisogno vitale del nostro spirito a cui l'occhio non può sottrarsi. Come le cariatidi tolteche sono l'espressione di una storia e di una cultura ben precisa, così le città calviniane sono da considerare una diretta testimonianza del nostro tempo e della nostra civiltà, benché il loro insolito carattere semantico esiga, per riconoscerle tali, continue traduzioni in codici a noi comuni:

« Il signor Palomar pensa che ogni traduzione richiede un'altra traduzione e così via... Eppure sa che non potrebbe mai soffocare in sé il bisogno di tradurre, di passare da un linguaggio all'altro, da figure concrete a parole astratte, da simboli astratti a esperienze concrete, di tessere e ritessere una rete di analogie. Non interpretare è impossibile, come è impossibile trattenersi dal pensare » ³¹²).

Chi ci parla è Calvino scrittore-lettore, che nel momento della composizione-lettura del testo non sfugge alla tentazione delle associazioni congenite, al magnetismo delle ' traduzioni ' spontanee, alle sollecitazioni dell'immaginazione e della fantasia per lasciare che dal discorso dialettico tra cosa e uomo scaturisca un segno assimilabile ³¹³). L'atto intellettuale

³⁰⁸) I. C., Gli dei indios, in Corriere della Sera, 16.7.1976.

³⁰⁹) Ibid.

³¹⁰) Ibid. ' Questo è un chac-mahol (tipo di statua tolteca). Non si sa cosa voglia dire.

³¹¹) Per il linguista il segno implica tre relazioni essenziali: « In primo luogo una relazione interna, quella che unisce il suo significante al suo significato; poi due relazioni esterne: la prima, virtuale, collega il segno a una riserva specifica di altri segni, da cui lo distacciamo per inserirlo nel discorso; la seconda, attuale, collega il segno agli altri segni dell'enunciato che lo precedono o seguono ». R. Barthes, Saggi critici, Torino, Einaudi, 1972, p. 301.

v. inoltre, R. Barthes, Elementi di semiologia, Torino, Einaudi, 1966, pp. 34-40.

³¹²) I. C., art. cit., in C. d. S., 16.7.1976.

³¹³) A proposito Calvino dice nel Castello: « Poi veniva La Ruota della Fortuna, giusto al punto in cui ci aspettavamo una descrizione più particolareggiata del mondo della Luna, che ci lasciasse sbizzarrire nelle vecchie fantasie d'un mondo all'incontrario, dove l'asino è re, l'uomo è quadrupede, i fanciulli governano gli anziani, le sonnambule reggono il timone, i cittadini vorticano come scoiattoli nel mulinello della gabbia, e quanti altri paradossi l'immaginazione può scomporre e ricomporre ». p. 38.

con cui si scompongono i segni per ristrutturarli in altri modelli e archetipi noti, non solo soddisfa un richiamo istintivo dello spirito ma risponde pure a un bisogno biologico; sarà proprio durante questo processo di assimilazione che le 'sostanze' cambiano forma a seconda di come si colgono, cambiano gusto e grado di stimolazione a seconda della loro carica aromatica, dell'appetito dell'individuo che assaggia questi prodotti.

« Si sa che i nomi dei luoghi cambiano tante volte quante sono le lingue forestiere; e che ogni luogo può essere raggiunto da altri luoghi, per le strade e le rotte più diverse, da chi cavalca carreggia rema vola »³¹⁴).

Ma quali sono i moventi di questa scrittura e come pensa Calvino di raffigurarla e realizzarla? Ebbene, nel racconto 'Un segno nello spazio' delle 'Cosmicomiche' egli ci risponde presentandoci, in un linguaggio squisitamente ludico, il segno come elemento primordiale dell'opera letteraria tramite il quale lo scrittore può innanzitutto:

a) pensare le cose,

« Ci pensavo giorno e notte; anzi, non potevo pensare ad altro; ossia, era quella la prima occasione che avevo di pensare qualcosa; o meglio, pensare qualcosa non era mai stato possibile, primo perché mancavano le cose da pensare, e secondo perché mancavano i segni per pensarle, ma dal momento che c'era quel segno, ne veniva la possibilità che chi pensasse, pensasse un segno, e quindi quello lì, nel senso che il segno era la cosa che si poteva pensare e anche il segno della cosa pensata cioè di se stesso »³¹⁵).

b) fissare un punto di riferimento per ogni discorso,

« In tutta quella giostra, solo il segno stava fermo, in un punto qualunque, al riparo da ogni orbita (...), in un punto qualunque che non era più qualunque dal momento che era l'unico punto che si fosse sicuri che era lì, e in rapporto al quale potevano essere definiti gli altri punti »³¹⁶).

c) manifestare la propria presenza,

« Dunque la situazione era questa: il segno serviva a segnare un punto, ma nello stesso tempo segnava che lì c'era un segno, cosa più importante perché di punti ce n'erano tanti mentre di segni c'era solo quello, e nello stesso tempo il segno era il mio segno, il segno di me, perché era l'unico segno che io avessi mai fatto e io ero l'unico che avesse mai fatto segni. Era come un nome, il nome di quel punto, e anche il mio nome che io avevo segnato su quel punto, insomma era l'unico nome disponibile per tutto ciò che richiedeva un nome »³¹⁷).

la scomparsa del segno implica quindi anche la dissoluzione della propria identità,

« Feci il secondo giro, il terzo. C'ero. Lanciai un grido. In un punto che doveva essere quel punto, al posto del mio segno c'era un fregaccio informe, un'abra-

³¹⁴) I. C., Le città, p. 145.

³¹⁵) I. C., Le Cosmicomiche, p. 43.

³¹⁶) Ibid., p. 42-43.

³¹⁷) Ibid., p. 43.

sione dello spazio slabbrata e pesta. Avevo perduto tutto: il segno, il punto, quello che faceva sì che io — essendo quello di quel segno in quel punto — fossi io. Lo spazio, senza segno, era tornato una voragine di vuoto senza principio né fine, nauseante, in cui tutto — me compreso — si perdeva »³¹⁸).

d) stabilire un rapporto di comunicazione,

« Trasportato dai fianchi della Galassia il nostro mondo navigava al di là di spazi lontanissimi, e il segno era là dove l'avevo lasciato a segnare quel punto, e nello stesso tempo segnava me, me lo portavo dietro, mi abitava, mi possedeva interamente, s'intrometteva tra me e ogni cosa con cui potevo tentare un rapporto »³¹⁹).

e) dare il primo impulso al processo creativo,

« ...e ogni cambiamento di questi segni all'interno del segno cambiava il segno in un segno completamente diverso, ossia m'ero bell'e dimenticato di come il mio segno fosse e non c'era verso di farmelo tornare in mente ».

