

Indice

PREMESSA	7
UNO. Concretezza e rarefazione (Lezioni americane)	11
DUE. La densità delle parole (A proposito di una nuvola di smog)	45
TRE. Corporeità della scrittura (Il cavaliere inesistente)	59
QUATTRO. Corporeità del libro (virtuale) (Se una notte d'inverno un viaggiatore)	91
Riferimenti bibliografici	117

Premessa

Tra i vari motivi narrativi presenti nelle opere di Italo Calvino, questo libro è dedicato all'intreccio tra *corpo carnale* e *corpo della scrittura*. Tra il *corpo-corpo*, fatto di ossa e vasi e pelle e arti e parti, il corpo che freme e sente e patisce e si muove, che è desiderato e guardato e toccato; un corpo organico, insomma, che è riconducibile e identificabile con la sostanza di una persona; e il *corpo-grafico*, fatto di linee e punti e carta e libro, il corpo che è scritto e letto, graffito e sfogliato, e che non meno del primo è desiderato e guardato e toccato; un corpo inorganico, forse, e tuttavia non meno riconducibile alla persona e ugualmente fitto di passioni, sensazioni ed espressioni.

Calvino ha giocato tra questi due domini con molta libertà inventiva, elaborandoli e praticandoli, come era solito fare, ai confini e ai limiti della narrabilità, con forti effetti di straniamento, in un'atmosfera a volte giocosa, a volte tragica, a volte radiosa, a volte tetra. Con essi, si è portato in territori incerti, dove le possibilità di narrazione si scontrano con il verosimile e la coerenza. Per questo, non è un tema sporadico e come marginale in Calvino, ma anzi uno degli aspetti più radicalmente attivi nella formazione dello stile, nell'invenzione di immagini e nella produzione di narrazioni.

Da una parte, Calvino ha voluto spesso raccontare i corpi: divisi, arrampicati, inesistenti, storpi, imprigionati, fumosi, muti, invisibili, cacciatori, mobili, irrequieti, impacciati, scrutatori, olfattivi e tattili; e l'ha fatto soprattutto perché i corpi sono i testimoni o i presupposti dell'esistenza, finché ci sono e finché sentono. Banalmente, poi, nel racconto ci sono corpi perché si suppone che ogni personaggio in azione ne abbia uno da trasportare da qualche parte, un corpo che agisce e fa esperienza e che con la sua sola presenza rompe e rende come discontinua la scena in cui si muove. Ma in più, Calvino ha voluto anche raccontare, forse con meno frequenza, corpi che scrivono e che leggono, e che per la loro occupazione sembrano più consapevoli, più vicini e anzi contigui rispetto al loro ruolo testimoniale. Così che in fondo, sembra quasi che abbia voluto raccontare corpi scritti e abbia quasi voluto misurarne la consistenza d'inchiostro e di carta.

Dall'altra, Calvino, come qualunque altro scrittore, non trattava corpi, ma scrittura: usava e manipolava grafi, parole, frasi, manoscritti, dattiloscritti, libri. E sui polpastrelli della mano ne sentiva la crescente consistenza e ne avvertiva anche la fatica, ne percepiva il costante appesantirsi e ispessirsi. Strumenti di trasmissione e di comunicazione dell'immateriale, gli elementi e i supporti della scrittura sono però anche solidi e opachi; man mano che si presentano e si accumulano, acquistano gradualmente un'esistenza propria, fino a diventare oggetti autonomi che cominciano a circolare, ad andare in giro, a fare cose. Non perdono la loro funzione rappresentativa, nel nominare e nel predicare cose

e situazioni, ma non sono completamente trasparenti rispetto ai loro significati. Si interpongono, anzi, con la loro corposità, tra chi li usa e riceve e i significati che esprimono.

Corpo e scrittura, che evidentemente non possono singolarmente esistere in due dimensioni incompatibili o addirittura contraddittorie, hanno in comune il fatto di essere oggetti con una dimensione complessa: sono materia e peso, sono solidi e opachi; e nello stesso tempo l'uno è involucro di un'energia immateriale (chiamiamola anima, spirito, mente, pensiero), l'altra è segno di un valore altrettanto immateriale (chiamiamolo significato, senso, simbolo, idea, concetto). Non sono sicuro, infatti, che si possa parlare del *corpo carnale* e del *corpo della scrittura* come se fossero elementi polarizzati né polarizzanti, e neppure credo che siano in una relazione dialettica: da una parte il corpo organico che sente (la persona, l'autore), dall'altra il corpo inorganico che è sentito (la striscia d'inchiostro, il libro). È più forte la loro coincidenza, è più forte la loro prossimità, perché in comune hanno la caratteristica di essere oggetti pesanti che trasportano l'immateriale. Credo che così Calvino li abbia sentiti e pensati e narrati¹.

