



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Corso di Laurea Triennale in

Lettere
Classe LT-10

Tesi di Laurea

Uno sguardo al postmodernismo in Calvino: tra immagini e parole nel «Il castello dei destini incrociati»

Relatore
Prof. Emanuele Zinato

Laureando
Giorgia Dalla Lana
n° matr.1172849 / LT

Anno Accademico 2022 /2023

Indice

Introduzione	5
1. Linee guida e grandi protagonisti di una nuova fase: la postmodernità	
1.1 Postmodernismo: origine, datazione e quadro storico-economico.	10
1.2 Carta d'identità del postmodernismo letterario.....	16
1.3 Le fasi del postmodernismo e le loro più rappresentative personalità.....	18
2. Calvino: figlio dei suoi tempi e postmodernista per vocazione	
2.1 Un apolide con domicilio in Italia.....	22
2.2 Una carriera al passo con i tempi : dal Sentiero dei nidi di ragno alla trilogia della modernità.....	29
2.3 Dalla letteratura scientifica ai racconti postmoderni.....	40

3. *Il castello dei destini incrociati sotto la lente*

3.1 Iper-romanzo: fra forme combinatorie e reti del possibile.....50
3.2 Lettura dei tarocchi.....59
3.3 La cornice spazio-temporale.....65
3.4 *Anch'io cerco di dire la mia*.....68

Bibliografia.....72

Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni, popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, d'isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto.

Jorge Luis Borges *L'artefice*

Introduzione

Il Novecento è stato un secolo di profonde e variegata trasformazioni che hanno riguardato pressoché la totalità degli aspetti della vita umana, a partire dalla rivoluzione industriale e dei meccanismi della produzione che hanno comportato un nuovo modo di gestire le fasi della creazione dei beni e le modalità del lavoro determinando un differente assetto della società fondata sul concetto di capitalismo e sull'assurgere di una nuova e dominante classe sociale ovvero la borghesia capitalista; a mutare, in seguito alla conclusione del diciannovesimo secolo e all'esperienza delle due guerre mondiali che si sono susseguite nel corso di questo periodo, non è soltanto la struttura sociale e produttiva ma la generale percezione e sensibilità di una generazione. All'inizio del secolo si registra una dilagante rottura sia sul piano filosofico quanto su quello letterario, la concezione positivista vive una radicale crisi dettata dal venir meno della fiducia degli uomini nelle capacità e nelle possibilità offerte dalla scienza e dal tanto decantato progresso e un bisogno sempre più imperante di forme d'arte che fossero in grado di abbracciare e dar voce alla dimensione interiore, ai sentimenti e all'emozioni degli uomini. Tutto ciò si riversò in un atteggiamento di avversione nei confronti, a livello letterario, del canone realista con l'avvento di un forte sentimento di ribellismo canalizzato e manifestato dalle Avanguardie artistiche di inizio Novecento. Questo atteggiamento di decostruzione e rottura che verrà riassorbito nel corso della prima metà del ventesimo secolo portando a nuove forme del genere maggiormente frequentato dagli scrittori, il romanzo che tornerà a vivere un nuovo momento di splendore per poi avviarsi verso una rinnovata fase di smontaggio che lo condurrà ad assumere forme aperte e irrimediabilmente provvisorie.

Dunque è all'interno di questo quadro storico-culturale che si innesta Calvino e la sua carriera, la cui ricerca, in perenne evoluzione, nel corso degli anni si è avvicinata alle principali tendenze letterarie pur mantenendo sempre un certo grado di autonomia o addirittura una dichiarata presa di distanza attraverso un processo di rielaborazione e

risemantizzazione all'interno dei canoni del proprio percorso conoscitivo che però di volta in volta hanno tradito, in grado differente, l'influenza delle poetiche letterarie egemoniche in quel dato periodo.

L'obiettivo di questo lavoro è quello di andare ad analizzare ed esplicitare le coordinate sociali e storico-culturali entro cui prende posizione il lavoro di Calvino, soffermandosi in maniera privilegiata sullo studio dell'ultima fase, che esprime e mette in atto i meccanismi propri di quello che viene definito il postmodernismo letterario, e concentrandosi soprattutto sull'iperromanzo *Il castello dei destini incrociati* con lo scopo di mettere in luce tutti quegli aspetti e quelle caratteristiche, nonostante si tratti del primo racconto realizzato nella fase qui presa in considerazione, che lo identificano a pieno titolo come un lavoro di tipo postmodernista.