« ...e quindi in questo mio nuovo segno era sensibile l'influenza di come allora si vedevano le cose, chiamiamolo lo stile, quel modo speciale che ogni cosa aveva di star lì in un certo modo »³²⁰).

Il mutamento delle dimensioni spaziali e temporali cancella ad ogni istante il passato e con esso anche i segni dell'uomo. Invano Calvino rincorre il segno primigenio, perché di quello ha dimenticato la forma e la sagoma, tutt'al più ricorderà dei frammenti d'immagini ormai contraffatte.

Difficoltà analoga subentra quando lo scrittore prova a fissare con la parola la cosa occulta da un fitto sedimento di significati suggeriti dalle diverse culture. A questo punto il lavoro di recupero è catartico, dovendo purificare il segno da quel senso apocrifico che l'uomo gli ha dato.

« — I segni formano una lingua, ma non quella che credi di conoscere —. Capii che dovevo liberarmi dalle immagini che fin qui m'avevano annunciato le cose che cercavo: solo allora sarei riuscito a intendere il linguaggio di Ipazia »³²¹).

Ma come è possibile scrostare la gromma che si è pietrificata su questi ruderi? Evidentemente la sola operazione che si presta al restauro è un radicale rinnovamento tramite l'impiego di una descrizione sostenuta da un linguaggio scientifico.

« — D'ora in avanti sarò io a descrivere le città... Comincerò a chiederti d'una città a scale, esposta a scirocco, su un golfo a mezza luna. Ora dirò qualcuna delle meraviglie che contiene: una vasca di vetro alta come un duomo per seguire il nuoto e il volo dei pescirondine e trarne auspici; una palma che con le foglie al vento suona l'arpa; una piazza con intorno una tavola di marmo a ferro di cavallo, con la tovaglia pure in marmo, imbandita con cibi e bevande tutti in marmo »³²²).

³¹⁸) Ibid., p. 45.

³¹⁹) Ibid., p. 43.

³²⁰) I. C., *Le Cosmicomiche*, p. 44 e p. 47.

³²¹) I. C., *Le città*, p. 53-54.

³²²) Ibid., p. 49.

Calvino costruisce spesso le sue 'città' servendosi di forme geometriche per riscoprire nelle loro linee e dimensioni esterne il valore primitivo delle cose. La preziosità con cui gli oggetti sono ritratti corrobora il fascino del racconto e ostenta al tempo stesso il momento più intimo della poesia calviniana. Questo linguaggio figurativo può assumere almeno tre aspetti:

a) analitico-descrittivo (« *Quel punto non resta lì: dopo un anno lo si trova grande come un mezzo limone, poi come un fungo porcino, poi come un piatto di minestra* » ³²³);

b) espressionistico (« *... a Eudossia il disegno del tappeto, ordinato in figure simmetriche che ripetono i loro motivi lungo linee rette e circolari, intessuto di gugliate di colori splendidi (corrisponde) a tutte le cose contenute nelle città... il tappeto prova che c'è un punto dal quale la città mostra le sue vere proporzioni, lo schema geometrico implicito in ogni minimo dettaglio* » ³²⁴);

c) surreale (« *... la città di Moriana, con le porte d'alabastro trasparenti alla luce del sole, le colonne di corallo che sostengono i frontoni incrostati di serpentina, le ville tutte di vetro come acquari dove nuotano le ombre delle danzatrici dalle squame argentate sotto i lampadari a forma di medusa* » ³²⁵).

Il geometrismo calviniano, presente in tanti costrutti metaforici, risponde come in Gadda a uno spirito matematico, « *a un'esigenza di naturalistica esattezza* » ³²⁶), « *a una logica formale, quasi geometrica, implicita nel racconto* » ³²⁷).

Nel travaglio di recupero di materiali allo stato greggio e nel groviglio dei significati Calvino scopre il simbolo, il segno che rimanda anche se solo lontanamente alla cosa primordiale.

« — Il giorno in cui conoscerò tutti gli emblemi, — chiese a Marco, — riuscirò a possedere il mio impero, finalmente? E il veneziano: Sire, non lo credere: quel giorno sarai tu stesso emblema tra gli emblemi » ³²⁸).

La parola fattasi emblema non è riducibile a un solo significato, anzi proprio in questo momento suggerisce una filza d'interpretazioni e di suggerimenti che ci dimostrano come lo scrittore-lettore, contro ogni volontà, resti prigioniero della sua soggettività.

³²³) I. C., *Le città*, p. 136.

³²⁴) Ibid., p. 103.

³²⁵) Ibid., p. 111.

³²⁶) Cfr., G. C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, Torino, 1975, p. 8. A proposito del geometrismo gaddiano Roscioni scrive: « Quanto più informe e aggrovigliata si presenta la materia che costituisce l'oggetto della rappresentazione, tanto più è necessario individuarne il principio organizzativo, esprimerla in grandezze misurabili ».

³²⁷) I. C., *Una pietra sopra*, Torino, 1980, p. 190.

³²⁸) I. C., *Le città*, p. 30.

La forza creativa dello scrittore si traduce in atto nella progettazione di cose, di quartieri, di città, che raccolte nell'atlante del Kan, danno al libro un potere divinatorio. Nell'impossibilità di disegnare tutte le città esistenti, Calvino lascia che le cose diventino simboli affinché diano forma anche a progetti ora invisibili:

« E una volta acquisiti alla tua persona, marcati dal tuo possesso gli oggetti non hanno più l'aria d'essere lì per caso, assumono un significato come parti d'un discorso, come una memoria fatta di segnali e emblemi » ³²⁹).

oppure,

« E' l'ora in cui le cose perdono la consistenza d'ombra che le ha accompagnate nella notte e riacquistano poco a poco i colori, ma intanto attraversano come un limbo incerto, appena sfiorate e quasi alonate dalla luce: l'ora in cui meno si è sicuri dell'esistenza del mondo » ³³⁰).

Formulazioni queste che documentano chiaramente la svolta nell'opera calviniana: non più quindi ricerca di un presunto oggettivismo della prima esperienza letteraria, ma scrittura a vasto raggio, frutto di una maturazione e indagine profonda. Il nuovo racconto esprime in sostanza il contrasto fra ideale assoluto di espressione e uno spegnersi graduale dell'illusione di raggiungerlo. Da un lato abbiamo un Calvino semiologo che si sforza di individuare i codici simbolici per mettere in luce una dialettica dinamica tra mondo reale e 'mondo possibile', dall'altro lo scrittore che attinge da questa virtualità semantica la trama del racconto.