Io spero, che le pagine che seguono riescano a mostrare quanto, nell'istinto e nella consapevolezza dello scrittore Calvino, questa doppia natura di corpo e scrittura fosse tenacemente presente.

1. E lo prova il suo interesse a promuovere la diffusione di Raymond QUENEAU, *Segni, cifre e lettere, e altri saggi*, intr. di I. Calvino; trad. di G. Bogliolo, Torino, Einaudi, 1981.

Il terzo capitolo di questo libro, con il titolo *Raccontare la scrittura. Italo Calvino e Il cavaliere inesistente*, è già apparso in «Esperienze letterarie», XXXIII, 2, 2007, pp. 80-97. Ringrazio il prof. Marco Santoro per avere pubblicato quelle pagine nella rivista da lui diretta, accoglienza decisiva per la continuazione e l'accrescimento di questo studio.

UNO.

Concretezza e rarefazione (Lezioni americane)

Se c'è un percezione diffusa dell'opera di Calvino, è che la sua inesauribile scorribanda nel mondo della letteratura, così spavalidamente scevra da complessi e pregiudizi, così apparentemente infedele a ogni identità propria e altrui, si sia andata muovendo verso una costante rarefazione. Come ogni percezione, anche questa, verissima, dipende e prende significato da un complesso sistema di condizioni che corrispondono alla discrezionalità del punto di vista dei fruitori, alla particolarità delle attese del pubblico, ai modi di diffusione delle opere, a un sistema di ricezione che si forma e amplia e complica gradualmente, e che finisce per necessitare, a fronte di una sempre maggiore chiarezza, una sempre maggiore necessità di verifica.

In questo senso, il caso delle *Lezioni americane* è un esempio che si eleva a paradigma; postume come sono, furono immediatamente recepite come parole testamentarie, lascito estremo, chiosa finale e definitiva: un atteggiamento forse estraneo alle abitudini di Calvino, che negli anni ha sempre voluto segnare, in maniere più o meno nette, tappe e svolte di un suo percorso inventivo, con riflessioni

e considerazioni che palesemente guardavano indietro e avanti nello stesso tempo¹. Così parole/concetti come leggerezza, rapidità, molteplicità, esattezza e visibilità, si sono imposte a sigillo della sua opera. Non poteva essere altrimenti, date le circostanze. Peccato, però, che proprio la sesta e ultima delle *Six memos for the next millennium*², “Consistency”, non sia mai stata scritta. Ipotesi sul suo contenuto non se ne possano fare, o solo scarse³. L’esigua traccia è stata ricollegata a quel senso

1. Molti degli interventi raccolti in quell’atto esplicito di svolta che fu *Una pietra sopra* (1980) palesano questo atteggiamento, su cui Calvino è esplicito nelle pagine di presentazione.

2. È il titolo definitivo in inglese appuntato da Calvino per le lezioni e mostra quanto, nel 1985, egli si sentisse già fuori dal Novecento (del quale non si sa ancora se sia stato un secolo troppo breve o troppo lungo).

3. Nella prefazione alle *Lezioni* (edizione 1988, Garzanti), Esther Calvino scrive di essere a conoscenza del fatto che per la sesta lezione, non ancora scritta, «[Calvino] si sarebbe riferito a *Bartleby* di Herman Melville»; nell’edizione Mondadori dei *Saggi* (vol. I, p. 733), a proposito dell’*Appendice* che segue le *Lezioni*, in una nota in calce Barenghi informa che l’inedito manoscritto ora pubblicato doveva essere la conferenza d’apertura, ma che poi venne scartato, e che «parecchio materiale era destinato a confluire nella sesta lezione». Tuttavia in quelle pagine, dedicate alle tipologie di inizio e di fine nel romanzo, si fa accenno solo all’attacco di *Moby Dick* «*Call me Ishmael*»: l’incrocio tra le due notizie non lascia indovinare niente. In queste pagine, Calvino schematizza due tipi di inizio: quale esempio di estrema «concretezza» fa riferimento all’inizio del *Quijote*, notando in esso l’esigenza di collocare con molta precisione la soglia di ingresso nel romanzo rispetto al cosmo da cui si distacca; questa necessità, divenuta presto “rituale”, si sarebbe rapidamente dissolta in una piena consapevolezza dell’autore di non dovere giustificare alcun’inizio; ma esiste anche un inizio “cosmico”, che rende più manifesto