Il primo capitolo ha come privilegiato oggetto d'indagine il concetto di postmodernismo il quale è strettamente connesso a quello di postmodernità. Tale nozione ha visto nel corso degli anni numerose discussioni circa la sua datazione, in particolare nel primo paragrafo sono state riportate le quattro proposte principali: la prima è quella che fa capo a Frederick Jameson, la seconda presentata da Renato Barilli, la terza prospettata da Gianni Vittimo e infine l'ultima avanzata da Linda Hutcheon. Nonostante le differenze di queste prospettive cronologiche appare ormai evidente che il postmodernismo, nonostante non abbia mai assunto effettivamente la forma di una poetica programmaticamente organizzata ma abbia comunque rappresentato un grande polo d'influenza per gli scrittori attivi in quel periodo, possa essere inquadrato tra gli anni Cinquanta e Sessanta in America e negli altri Paesi industrializzati anche se in Italia si comincerà a parlare di esso e delle sue implicazioni sono nel decennio successivo. Il secondo paragrafo tratta, al fine di giustificare alcune scelte operate da Calvino in *Il castello dei destini incrociati* e più in generale nella produzione a cavallo degli anni Settanta, le principali caratteristiche e forme adottate dai testi di marca postmodernista; Si registrano soprattutto soluzioni aperte costruite sulla logica combinatoria attraverso la pratica del montaggio, dello smontaggio e l'adozione del pastiche linguistico, stilistico e semantico all'insegna di forme prettamente interartistiche che spesso virano verso il recupero e il riadattamento secondo moduli

differenti di materiale letterario appartenente alla tradizione. L'ultimo paragrafo vede inoltre l'analisi più dettagliata delle cinque fasi del postmodernismo individuate da Remo Cesarini e i loro principali protagonisti fra i quali emergono certamente Umberto Eco, Antonio Tabucchi, Aldo Busi, Vittorio Tondelli, Stefano Benni, la «gioventù cannibale» e Italo Calvino.

Il secondo capitolo assolve il bisogno di una riflessione a largo spettro sul percorso creativo di Calvino al fine di comprendere in che modo si inseriscono gli ultimi lavori, e soprattutto *Il castello dei destini incrociati*, all'interno della lunga e complessa parabola di ricerca svolta dal ligure; dopo aver percorso le tappe biografiche più salienti il capitolo vede una bipartizione: il primo paragrafo tratta specificatamente quella che viene considerata la prima fase della carriera dello scrittore, caratterizzata da una produzione che attraversa l'asse neorealista con *Il sentiero dei nidi di ragno*, si avvicina al filone fantastico-allegorico con la trilogia *Nostri antenati*, per poi approdare a una letteratura di matrice realista attorno al volgere degli anni Cinquanta con i romanzi della modernità *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog* e *La giornata di uno scrutatore*. Il secondo paragrafo si concentra sulla produzione a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta partendo dalle *Cosmicomiche*, lavoro che ha avuto un peso importante in quanto punto di svolta decisivo per la successiva fase della produzione letteraria di Calvino, rispetto alla quale sono stati presi in considerazione i lavori immediatamente successivi al *Castello dei destini incrociati* ovvero *Le città invisibili* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* con lo scopo di rintracciare in essi elementi e scelte formali propriamente postmoderne presenti nel volume qui preso in considerazione in maniera specifica.

Infine l'ultimo capitolo si concentra sul racconto *Il castello dei destini incrociati*; il primo paragrafo mira in prima istanza a esplicitare le ragioni che hanno soggiaciuto alla genesi di tale lavoro e soprattutto alla scelta dell'utilizzo dei tarocchi, componente centrale e decisiva; In seconda istanza l'analisi si sofferma sul concetto di ipertesto a cui il *Castello* fa riferimento e richiamando la nozione molto presente nella tradizione letteraria italiana di opera-enciclopedia, individuando in tal senso due principali modelli di riferimento riguardo alla dimensione ipertestuale ed enciclopedica: Queneau e

Borges. Il paragrafo successivo vede invece la riflessione calarsi in particolare sulla componente iconografica dei tarocchi che vengono utilizzati come supporto visivo che accompagna e riassume la narrazione. Inoltre essi esemplificano la logica combinatoria su cui è imperniato tutto il racconto, in ragione del fatto che nonostante tali carte si presentino in numero finito e anche le loro combinazioni rispondono a un criterio di finitezza, il paradigma combinatorio però emerge attraverso la rete di possibili e fondamentalmente infinite storie che attraverso esse possono essere realizzate. Il terzo paragrafo tratta l'analisi della cornice spazio-temporale entro cui sono collocate le storie dei personaggi, un'intelaiatura costituita da due luoghi paradigmatici, il castello-taverna e il bosco, che oltre a esplicitare il contesto letterario di riferimento ovvero il mondo cavalleresco tratto dall'*Orlando furioso*, richiamano ancora una volta il rapporto d'interconnessione che si instaura tra parola e immagine, tra letteratura e arte visiva. Infine l'ultima sezione si sofferma sul racconto *Anch'io cerco di dire la mia* appartenente alla sezione della *Taverna dei destini incrociati*; si tratta della storia del narratore-viaggiatore di tutto il volume, che dopo aver assistito ai racconti degli altri personaggi e aver perso di vista la propria rappresentativa sequenza di tarocchi in mezzo a quelle altrui decide di prendere parola e raccontarsi; è un momento decisivo in cui a emergere è la voce dello stesso Calvino, a differenza del forte antipsicologismo operato diffusamente in tutta la narrazione, in una sorta di monologo che risponde alla volontà di trovare una via di uscita nel labirinto che è tanto il racconto quanto lo stesso mondo postmoderno.