« Il nuovo dato riceveva un senso da quell'emblema e insieme aggiungeva all'emblema un nuovo senso. Forse l'impero pensò Kublai, non è altro che uno zodiaco di fantasmi della mente » ³³¹).

La lettura ruota attorno all'asse cosa-emblema e al loro intreccio simultaneo; essa deve lasciare parlare le cose, i soli testimoni della nostra storia e cultura, e allora la parola potrà inserirsi a stantuffo tra il determinato e l'indeterminato, nella scrittura che è il riflesso di questa ambivalenza.

Sarebbe fuori posto considerare la cosa-emblema tradotta sulla pagina in parola-emblema una deviazione linguistica; in Calvino va intesa come fatto stilistico e come capacità d'espressione sintetica e creativa in cui due elementi sono concepiti come simili e quindi anche intercambiabili. 'Le città' si allontanano dal linguaggio denotativo, dalla referenzialità convenzionale dei segni per adottare sempre più un linguaggio emblematico-metaforico in cui non si rispecchia direttamente la realtà, ma se

³²⁹) I. C., *Se una notte*, p. 144.

³³⁰) I. C., *Il cavaliere inesistente*, p. 25.

³³¹) I. C., *Le città*, p. 30.

ne crea una nuova ³³²) e le relazioni tradizionali tra segno e significante vengono rotte per dar vita a un rapporto libero e 'aperto'.

Il ricorso all'emblema come mezzo espressivo riflette la modalità di approccio con il mondo: esso infatti va contro l'aridità oggettiva e la staticità apparente delle cose per sollecitare una visione più soggettiva e dinamica del mondo in cui il noto viene superato a vantaggio di un'immagine nuova. E' un linguaggio che pur facendo suo il pensiero scientifico può restare creativo, perché anziché formalizzare fa vivere le cose. La produzione di nuovi segni nelle 'Città' non è spettacolo fine a se stesso, ma vuol essere soprattutto il tentativo di riportare attraverso la scrittura la realtà entro i suoi termini.

Calvino cerca costantemente di conciliare l'interiorità con l'esteriorità, il soggettivo con l'oggettivo, il dentro con il fuori ricorrendo all'intuizione e spostando il discorso da un piano denotativo a uno immaginativo, che orienta e stimola piuttosto che imporre una soluzione definitiva ³³³).

« Ossia tra loro era indifferente che quesiti e soluzioni fossero enunciati ad alta voce e che ognuno dei due continuasse a rimuginarli in silenzio.. Marco Polo immaginava di rispondere (o Kublai immaginava la sua risposta) che più si perdeva in quartieri sconosciuti di città lontane, più capiva le altre città che aveva attraversato per giungere fin là... » ³³⁴).

Quanto più pensa o immagina le cose tanto più se ne allontana, cercando la distanza necessaria per raggiungerle e capirle, per dar spazio all'avventura dello spirito creativo, che in un inseguimento affannoso vuol toccare 'i confini dei regni più lontani'. Se al primo momento questo modello d'indagine mentale ci appare insufficiente, dobbiamo tuttavia riconoscergli il merito di aver saputo segnare i limiti della scrittura.

Il ricorso all'immagine delle 'città lontane' (e quindi anche invisibili) per parlare delle 'città vicine' e visibili è possibile grazie alla similarità tra le due figure, similarità che non consiste nell'attributo o tratto semantico, ma nella percezione delle cose e nell'accostamento di elementi su un piano fantastico.

Questo tipo di visione non si ferma al semplice 'transfert' di significato

³³²) Per A. Fonzi e E. Negro Sancipriano il valore e la creatività della metafora si manifesta proprio nella intuizione e sensibilità del lettore: « La metafora è contro l'oggettività, è contro la staticità, è contro l'aridità della realtà esterna. Essa crea e impone una visione soggettiva, dinamica e viva del mondo in cui il noto viene superato, messo da parte a vantaggio di qualcosa di diverso.

A. Fonzi, *La magia delle parole: Alla riscoperta della metafora*, Torino, Einaudi, 1975, p. 14.

³³³) « L'immaginazione colora fin dall'origine i quadri che le piacerà rivedere... L'immaginazione 'può' restituirci le immagini che appartengono alla nostra vita... attraverso la qualità della vita immaginata, il poeta mette in noi una nuova luce. L'immaginazione è una facoltà così attuale che suscita 'variazioni' fin nei nostri ricordi infantili ». G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Bari, 1972, pp. 109-119, in R. Bodei, *Letteratura e psicoanalisi*, Bologna, Zanichelli, 1974, pp. 98-99.

³³⁴) I. C., *Le città*, p. 33-34.

fondato su un rapporto analogico dal quale possono scaturire nuovi significati e rappresentazioni mentali, ma vuol essere soprattutto un mezzo d'esplorazione della cosa, il caleidoscopio che proietta le sue figure euritmiche sempre diverse; per questa ragione Calvino sottolinea con insistenza l'atto dell'immaginazione³³⁵) e evidenzia così la sua volontà di rendere autonomo il testo:

*« A questo punto Kublai Kan l'interrompeva o immaginava d'interromperlo, o Marco Polo immaginava d'essere interrotto, con una domanda come: — Avanzi col capo voltato sempre all'indietro? — oppure: — Ciò che vedi è sempre alle tue spalle? — o meglio: — Il tuo viaggio si svolge solo nel passato? »*³³⁶).

In questa sintassi, che per il suo sviluppo a più sbocchi, per il suo 'ragionamento a catena', ci ricorda quella machiavellica³³⁷), riaffiora un aspetto dello stile calviniano, e l'impossibilità di liberarsi dalle pastoie

³³⁵) Per esemplificare la fitta ricorrenza e l'accezione della voce 'immaginare' ripropongo qui alcuni passi reperiti nelle 'Città':

« L'uomo che sa a memoria com'è fatta Zora, la notte quando non può dormire immagina di camminare per le sue vie... » (p. 23).

« Tutto perché Marco Polo potesse spiegare o immaginare di spiegare o essere immaginato spiegare... » (p. 34).

« In ogni epoca qualcuno, guardando Fedora qual era, aveva immaginato il modo di farne la città ideale,... la contempla immaginando di specchiarsi nella peschiera delle meduse... » (p. 39).

« L'una racchiude ciò che è accettato come necessario mentre non lo è ancora; le altre ciò che è immaginato come possibile e un minuto dopo non lo è più » (p. 39).

« ...è sempre una città come Zenobia che egli immagina, con le sue palafitte e le sue scale sospese, una Zenobia forse tutta diversa, ...ricavata sempre combinando elementi di quel primo modello » (p. 41).