di indefinitezza del sé che Calvino ha sempre lasciato trasparire e forse coltivato⁴, non solo e anzi non tanto come elemento autobiografico, quanto come forma di allontanamento o di esilio dell'autore; e anche, in maniera più sfumata, al senso di persistenza che spesso in Calvino appare problematico e anzi si mostra a un livello di aperta crisi⁵. Ma a ben guardare, sia la coerenza, di un pensiero o di un autore, sia la persistenza, di un'idea o di un soggetto che la comunica, sono condizioni relazionali tra opera e mondo che Calvino pratica con molta libertà, anzi spesso con una volontaria tensione all'annichilimento: è più forte, infatti, la tendenza a far sì che la produzione del singolo (autore, uomo,

il ritaglio discreto del tempo/spazio operato dalla scrittura. Calvino sembra preferire un inizio, si perdoni la brutta parola, "circostanziante" rispetto al ritaglio di letterarietà che si opera nel cosmo. Ma con queste considerazioni forse ci si allontana dalla nozione di «*Consistency*», il cui significato d'uso principale e diffuso è coerenza e costanza, mentre secondario è quello più vicino alla sua derivazione latina di consistenza, densità, compattezza. Noto che nella riproduzione della pagina autografa dell'indice della prima edizione delle *Lezioni*, la parola in questione sembra, rispetto alle altre, leggermente sbiadita: scherzi del caso.

4. Per esempio da SCARPA 1999, che sostiene: «la cosa che Calvino ha detto per tutta la vita è che nella vita è impossibile dire una cosa sola» (p. 93), attribuendogli, insomma, un sorta di coerenza critica auto-contraddittoria, paradossale, ironicamente negativa. In SCARPA 1999, che, lo ricordo, elabora una piccola enciclopedia calviniana, vedi anche le voci *Identità* e *Lezioni americane*.

5. Sulla complessità e sulla divergenza delle etiche poetiche calviniane, vedi le rapide osservazioni di CALABRESE 1999, p. 215ss; e invece, sugli aspetti di unità dell'opera di Calvino, si è pronunciato con molte evidenti ragioni BARENGHI 2007, il cui recente saggio parte da questo assunto.

automa, cosa) si perda e confonda e mescoli «nell'apocope dell'infinito» (GADDA, *La cognizione del dolore*), di quella a ricondurre il mondo a una dimensione riconoscibile nel segno dell'appartenenza e dell'individualità. L'oscillazione tra coerenza e consistenza, insomma, è il medesimo spaesamento che si può riscontrare quando accada che la persistenza di un autore in carne e ossa, origine e garanzia della coerenza della scrittura, si indebolisca e infranga rispetto a una scrittura che, affermando la propria esistenza materiale come “mondo di mondo” e non come “rappresentazione del mondo”, si impossessi anche del patrimonio logico dell'autore. Saremmo di fronte a un processo estremo di spersonalizzazione, che rasenta la cancellazione dei dualismi natura/cultura, oggetto/soggetto, uomo/cosa, tanto che si può parlare di una tensione a una resa letteraria di una dimensione virtuale dell'essere, dove il legame necessario tra stare e esserci, tra persistenza e localizzazione, viene attualizzato in assenza di materia reale⁶. Coerenza o consistenza: pur nell'ambiguità di un accertamento difficile, forse impossibile, queste circostanze lasciano intendere che almeno drammaticamente in Calvino era viva l'attenzione per la dimensione materiale, piena, tattile e direi corporea dell'esperienza letteraria. Anzi, ci si può spingere oltre e ravvisare in questa oscillazione tra corpo e immaterialità la dimensione orfica propria di Calvino: Euridice è la scrittura, ombra che l'Orfeo che scrive vuole ri-

6. Sui modi dell'esperienza in ambiente virtuale, segnalo Roberto DIODATO, *Estetica del virtuale*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, uno studio che propone un'approfondita e aggiornata riflessione sugli oggetti virtuali.

condurre al corpo, nella speranza di un'esperienza completa.