« ...dal numero delle città immaginabili occorre escludere quelle i cui elementi si sommano senza un filo che li connetta » (p. 49-50).

« ...tutto l'immaginabile può essere sognato... » (p. 50).

« Al vedersi immaginano mille cose l'uno dell'altro, gli incontri che potrebbero avvenire tra loro, le conversazioni, le sorprese, le carezze, i morsi » (p. 57).

« — No, sire, — rispose Marco, — mai avrei immaginato che potesse esistere una città simile a questa » (p. 93).

« Era una delle tante città dove non sono mai arrivato, che m'immagino soltanto attraverso il nome... » (p. 99).

« Appena vi misi piede tutto quello che immaginavo era dimenticato » (p. 99).

« 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... » (p. 99-100).

« Al posto dei tetti ci si immagina che la città intera abbia pattumiere rovesciate... » (p. 117).

³³⁶) I. C., *Le città*, p. 34.

³³⁷) Cfr. « Sono questi domini così acquistati, o consueti a vivere sotto uno principe, o usi ad essere liberi; e acquistonsi o con l'armi d'altri o con le proprie, o per fortuna o per virtù ». N. Machiavelli, *Il Principe*, cap. I. Questa sintassi, come dice acutamente il Russo, « è già consapevole della sua libertà e individualità, e, a differenza della sintassi medievale, ...va spedita per la sua via, alla maniera liberale, concatenando le enunciazioni per serie interna: sparisce il ragionamento a spirale degli scolastici, e si inaugura il ragionamento a catena, che sarà poi quello di Galileo e di tutta la prosa scientifica moderna ».

L. Russo, Machiavelli, Bari, Laterza, 1975, p. 69.

del linguaggio. I frequenti periodi costruiti con la congiunzione disgiuntiva 'o' ³³⁸) oltre a palesare l'inefficacia della parola mettono bene in rilievo la strategia del linguaggio, lo sforzo con cui l'autore muove l'attacco alla conquista delle cose, la forza di una grammatica serpeggiante che nei suoi improvvisi e multipli assalti indica alle infinite vie del discorso ³³⁹). Infatti nell'ultima citazione riportata è interessante osservare con quale perspicacia Calvino abbia saputo intrecciare nella sua scrittura due argomenti diversi: mentre l'ordito dispone i materiali linguistici inerenti alla modalità e alle espressioni artistiche, la trama intesse la tematica che sarà poi anche la matrice delle 55 città. Ecco come si presenta l'abbinamento tra parola e tema; dapprima tre ipotesi avviano il periodo:

1) Kan interrompeva Marco, 2) immaginava d'interromperlo, 3) Marco immaginava d'essere interrotto; (ora però il discorso può articolarsi solo in una di queste direzioni e qui tocca al lettore fare una prima scelta), alle tre possibilità fanno seguito tre domande intercambiabili: 1) Avanzi col capo voltato sempre all'indietro ?, 2) Ciò che vedi è sempre alle tue spalle ?, 3) Il tuo viaggio si svolge solo nel passato ?

Se riandiamo le tre ipotesi ci accorgiamo subito che si presentano in una gradazione semantica ben distinta: dalla prima diretta e decisa si passa alla seconda titubante e ambigua per poi terminare addirittura con una forma passiva. Anche le tre domande seguono lo stesso schema: mentre nella prima notiamo ancora nonostante lo sguardo rivolto all'indietro un avanzamento (avanzi), ci si arresta alla seconda in una fase di staticità e la terza si presenta con un movimento regressivo (viaggio nel passato). Alle tre ipotesi contraddistinte da una linea retrograda che tende a dissolversi sempre più fanno eco le tre domande. Questo parallelismo decrescente è indicato dapprima dalle due congiunzioni disgiuntive 'o' e sotto dalle altre due 'oppure' e 'o meglio' che precisano ulteriormente questa idea.

³³⁸) Significativo a questo proposito è l'uso frequente delle congiunzioni disgiuntive 'o', 'oppure', 'ossia', delle avversative 'ma', 'però', degli avverbii di dubbio 'forse', 'quasi', dei verbi dubitativi 'credere', 'pensare' e espressioni impersonali come 'è possibile', 'è probabile', 'si dice', 'si racconta'. Preannunci di questo stile sono nel Barone rampante, per esempio:

«I ragazzi s'erano fermati tutti insieme e anche loro mordicchiavano, susine o dita, o cicatrici che avevano sulle mani o sulle braccia o lembi dei sacchi». p. 74; nel Marcovaldo: «...i prodotti dai nomi sempre meno decifrabili erano chiusi in scatole con figure da cui non risultava chiaro se si trattava di concime per la lattuga o di seme di lattuga o di lattuga vera e propria o di veleno per i bruchi della lattuga o di becchime per attirare gli uccelli che mangiano quei bruchi oppure condimento per l'insalata o per uccelli arrosto». p. 110; in 'Ti con zero': «...qualcosa come una fanghiglia di muco acido..., o meglio come un parassita vegetale..., oppure come un siero..., oppure un pancreas tagliato a pezzi che tendeva a saldarsi di nuovo assieme aprendo a ventosa le cellule dei lembi recisi, oppure...» p. 16.

³³⁹) Questo carattere della scrittura calviniana ricordato da R. Barthes nella trasmissione 'Les mécaniques du charme' è stato confermato e precisato, in un successivo intervento, da Calvino stesso.

Calvino proietta e costruisce il suo mondo nel pensiero e per conseguenza tutta la realtà scindibile è condizionata dai processi della mente. Si celebra il trapasso da una realtà empirica all'immagine di una coscienza in cui le verità esterne o i resti di un mondo reale non vengono più riflessi (*«Forse del mondo è rimasto un terreno vago ricoperto da immondezze, e il giardino pensile del Gran Kan. Sono le nostre palpebre che li separano, ma non si sa quale è dentro e quale è fuori»*³⁴⁰), ma sono essi stessi il prodotto di una proiezione percettiva. L'impero dei segni calviniani sembra proprio diventare il disegno di un processo mentale, il desiderio spontaneo dell'individuo in cui lo spirito irriducibile dell'invenzione ha ordinato figure e colori.

« POLO: — ...Forse questo giardino affaccia le sue terrazze solo sul lago della nostra mente...

KUBLAI: — ...e per lontano che ci portino le nostre travagliate imprese di condottieri e di mercanti, entrambi custodiamo entro di noi quest'ombra silenziosa, questa conversazione pausata, questa sera sempre uguale.

POLO: — A meno che non si dia l'ipotesi opposta: che quelli che s'arrabattano negli accampamenti e nei porti esistano perché li pensiamo noi due, chiusi tra queste siepi di bambù, immobili da sempre »³⁴¹).

Nel dialogo calviniano il ripensamento e l'ipotesi sono espressione di uno sforzo che mira a un'approssimazione, al riconoscimento delle cose. Sintomatici sono l'atteggiamento del Kan, che con continue domande cerca di farsi luce nel labirinto dei dubbi, e le risposte di Marco che non vanno oltre un 'forse': *«Forse questo giardino esiste solo all'ombra delle nostre palpebre abbassate...»* (p. 109), *«Forse del mondo è rimasto un terreno vago...»* (p. 110), *«Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando d'altre città, l'ho già perduta a poco a poco»* (p. 94); eventualità che non sfociano mai in un'affermazione, ma s'ingolfano nell'incertezza.

« KUBLAI: — Che non esistano la fatica, gli urli, le piaghe, il puzzo, ma solo questa pianta d'azalea.

POLO: — Che i portatori, gli spaccapietre, gli spazzini, le cuoche che puliscono le interiora dei polli, le lavandaie chine sulla pietra, le madri di famiglia che rimestano il riso allattando i neonati, esistano solo perché noi li pensiamo.

KUBLAI: — A dire il vero, io non li penso mai.

POLO: — Allora non esistono.

KUBLAI: — Questa non mi pare una congettura che ci convenga. Senza di loro mai potremmo restare a dondolarci imbozzoliti nelle nostre amache.

POLO: — L'ipotesi è da escludere, allora. Dunque sarà vera l'altra: che ci siano loro e non noi »³⁴²).

³⁴⁰) I. C., *Le città*, p. 110.

³⁴¹) Ibid., p. 123.

³⁴²) I. C., *Le città*, p. 123.

Il laconico 'cogito ergo sum' cartesiano non può quindi più coincidere con il 'cogito' calviniano. Parafrasando il testo appena citato possiamo dire piuttosto: '*io penso dunque dubito d'esistere*'. Infatti i rinnovati tentativi dei personaggi di provare l'esistenza del loro io all'interno del discorso finiscono in una inevitabile smentita³⁴³). L'uomo non si è fatto padrone del mondo con il pensiero come sperava, ma se n'è ancora più distanziato: « *Abbiamo dimostrato che se noi ci fossimo, non ci saremmo* » (p. 123).

Non è questa una contraddizione logica, ma una dimostrazione della metamorfosi dell'uomo che da una 'mens cogitans' si muta in una 'mens dubitans'. Pensare perde qui ogni valore assiomatico, mentre si identifica con l'incertezza e il dubbio: « *e ascolto dalla tua voce le ragioni invisibili di cui le città vivono* » (p. 144).

La situazione del paradosso e dell'ambiguità è presente in tutto il libro (e l'abbiamo già notata nel titolo) in cui il continuo tentativo di conoscere la 'città' (le cose) riflette il dilemma del nuovo racconto in genere, che rinuncia a priori ai modelli tradizionali, perché essi non potranno mai formulare né soddisfare l'idea di realtà dello scrittore. Ecco allora che l'immaginazione diventa figlia dell'opera e si inserisce all'interno del testo come elemento tematico a sé, che riproduce nell'autonomia conferitagli la finzione più sottile del mondo. Dietro il segno fantastico introdotto intenzionalmente dallo scrittore dobbiamo riconoscere il valore del processo immaginativo come principio fondamentale della mutabilità nella scrittura.

³⁴³) Cfr. a proposito F. Bernardini in op. cit., p. 47: « ...nei racconti cosmicomici il soggetto si trova dentro le cose, ne 'Le città invisibili' il discorso si è ristretto all'area del soggetto-scrittore, che si pone volontariamente al di fuori della realtà, e riconosce in questo la propria insanabile contraddizione. La conoscenza non è dunque possibile oggettivamente, perché non esistono nella realtà delle leggi valide in assoluto, e, per di più, l'uomo fa parte della realtà, è immerso in essa, trovandosi nella condizione del prigioniero descritta ne 'Il conte di Montecristo', sepolto nella fortezza e quindi non in grado di formarsene una immagine ».

IV. Topologia delle città

« Per vedere una città non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vederla, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano a ingombrare il campo visivo e la capacità di comprendere. Poi occorre saper semplificare, ridurre all'essenziale l'enorme numero d'elementi che a ogni secondo la città mette sotto gli occhi di chi la guarda, e collegare i frammenti sparsi in un disegno analitico e insieme unitario, come il diagramma di una macchina, dal quale si possa capire come funziona »¹⁾.

a) Forma dell'espressione e forma del contenuto

Come ogni parola si articola in lettere (grafemi) i quali simboleggiano a loro volta gruppi di suoni (fonemi) che costituiscono insieme il significante (immagine acustica) di un significato (concetto), così gruppi compatti di parole sono il significante di un significato sintetico (frastico) e analogamente possiamo dire che blocchi di periodi sono il significante di un significato: questo sviluppo generativo e parallelo, da una microstruttura a una macrostruttura mostra chiaramente la stratificazione di significanti e significati²⁾. Passando dal fenomeno linguistico a quello letterario specifico, in *'Principi della comunicazione letteraria'* M. Corti asserisce che *'forma dell'espressione (significante) e forma del contenuto (significato) interagiscono in modo da costituire l'invariante dell'opera'*³⁾ e precisa poi che il reciproco rapporto tra forma del contenuto e forma dell'espressione sono il binomio a priori dell'opera letteraria⁴⁾.

Partendo da questa premessa vorrei provare in che misura la teoria esposta dalla Corti trovi una conferma nel testo che intendiamo esaminare.

1) I. C., *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, p. 282.

2) Cfr., C. Segre, *Le strutture e il tempo*, op. cit., p. 3.

3) Attenendomi all'accezione della Corti intendo per forma dell'espressione: « ...la struttura sintagmatica del linguaggio artistico in cui l'iscrizione del sociale linguistico (lingua e lingua letteraria) è stata soggetta alla rielaborazione stilistica individuale e alla legge costruttiva del testo », e per forma del contenuto: « ...il rapporto dinamico che in un testo si instaura fra gli elementi contenutistici, la loro organizzazione unica, sovradeterminata simbolicamente e ideologicamente, ...l'unità strutturale dei livelli tematico, simbolico e ideologico ». M. Corti, op. cit., pp. 139-141.

4) « La struttura generativa dell'opera porta già seco l'obbligatorietà di un tipo di rapporto fra forma del contenuto e forma dell'espressione, concepito dapprima sinteticamente dallo scrittore ». Ibid., p. 140.