Che la corporeità sia un elemento al quale Calvino aspira, magari come oggetto vagamente rimosso, non è in contraddizione con quanto si legge nella prima lezione sulla "Leggerezza", in cui Cavalcanti diventa l'araldo di una dimensione sottile, esile, smaterializzante di una scrittura che spiazza la sostanza indicata dalla parola. L'assenza di peso, che secondo Calvino si realizza in un uso "egualitario" degli approcci sensoriali agli oggetti (e che contrappone alla tendenza di Dante a vincolare gli oggetti alla loro specificità e collocazione e pesantezza), non è una sfarfallante evasione verso l'indistinto, ma sembra essere piuttosto una risposta all'esigenza di esattezza in una condizione di vita sempre meno radicata nelle cose, nella banalità degli oggetti, e sempre più astratta, sempre più immateriale. Per Calvino non si tratta solo e tanto di riproporre nelle due «vocazioni [letterarie] opposte» il contrasto tra spirituale e materiale («Forzando un po' la contrapposizione potrei dire che Dante dà solidità corporea anche alla più astratta speculazione intellettuale, mentre Cavalcanti dissolve la concretezza dell'esperienza tangibile in versi dal ritmo scandito, sillabato, come se il pensiero si staccasse dall'oscurità in rapide scariche elettriche», *Saggi*, I, p. 643), bensì anche di trovare strumenti per concepire un'immaginazione del corpo adeguata a un'era che volge i suoi valori e i suoi beni da un'esistenza concreta e materiale a una esistenza astratta e vettoriale; l'era del millennio in cui Calvino non entrò, ma per il quale contribuì a produrre immaginario per accedervi, e rispetto al quale non volle

azzardare pronostici – se non quella della smaterializzazione del libro: «È stato anche il millennio del libro, in quanto ha visto l’oggetto-libro prendere la forma che ci è familiare. Forse il segno che il millennio sta per chiudersi è la frequenza con cui ci si interroga sulla sorte della letteratura e del libro nell’era tecnologica cosiddetta postindustriale», si legge nel preambolo alle *Lezioni* (*Saggi*, I, p. 629).

L’istinto alla rarefazione, che riguarda tanto lo stile di Calvino quanto il suo modo di interpretare la contemporaneità avanzante, è un modo di coinvolgersi nel processo di smaterializzazione che, a torto o a ragione, almeno dall’ultimo ventennio del ’900 viene da tutti e da ciascuno percepito come avviato e incombente, ora associato a un senso di smarrimento per una progressiva perdita di realtà, ora vissuto come l’ennesimo mutamento antropologico⁷. Non ricordo di avere mai incontrato, in Calvino, la parola “virtuale”; e se c’è, da qualche parte, certo non rientra tra quelle che caratterizzano il suo lessico: eppure non si può fare a meno di pensare proprio a questo esito man mano che i suoi oggetti scritti producono valore simbolico. Ecco cosa intendo: intanto, ci si può ricollegare ad alcune osservazioni che nella seconda lezione americana, intitolata “Rapidità”, Calvino svolge a proposito della narrazione; in particolare sul fascino che il racconto ridotto alla scarna esposizione degli avvenimenti esercita su di lui. Quando il dettaglio narrativo scompare o si attenua, osserva Calvino,

7. A tale proposito, vedi il materiale e gli interventi raccolti in «Kainos», 6, *Dopo l’umano*, Milano, Punto Rosso, 2007 (www.kainos.it), numero dedicato, appunto, ai processi di deumanizzazione legati alle tecnologie.

si fa evidente il fatto che gli oggetti posseggono un movimento proprio che non solo dà spazio e ritmo alla narrazione («gli avvenimenti [...] diventano puntiformi, collegati da segmenti rettilinei, in un disegno a zig zag che corrisponde a un movimento senza sosta»; «nelle narrazioni in prosa ci sono avvenimenti che rimano tra loro [...] che si rispondono come rime in una poesia», (*Saggi*, I, p. 660), ma che li rende anche autonomi, oggetti magici: «Diremmo che dal momento in cui un oggetto compare in una narrazione, si carica di una forza speciale, diventa come il polo d'un campo magnetico, un nodo d'una rete di rapporti invisibili. Il simbolismo di un oggetto può essere più o meno esplicito, ma esiste sempre. Potremmo dire che in una narrazione un oggetto è sempre un oggetto magico» (*Saggi*, I, p. 658). Oggetto, simbolo e magia: i termini sono così compressi in questa frase, che sembrano quasi sinonimi e in un certo senso sono da considerarsi tali se l'idea, che questa prossimità esprime, è quella di restituire agli oggetti letterari la loro forza di cosa. Parole/cose che agiscono al di là di ogni intenzione d'autore e che in una narrazione rapida rimangono aperte nel significato, decidibili dal lettore.