Cfr. inoltre Spitzer: « ...fra l'espressione verbale e il complesso dell'opera deve esistere, nell'autore, un'armonia prestabilita, una misteriosa coordinazione fra volontà creativa e forma verbale ». L. Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, 1966, p. 52.

Ora, se la tesi proposta non è solo di gusto terminologico, dovremmo riscontrare un grado d'interferenza tra il piano semantico e quello dell'espressione.

La scrittura delle 'Città', per un verso, trascende il modulo della lingua letteraria tradizionale adottando lo stile sobrio della cronaca trecentesca e per un altro risponde alle esigenze della lingua d'avanguardia seguendo un metro a battuta irregolare. Ma ecco come si manifestano le due forme d'espressione nel quadro 'Le città e la memoria. I.':

« Partendosi di là e andando tre giornate verso levante, l'uomo si trova a Diomira, città con 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. Tutte queste bellezze il viaggiatore già conosce per averle viste anche in altre città. Ma la proprietà di questa è che chi vi arriva una sera di settembre, quando le giornate s'accorciano e le lampade multicolori s'accendono tutte insieme sulle porte delle friggitorie, e da una terrazza una voce di donna grida: uh!, gli viene da invidiare quelli che ora pensano d'aver già vissuto una sera uguale a questa e d'esser stati quella volta felici ». (p. 15)

Se leggiamo attentamente la composizione di questo primo quadro distinguiamo, separate da una linea orizzontale che passa per il centro, due parti quantitativamente equilibrate, ma qualitativamente diverse: abbiamo sei righe e mezza per la prima come pure per la seconda (del testo originale), mentre a una lingua prettamente cronachistica dell'attacco fa eco una voce immaginosa e prolissa, libera da ogni costrizione paradigmatica, che riflette le emozioni di una coscienza. Il pezzo trecentesco-cronachistico è nettamente tradito da una spia stilistica e dalla tematica: se avviciniamo le aperture delle città di Calvino a quelle di Marco Polo si nota subito che il gioco stilistico presenta per i due testi lo stesso ordine sintattico e di scelta lessicale. Infatti la costruzione dei periodi nel 'Milione' è omologa alla forma architettonica delle 'Città', come è evidente in parecchi 'incipit' che rivelano una peculiarità dello stile calviniano e la concezione unificante che sottende tutta l'opera. L'enfasi posta sul ricalco della cronaca è una costante che corre per tutto il libro e denuncia la matrice 'formale' di ogni impressione.

Ma ecco come alcuni modelli sintattici delle 'Città' riflettono quelli del 'Milione':

CALVINO		POLO
Partendosi di là e andando tre giornate verso levante	subordinata temporale	Quando l'uomo è partito di questa cittade, cavalca tre giornate,
l'uomo si trova a Diomira,	principale + — relativa	si truova una cittade ch'è chiamata Giandu, la quale fece fare lo Gran Cane...

città con sessanta cupole
d'argento, statue in bronzo
di tutti gli dei, vie lastricate
in stagno, un teatro di cristallo,
un gallo d'oro

apposizioni/
coordinate

E ha fatto fare in questa un
palagio di marmo e d'altre
ricche pietre; le sale e le camere
sono tutte d'orate; ed è
molto bellissimo maravigliosamente.⁵⁾

che canta ogni mattina su una torre. relativa

Dal confronto traspare chiaramente la presenza di un parallelismo, di una corrispondenza simmetrica (subordinata temporale + principale + apposizioni o coordinate) nel discorso. La frequenza di questo archetipo sintattico⁶⁾ determina un ritmo e un'atmosfera particolare del testo. Esso infatti parodiando la cronaca di Marco Polo — basata sulla testimonianza oculata e su fonti sicure — riproduce un modello di descrizione per antonomasia, che partendo dal dato reale conferisce un sapore di veridicità alle sequenze assertive. In generale, la nitidezza dello stile e la semplicità dell'organizzazione sintattica rispondono alle esigenze del tema che si presenta pure con immagini chiare e senza sbavature: a) indicazione della direzione e durata del percorso, b) presentazione del personaggio protagonista, c) nome della città e qualità di questa.

Il disegno del periodo che nel suo flusso armonico unisce abilmente questi tre elementi ci ricorda l'apologo calviniano dell'arco e delle pietre — « *Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra... ma dalla linea dell'arco che esse formano* » —⁷⁾ che allude alla struttura generale, priva di dimensione narrativa, in cui si evitano nel modo più categorico criteri interpretativi o giudizi di valore.

La linearità del discorso, facilitata dall'assenza di domande retoriche o da altre forme d'appello, introduce e sollecita la partecipazione del lettore che inavvertitamente si trova in mezzo alla città quasi ne facesse parte. Calvino ci accompagna nelle sue città attraverso una descrizione di tipo enciclopedico, elencando una sotto l'altra, con rigore scientifico, tutte le bellezze della metropoli, proprio come se si trattasse di un rilievo topografico, mentre in realtà egli intende focalizzare i materiali nella loro concretezza e polivalenza semantica⁸⁾.

Con la frase *' Tutte queste bellezze il viaggiatore già conosce per averle*

⁵⁾ M. Polo, *Il Milione*, op. cit., p. 68.

⁶⁾ Cfr. per le città di Calvino le pp. 15/16/20/21/23/40/43/51/83/111 e per quelle di Polo le pp. 30/31/35/36/39/50/62/63/65/68.

⁷⁾ I. C., *Le città*, p. 89.

⁸⁾ A questo proposito nota giustamente Mengaldo: « ...lo stilema dominante nelle descrizioni delle città è l'elenco... Si tratta di liste potenzialmente aperte, in cui ogni elemento non vale per sé, ma come membro di una serie e relazione virtuale, e pertanto è completamente fungibile; l'elenco stesso sembra risultare ogni volta dal numero delle proprie componenti più un'incognita ». P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, op. cit., p. 419-420.

viste anche in altre città’, la descrizione della prima città poteva essere considerata come compiuta. Il lettore o chi osserva il quadro percepisce entro una grossa cornice un motivo compatto, che nel variegato ritmo dei colori (argento, bronzo, stagno, oro, cristallo) riempie tutto lo spazio della tela. L’occhio che segue i contorni delle figure corpose, create da una pennellata decisa, non scorge il minimo vuoto: ogni superficie è ottimamente sfruttata e si rinsalda nella calma e nell’equilibrio della composizione rendendo l’opera altamente significativa.

Questo ‘quadro’ così descritto, o meglio così dipinto, è l’opera del nostro scrittore-pittore, che considera la pittura un tutto compiuto e definito, (« *la pittura è totalità a cui nulla si può aggiungere* »)⁹⁾. Tutto il dipingibile (il dicibile) è stato ricondotto entro quel margine e contratto in quell’unico momento. Le informazioni che abbiamo fin qui reperito evidenziano una forma espressiva che si scosta dalla norma letteraria tradizionale. Qual è dunque il messaggio e lo scopo di questa scrittura?

Quando Calvino adotta una lingua lineare e usa schemi sintattici fissi (usando un codice che è poi sempre mimesi artistica venata di sottile ironia), lascia supporre da parte sua un’idea precisa del mondo, ontologicamente concepito e ben determinato, in una prospettiva dove il rapporto tra interno e esterno, tra io e universo, tra immagine e cosa sia coerente ed empiricamente verificabile. Riprendere le formule e l’esperienza di Polo significa quindi suggerire quel rapporto obiettivo ‘*senza niuna menzogna*’¹⁰⁾ tra essere e apparire del mondo che altrimenti lo scrittore non sarebbe in grado di fissare, ecco perché: « *L’inconscio (verità freudiana)... mare del non dicibile parla attraverso parole prestate, simboli rubati, contrabbandi linguistici...* »¹¹⁾.

Calvino però non si ferma alle due dimensioni della pittura, si spinge oltre per esplorare fra i segnali più intricati le reazioni psicologiche suscitate dalle figure del quadro.

All’inizio di questo capitolo si diceva che a metà della descrizione l’autore passava da un livello quantitativo (da un accumulo di materiali) a uno qualitativo (valutazione degli effetti dei materiali sulla persona) e ora cercherò di giustificare la mia tesi opponendo al primo livello (figurativo che qui coincide con il tempo della storia o ‘*erzählte Zeit*’ il secondo livello (discorsivo che corrisponde al tempo della narrazione o ‘*Erzählzeit*’¹²⁾). Affinché la verifica sia chiara, conviene innanzitutto cercare le spie che caratterizzano i due livelli. Per rintracciare questi ‘segni

9) Cfr. I. C., *La squadratura*, op. cit., p. XIV.

10) M. Polo, *Il Milione*, op. cit., p. VIII e p. 3.

11) I. C., *La narrativa*, op. cit., p. 145.

12) Per ‘tempo della storia’ si intende la temporalità dei fatti evocati, mentre per ‘tempo della narrazione’ si definisce la durata del processo di enunciazione. V. inoltre su questi problemi: E. Lämmert, op. cit., p. 23; G. Genette, *Figure III*, op. cit., pp. 81-83; R. Bourneuf-R. Ouellet, op. cit., p. 122 e sgg.

funzionali ' non occorrono sforzi particolari, in quanto lo scrittore, al fine di accentuare questa metamorfosi, opera con segnalazioni sintattiche e semantiche assai evidenti; procediamo con ordine e vediamo dapprima gli elementi sintattici e stilistici che si instaurano nella seconda parte.

Calvino apre (fa aprire al suo narratore) con un ' *ma* ' l'ultima parte della descrizione di Diomira, contenuta tutta in un periodo di significato nettamente in contrasto con il discorso che precede, e senza iniziare un nuovo capoverso (spiegherò più avanti l'importanza e la funzione di questo accorgimento compositivo) continua sullo stesso rigo saldando il disegno della ' città ' in un blocco compatto: operazione questa che permette all'autore di sottrarsi alle norme della grammatica comune, che in una simile circostanza considera (se non di rigore) opportuno l'andare a capo. Questo energico ' *ma* ' all'inizio della frase (in una posizione insolita per un componimento-cronaca) ha un'efficacia più che avversativa, poiché non solo interrompe di colpo il filo del discorso, ma quasi lo annulla: la voce ha una fermata brusca, come pure la lettura che s'arresta al cambiamento di ' tonalità ». Il ' *ma* ' al centro del quadro viene così a costituire il perno sintattico della città attorno al quale gravita tutto il discorso. E' da questo centro che si irradiano i messaggi ' discontinui ' ¹³⁾ generati da perentori e infiniti ' *ma* ' ¹⁴⁾, forze motrici simili a quel

« misterioso arcano della Ruota, che può designare tanto la ridda degli spettri zoomorfi, quanto la trappola messa su con materiali di fortuna... quanto ancora la rampa di lancio in cui il Re ha incapsulato l'infernale selvaggina per scaraventarla in un'orbita senza ritorno, e sgravarne il campo di gravità terrestre in cui tutto ciò che butti per aria ti ricade sulla testa » ¹⁵⁾.

Come se non bastasse quel ' *Ma* ' a indicarci la nuova strada, poco più sotto una voce di donna emette addirittura un grido, un secco ' *uh!* ', che sbarra il percorso anche al lettore più frettoloso. Insinuando a metà periodo questa interiezione (priva di semanticità, in senso stretto, ma con un alto grado espressivo), sembra che lo scrittore abbia voluto richiamare all'attenzione una coscienza ormai sonnacchiosa, e infatti — come vedremo più sotto — lo scossone ripristina il circuito mnemonico che subito registra e valuta le informazioni fornite ¹⁶⁾. Calvino insiste sull'escla-

¹³⁾ Come il pensiero, che per il nostro, è costituito ' da una serie di scatti discontinui '. Cfr. Appunti sulla narrativa, op. cit., p. 140.

¹⁴⁾ Si pensi qui alle numerose ' città ' composte con lo stesso principio, come: « *Ma la città non dice il suo passato, lo contiene* ». p. 18; « *Ma con queste notizie non ti direi la vera essenza della città* ». p. 20; « *Ma inutilmente mi son messo in viaggio per visitare la città* ». p. 24; « *Ma non così a Zoe* ». p. 40; « *Ma quel che è certo è che chi abita Zenobia...* » p. 41.

¹⁵⁾ I. C., Il castello, p. 86-87.

¹⁶⁾ Le valutazioni fondate sul ricordo risulteranno ora diametralmente opposte a quelle dell'esperienza oggettiva, poiché come scrive Bachelard « *Quand nous nous tournons vers nous-mêmes, nous nous détournons de la vérité. Quand nous faisons des expériences intimes, nous contredisons fatalment l'expérience objective* ».

G. Bachelard, in F. Pire, De l'imagination poétique dans l'oeuvre de G. Bachelard, Paris, 1967, p. 18.

mazione accentuandola con un'interpunzione altrettanto esclamativa: l'immagine grafica è anch'essa eloquente come quei « *graffi, seghettature, intagli, svirgole* » che contengono tutto il passato di Zaira. Il nucleo 'uh!', letto in questi termini costituisce un segnale esauriente e universale che contiene allo stesso tempo un segno grafico-fonico inconfondibile¹⁷).