Questa apprezzata rapidità del dettato, garante di uno spostamento veloce di cosa in cosa, mette in rilievo tre importanti aspetti che riguardano l'esperienza della scrittura e sono quindi anche pregnanti sul piano cognitivo.

Il primo aspetto riguarda un tema che ha un'impronta immediatamente stilistica e riecheggia l'aspirazione di Calvino, dichiarata vent'anni prima in una lettera a Boselli, di riuscire a scrivere

senza aggettivi⁸: una scrittura di sola evidenza nominativa, allora (è il 1964) significava soprattutto la ricerca di secchezza espressiva quale strumento per ottenere maggiore precisione e incisività, in un'esigenza estrema di pertinenza semantica che non puntava, ovviamente, all'aridità linguistica, funzionale magari all'unicità del significato (in senso scientifico, diciamo) o alla resa metaforica di uno stato emotivo (un'analogia in senso aristotelico, per esempio), quanto alla maggiore nitidezza dei rapporti tra porzioni di testo e di parole, capace anche di comprendere le inevitabili ambiguità della finzione letteraria. Nel contesto delle *Lezioni*, questa tendenza stilistica si arricchisce di un ulteriore significato o forse si chiarisce con una ulteriore valenza, e cioè che l'auspicata inibizione dell'uso dell'aggettivo si pone come un esercizio stilistico finalizzato al non-riempimento dello spazio della lettura per lasciare libertà alla parola/nome di agire secondo le sue valenze semantiche implicite (ma anche sensoriali); e se la liberazione dello spazio (delle righe del foglio) permette una maggiore e più rapida mobilità di cosa in cosa, d'altro canto permette anche una liberazione del tempo del nome; non più frenato dalle spire e dalle lusinghe dell'aggettivo (un modo di fare la «recensione» al mondo piuttosto che dirlo, diceva Calvino nella lettera a Boselli), il senso acquista velocità. I nomi comuni di cosa, sembra, occupano l'immaginario di Calvino più delle qualificazioni che gli vengono attribuite. Apparentemente, questo atteggiamento

8. Italo CALVINO, *Italo Calvino a Mario Boselli*, in «Nuova corrente», XI, 32-33, pp. 102-110; stralci significativi in *Romanzi e racconti*, I, pp. 1352-1354.

(che del resto è sì riscontrabile e certo attivo, ma mai radicalmente in opera fino a conseguenze estreme⁹) implica la rinuncia alla descrizione o a una troppo esauriente descrizione che rischi di saturare l'immaginazione (la scarsa definizione dei personaggi di Calvino può essere considerato un effetto macroscopico di questa tendenza¹⁰). Ciò che essa rappresenta è sia un passo indietro dell'autore sia una defoliazione del linguaggio, sforbiciate il cui obbiettivo è quello di attrezzarsi di una strumentazione minima, efficace e di precisione attraverso cui penetrare un cosmo già interamente scritto. Di poco precedenti alle *Lezioni*, del resto, queste parole sono assai esplicite riguardo alle proporzioni tra la scrittura e il mondo: «I fatti della nostra vita

9. Tanto che MENGALDO 1991, p. 278, poteva giustamente scorgere nella rarità aggettivale la massima perspicuità analitica (e forse anche efficacia espressiva). E BERTONE 1996, p. 76, vi ravvisa l'esito di una politica o di un'economia del togliere – che tra l'altro ricorda l'immaginazione michelangiolesca della massa scultorea, biforcata tra le distinte operazioni del porre e del levare. Una strategia dell'aggettivo è pure riscontrabile, secondo DI NICOLA 2001, p. 39-40, nella scelta dei titoli di romanzi e racconti: appena una dozzina utilizzano l'aggettivo e in casi importanti (inesistente, rampante, dimezzato, incrociati, invisibili) con una funzione straniante molto marcata.