Il procedimento morfologico-lessicale che stiamo per esaminare si rispecchia con fedeltà nella complessità sintattica del periodo. Il passo inizia con una principale di carattere avversativo (' *Ma la proprietà di questa è* ') seguita da una subordinata soggettiva con relativa innestata (' *che chi vi arriva una sera di settembre* '), che si snoda in ben tre coordinate temporali (' *quando le giornate s'accorciano e le lampade multicolori s'accendono tutte insieme sulle porte delle friggitorie e da una terrazza una voce di donna grida: uh!* '), e riprende poi con la frase matrice della relativa precedente articolata a sua volta in due relative coordinate (' *gli viene da invidiare quelli che ora pensano d'aver già vissuto una sera uguale a questa e d'essere stati quella volta felici* ').

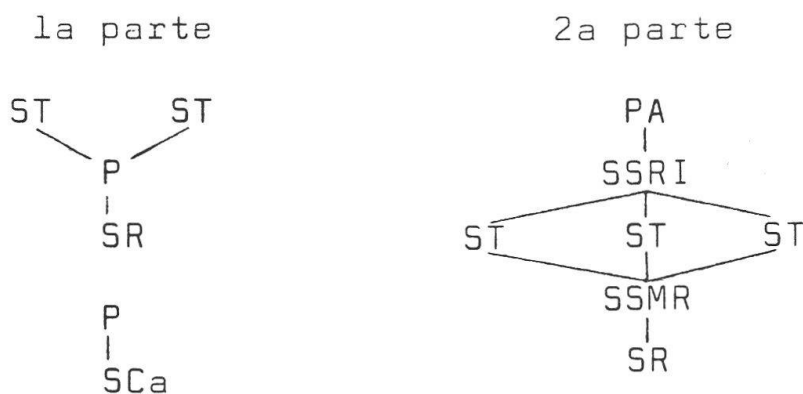
Qui il lettore constaterà come la sequenza delle frasi subordinate, incastrate l'una dentro l'altra, riproduca il processo a scatti della percezione e riesca a 'comunicarlo'.

La costruzione ipotattica del periodo tende a ritardare con le temporali il momento culminante di quell'esplosivo urlo di donna; proprio in questa orchestrazione sintattica (che va dal crescendo incalzante delle tre temporali al lento decrescendo delle battute finali) si inserisce armoniosamente il recupero memoriale scandito dal grido. Le due fasi (ascendente e discendente) sono messe in evidenza, oltre che dall'organizzazione sintattica, dalle forme predicative, che nella prima ricorrono tutte sotto voci finite e con una semanticità che va via via aumentando di dinamica: ' *è, arriva, accorciano, accendono, grida* ', mentre nella seconda i contenuti dei predicati si affievoliscono e svaniscono in forme infinite e statiche: ' *viene da invidiare, pensano d'aver, d'essere stati* '.

Per mettere un po' d'ordine e per un'ultima osservazione riconsideriamo tutta la descrizione puntualizzando il gioco dialettico, quel movimento a zig-zag costante nel tessuto narrativo calviniano e rilevante per l'economia delle 'Città'.

17) Una funzione analoga a quella del grido della donna l'assume — in modo ancora più esplicito — lo squillo del telefono, in 'Se una notte': « *La prima sensazione che dovrebbe trasmettere questo libro è ciò che io provo quando sento lo squillo d'un telefono, dico dovrebbe perché dubito che le parole scritte possano darne un'idea anche parziale: non basta dichiarare che la mia è una reazione di rifiuto, di fuga da questo richiamo aggressivo e minaccioso, ma anche d'urgenza, d'insostenibilità, di coercizione che mi spinge a obbedire all'ingiunzione di quel suono precipitandomi a rispondere pur nella certezza che non me ne verrà altro che pena e disagio... perfino quando sono in città sconosciute, in città dove la mia presenza è ignorata da tutti, perfino allora, sentendo suonare, ogni volta il mio primo pensiero per una frazione di secondo è che quel telefono chiami me...* » pp. 133 e 135.

Dapprima vorrei presentare la struttura del periodo al fine di mettere a confronto le due parti, che per maggior chiarezza illustro nei diagrammi seguenti:



18)

Da questi schemi traspare chiaramente la differenza fra le due strutture sintattiche: l'impalcatura che regge la cronaca presenta un modello rudimentale di subordinazione costellato da una gamma di apposizioni che conferiscono al periodo un ritmo a singhiozzo, sicché tra una cesura e l'altra abbiamo il tempo per aggiustare il nostro obiettivo. Ogni elemento chiuso tra due virgole va scoperto e valutato nel suo spazio e nel suo tempo.

Il costrutto dell'ultimo periodo, per contro, disegna un arco decisamente ipotattico, che riflette nella sua progressione incatenata l'atto complesso della percezione. Inoltre, possiamo distinguere uno stilema descrittivo prima e uno narrativo poi, contraddistinti, l'uno per la rappresentazione di « *oggetti simultanei e coesistenti nello spazio* », l'altro per la restituzione di una « *successione egualmente temporale del discorso* »¹⁹⁾.

Fra le due parti registriamo a livello tematico e stilistico un andamento oppositivo che possiamo sintetizzare così:

livello tematico		livello stilistico	
I. parte	II. parte	I. parte	II. parte
essere	— apparire	cronachistico	— fantastico
cose	— uomo	lineare	— obliquo
impulso	— percezione	semplice	— complesso
oggettività	— soggettività	anonimo	— personale
staticità	— dinamicità	oggettivo	— soggettivo
duraturo	— effimero	paratattico	— ipotattico

¹⁸⁾ Spiegazione delle abbreviazioni: P - principale; PA - principale avversativa; SCa - subordinata causale; SR - subordinata relativa; SSMR - subordinata soggettiva matrice della relativa; SSRI - subordinata soggettiva con relativa innestata; ST - subordinata temporale.

¹⁹⁾ G. Genette, cit. da Bourneuf-Ouellet in op. cit., p. 102.

Forma del contenuto e forma dell'espressione presentano un impianto parallelo che nel gioco antitetico trova un'omologia, un addentellato dei due piani. All'interno del quadro le dicotomie non smembrano la descrizione come forse in un primo tempo si potrebbe pensare, ma la fondono in un insieme compatto sostenuto anche dal contorno quadrato e continuo del testo. Per mantenere questa unità lo scrittore rinuncia a formare un nuovo capoverso là dove sintassi e tema lo richiederebbero. Tutto si dispone a raggiera e vortica come l'arcano misterioso della 'Ruota' attorno all'asse generativo dei 'ma'.

(continua)