10. Che data la precocità del suo rinvenimento, può ben dirsi elemento congenito dell'autore: «A soli ventitre anni Calvino sa già che per raccontare non è necessario “creare i personaggi”, bensì trasformare dei fatti in parole», PAVESE 1947; e certo anche uno “scoiattolo della penna”, come lo definì Pavese, è ben veloce. Ma ancora, Pavese: «Calvino racconta fatti, e questi fatti hanno radici, consistenza, sono groppi di carne e di sangue; a rimuoverli, e sia pure con amore di parole, spiccchia il sangue, si scopre la piaga, si sente il fetore di un mondo in cancrena [...] guai se Calvino avesse fatto dei personaggi».

sono già classificati, giudicati, commentati, prima ancora che accadano. Viviamo in un mondo dove tutto è già letto prima ancora di cominciare a esistere. Non solo tutto quello che vediamo, ma i nostri stessi occhi sono saturi di linguaggio scritto» (*Saggi*, II, p. 1869).

Ma tutta questa questione dell'aggettivo, oltre che come una ricerca di discrezionalità, può anche essere letta in termini retorici, cioè come una ben precisa strategia di argomentazione. C'è in Calvino la ferma intenzione di non cedere all'elocuzione il lavoro dell'invenzione, cioè di non lasciare che l'oggetto linguistico individuato subisca le trasformazioni dell'ornato; il che non significa negare la possibilità di muovere figure nel testo, al contrario: essendo il movimento la caratteristica principale di ogni oggetto, non c'è bisogno di affidarlo alla varietà predicabili perché esso svolga le sue funzioni simboliche¹¹. Invece, basta che ci sia una diversità di situazioni per affermare la sua dimensione qualitativa: sarà quindi il contesto a qualificare l'oggetto/parola volta a volta che esso si mostra, producendo e chiarendo allo stesso tempo le sue funzioni simboliche. La crudezza dell'elemento fattuale che Pavese metteva in rilievo, si riscontra o si gioca anche su questa dislocazione degli elementi del linguaggio, piuttosto che sulla loro coloritu-

11. Si può osservare che mai o solo molto raramente gli scrittori elencano e definiscono il rapporto tra parola e funzione simbolica, affidandola invece alla narrazione e alle sue varie componenti. In questo senso, una poetica di attenuazione dell'aggettivazione fa convergere quel rapporto su un particolare aspetto della lingua senza abolire di per sé l'istituzione del simbolo, che su un piano semiotico è necessario affinché il segno si accompagni alla regola che lo rende interpretabile.

ra, che rischierebbe sempre di risultare digressiva rispetto alla storia, recensiva rispetto al mondo e in fondo occasione di indulgenza sia rispetto ai fatti raccontati sia rispetto all'inefficacia della scrittura. Così almeno la vedeva Calvino.

A questo punto vorrei svolgere un'altra osservazione. Non più accompagnato dall'aggettivo, il nome assume un carattere nucleare. Fatto interessante e importante; e non perché questa conformazione lo renda univoco rispetto alla sua destinazione di senso, cosa che, s'è visto, non accade, in quanto il nome stesso è sensibile al contesto; è rilevante, invece, il fatto che il nome rimanga costante nella sua apparizione sensibile, cioè si presenti sempre in maniera chiaramente riconoscibile, nonché in maniera rapidamente riconoscibile. Questo permette al lettore di muoversi in forma associativa e rende comunque più facile seguire un'eventuale procedura deittica che riguardi il nome; ma in più accade che nella forma del ritrovamento il nome diventi un dato sensibile compatto, percepibile come un insieme e quindi distribuibile come elemento di invariante su un asse cronologico che invece produce costantemente variazione. Tale occorrenza, quindi, agisce in maniera più efficace perché senza variazioni collega una parola a una sensazione. In termini retorici, quindi, più che le operazioni di trasformazione rispetto a un presunto grado zero del senso, più che i metaplasmi e l'elocuzione insomma, a dirigere il senso è anche, se non soprattutto, l'ordine delle parole, la strategia di disposizione della scrittura.

La disposizione a rinvenire un valore nucleare della parola, rende l'oggetto linguistico molto

affine all'immagine: non che per ogni parola che compare nella rete affabulante di Calvino ci sia una corrispettiva immagine, il che sarebbe contraddittorio con quanto esposto e detto fin'ora: l'associazione, infatti, si manifesta entro una durata temporale e non rispetto a un'analogia morfologica o a una complementarità di referenza eidetica (e tanto meno di congruenza noetica) tra nome e immagine; la parola non ha bisogno (anzi non deve) essere associata a un'immagine, ma solo funzionare come un'immagine, essere cioè sentita e percepita nella sua concreta evidenza e presenza prima che nella sua funzione significativa. La parola quanto più riesce a sottrarsi al potere rappresentativo, alla sua terzeità di segno e quanto più riesce a proporsi come presenza tautologica, tanto maggiormente risulta efficace, cioè presente al lettore come oggetto sensibile.

Il rapporto di Calvino con l'immagine è notoriamente complesso e stratificato (e tanto più si complica nel tempo della sua attività), e certo ogni volta che lo si affronta, e in particolare in questo frangente, non può che farsi in modo parziale. Ma intanto direi che molto presto è connotato da un'esplicita riluttanza di Calvino a che le immagini da lui trovate fossero da interpretare in senso metaforico/allegorico (e magari riferite a fatti concreti dell'attualità¹²); contrarietà che può essere spiegata

12. Cfr. la lettera del 2 gennaio 1960 da New York alla redazione, nella quale si legge in riferimento al *Cavaliere inesistente*: «Sono molto seccato naturalmente della recensioncina di Antonicelli, con quella stupida interpretazione del funzionario di partito che come sempre quando un critico dice una stupidaggine tutti la ripetono come pappagalli», CALVINO,

attraverso le osservazioni sopra esposte sulla necessità di un'immagine percepibile nitidamente e con semplicità. Quando nella nota introduttiva alla trilogia dei *Nostri antenati* (1960) spiegava che la dimidietà del Visconte, come il corpo del giovane Barone sospeso sugli alberi e l'armatura vuota del Cavaliere non erano immagini volute per simbolizzare direttamente alcunché, bensì e semmai assunte come germi generativi di una narrazione giocosa, che indagasse e scoprisse le implicazioni e le conseguenze logiche, verosimili e improbabili di quelle immagini, Calvino si ribellava alla convinzione, largamente condivisa dalla critica e dal senso comune, che l'immagine fosse un dispositivo di traslazione di un pensiero già definito; in altri

Lettere, p. 634; e ancora il 21 marzo 1960 da New York a Guido Calogero, direttore di "Mondo nuovo", relativamente a una recensione di Walter Pedullà: «Un critico ha il diritto d'interpretare come crede qualsiasi opera, però mi sento in dovere di avvertire i tuoi lettori che l'interpretazione in chiave di allegoria politica del *Cavaliere inesistente* è completamente arbitraria, non corrisponde affatto alle mie intenzioni né ai miei sentimenti e snatura completamente la lettura del libro. (...) [che] è una trasfigurazione in chiave lirica di interpretazioni e concetti che ricorrono continuamente oggi nella riflessione filosofica, antropologica, sociologica, storica; è stato scritto contemporaneamente al mio saggio *Il mare dell'oggettività*, pubblicato sul «Menabò» 2, che può costituire un corrispettivo teorico di quel che ho voluto esprimere nel romanzo in forma fantastica. MA CHE DIAVOLO C'ENTRA L'ALLEGORIA DEI COMUNISTI IN TUTTO QUESTO?», CALVINO, *Lettere*, p. 642-643. L'irritazione per questo tipo di interpretazione allegorica doveva essere davvero forte in Calvino se si spingeva a suggerire esplicite formule di lettura del racconto. Lo stesso Calogero, sulle pagine da lui dirette, scriverà una recensione, critica ma fedele all'orientamento suggerito da Calvino, in «Mondo Nuovo», 16 agosto 1960.

termini, che l'immagine fosse un modo di traslare il significato in una dimensione visiva (ora ammiccante, ora allusiva, ora somigliante, ora velata, ora oscura e enigmatica) che, decrittata, si sarebbe potuta utilizzare come esplicazione del senso del racconto; ma per Calvino l'immagine è piuttosto il contrario, perché precede il racconto, non lo spiega, mentre il racconto dà senso all'immagine, perché le fornisce un'estensione temporale e un'articolazione di senso che di per sé l'immagine non estrinseca.

A questo punto, vale la pena sviluppare un'osservazione per affiancare questo rifiuto (il rifiuto del senso metaforico dell'immagine e della parola) a quella risoluzione teorica che tanti anni prima Carlo Emilio Gadda (*Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, 1929) aveva prospettato a proposito della specificità di ciascuna parola: cioè al fatto che la parola fosse un oggetto specifico (*atomo*, la diceva Gadda), non divisibile, non riducibile e non riferibile a qualcosa di rappresentato (immagine mentale, concetto, cosa, emozione). La parola è piuttosto un oggetto agito nella sua spazialità, che è collocazione nella frase, nella pagina, nel libro, ma anche collocazione nello spazio immaginario e concettuale di ciascun lettore. Gadda scriveva: «(...) lo scrittore ha davanti a sé delle realtà storiche, come il cavatore ha dei cubi di granito da rimuovere»; e ancora «(...) voglio accennare alla questione de' materiali, cioè delle figure espressive, che diverse tecniche apportano spaventosamente al magazzino del povero diavolo: dello scrittore: come se al buio botteghino d'un allampanato "bouquiniste" arrivassero a un tratto

quaranta furgoni di Gondrand carichi d'ogni montagna di casse e di cubi, da non saper più dove incantorarli»¹³. Solidi dentro uno spazio: ecco una figura che Calvino non avrebbe rinnegato. Forse Gadda un poco si sarebbe crogiolato (senza piacere) nella pesantezza che comunicano quei paragoni, tanto spiccato era in lui il senso del dovere verso la tradizione; tanto quanto Calvino rifuggiva ai tempi della trilogia e più nettamente ancora ai tempi delle *Lezioni* ogni pesantezza letteraria. Ma il valore nucleico dell'esperienza della parola/immagine, ora assottigliata in Calvino ora cubica in Gadda, sembra lo stesso. Del resto, la differenza è anche data dai tempi: Gadda, era il 1929, si nutriva di una tecnologia che in tutto rispondeva alla presenza della macchina (rumorosa, ferrosa, piena di attriti); mentre l'immaginario tecnologico per Calvino, nel 1985, era assai mutato. E infatti nelle *Lezioni* si legge: «Oggi ogni ramo della scienza sembra ci voglia dimostrare che il mondo si regge su entità sottilissime: come i messaggi del DNA, gli impulsi dei neuroni, i *quarks*, i neutrini vaganti nello spazio dall'inizio dei tempi... Poi l'informatica. È vero che il *software* non potrebbe esercitare i poteri della sua leggerezza se non mediante la pesantezza del *hardware*; ma è il *software* che comanda, che agisce sul mondo esterno e sulle macchine, le quali esistono solo in funzione del *software*, si evolvono in modo d'elaborare programmi sempre più complessi. La seconda rivoluzione industriale non si presenta come la prima con immagini schiacciati quali presse di laminatoi o colate di acciaio,

13. C.E. GADDA, *Saggi Giornali Favole*, a c. di L. Orlando e C. Martignoni, Milano, Garzanti, 1998, I, pp. 477-478.

ma come i *bits* d'un flusso d'informazione che corre sui circuiti sotto forma d'impulsi elettronici. Le macchine di ferro ci sono sempre, ma obbediscono ai *bits* senza peso» (*Saggi*, I, p. 636).

Gadda in quel saggio, per tanti versi profetico e minuziosamente da lui stesso applicato all'invenzione del racconto e ai romanzi, rinveniva nella solidità della parola non tanto la rigidità del significato, la sua immutabilità e fissità nell'universo semantico, quanto la possibilità di fondamento del provvisorio legame con la realtà. Parlava di *germine euristico*: quindi ipotetico e concreto era per lui l'aggancio con il reale, con la realtà della parola che nella presenza, si può forse anche arguire, precedeva l'attivazione del senso e quindi il dispiegamento del significato. In termini retorici e nella sua funzione argomentativa, la parola/immagine è per Gadda esemplare, cioè è il particolare che fonda la possibilità di pensare il reale¹⁴. Per questo scriveva che l'accesso alla vita, che è la diversità e la variazione, poteva avvenire solo tramite il ricorso al dettaglio, al particolare, al singolo¹⁵.

14. C. PERELMAN, L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione*, pref. di N. Bobbio, Torino, Einaudi, 1966, p. 370 ss.

15. «Tutta la questione è una questione di particolari, di minuzzoli: ma anche di vita: poiché la vita è il differenziarsi e il rifrangersi de' motivi per entro i motivi, in situazioni infinite e nucleate ciascuna in un attimo, in un caldo attimo, in una colorita pausa, in una permanenza caparbia e malvagia del particolare e del singolo, in una sua riluttanza a smarrirsi verso il buio indistinto. Tutta la questione d'altronde (...) si riconnette (...) prima forse ad una, che è grama quant'altre: se l'attività estetica sia realmente prescissa, come da taluni nobilmente è stato affermato, dai momenti che sogliamo chiamare prammatici dell'esser nostro o se nel fondo cupo d'ogni