1. Linee guida e grandi protagonisti di una nuova fase: la postmodernità

1.1. Postmodernismo: origine, datazione e quadro storico-economico

Il termine postmodernità indica un nuovo periodo storico caratterizzato dall'avvento di un mutamento storico-culturale di portata mondiale la cui svolta ha determinato una vera e propria rottura con la fase precedente rappresentata dall'età della modernità.

La tesi maggiormente condivisa, all'interno del dibattito novecentesco sulla datazione di questo nuovo periodo, colloca il momento di passaggio alla postmodernità tra la metà degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta del Novecento negli Stati Uniti e negli altri paesi industrializzati, anche se in Italia si comincia a percepire e parlare di questo cambiamento solo a partire dagli anni Settanta.

Si tratta delle proposte del critico statunitense Frederick Jameson nella quale prevale un'ottica economica e politica che risente dalla sua formazione di impronta marxista e che pone al centro dell'attenzione il profondo mutamento, realizzatosi tra gli anni Cinquanta e Sessanta, del sistema capitalistico mondiale tanto che si parla di « terza fase del capitalismo avanzato»¹. A tal proposito il critico si esprime nel seguente modo:

Questi ultimi anni sono stati caratterizzati da un millenarismo alla rovescia, in cui le premonizioni del futuro, catastrofiche o renditive, hanno lasciato il posto al senso della fine di questo o di quello (la fine dell'ideologia, dell'arte o delle classi sociali; la crisi del leninismo, della socialdemocrazia o del welfar state, ecc. ecc.):

¹ M. Ganeri, *Postmodernismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1998, p.9.

considerati complessivamente, tutti questi fenomeni costituiscono forse ciò che sempre più spesso viene chiamato postmoderno. La sua esistenza dipende dall'ipotesi di una rottura radicale o *coupure*, che viene per lo più fatta risalire agli ultimi anni Cinquanta o ai primi anni Sessanta.²

Bisogna tenere in considerazione che durante la prima metà del Novecento il sistema di produzione industriale dominante era stato quello del fordismo che prende il nome dal suo inventore Harry Ford il quale aveva dato vita a un sistema di produzione fondato sulla standardizzazione, la realizzazione in serie attraverso l'ideazione della catena di montaggio. Questo tipo di organizzazione del lavoro e la relativa egemonia economica americana comincia a vacillare con la crisi del sistema creditizio degli anni sessanta che determina fenomeni di inflazione e un generale decentramento delle aree di produzione nei paesi in via di sviluppo e culmina rendendo evidente il suo ormai inevitabile tramonto con la crisi petrolifera degli anni Settanta. Da questo momento si apre una nuova fase contraddistinta dalla crisi economica, dalla disoccupazione e da una riedificazione del sistema produttivo industriale che prende il nome di «postfordismo». E' in questo contesto che si innesta, a partire dagli anni Ottanta, l'avvento dell'informatica che influì profondamente sia a livello produttivo agevolando la diversificando della produzione, velocizzando i tempi e abbattendo i costi, sia a livello comunicativo incrementando le reti di comunicazione mondiale e contribuendo a costituire un capitalismo di portata globale. Tutto ciò ha avuto profonde ricadute in ambito sociale con la perdita di identità a livello culturale ed economico delle vecchie classi soppiantate da una moltitudine di gruppi e a livello statale con una sempre maggiore dipendenza delle istituzioni dalle dinamiche economiche e commerciali. A questa situazione va aggiunto il progressivo venir meno, in concomitanza con il sempre maggior disorientamento e disgregazione degli strati sociali, di pensieri politici critici e controcorrente che condurranno, a quella che viene chiamata, la morte dell'ideologia.

Oltre alla datazione di Jameson vi sono altre proposte da tenere in considerazione all'interno della speculazione critica novecentesca.

² F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989, p. 7.

La prima è quella che fa capo a Renato Barilli, critico letterario e critico d'arte e importante esponente della Neoavanguardia e del Gruppo del 63.

Egli sostiene che l'età del moderno si estenda dalla scoperta dell'America alla rivoluzione francese settecentesca, dopo la quale sono emerse posizioni di contrapposizione al razionalismo e al classicismo all'interno dello scontro tra classici e moderni. Il postmoderno quindi nascerebbe nella seconda metà del Settecento ma si realizzerebbe pienamente solo nel Novecento con la «rivoluzione» della tecnologia. La visione di Barilli penalizza la svolta novecentesca e comporta che tutta la letteratura del Novecento, nonostante le evidenti distanze, venga ricondotta allo stesso raggruppamento ammettendo quindi la presenza di resistenze evidentemente moderne all'interno del postmoderno.

Una seconda datazione, sostenuta da molti studiosi americani, è quella avanzata dal filosofo Gianni Vittimo che sostiene che il postmodernismo nasca tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento facendo riferimento alla seconda rivoluzione industriale, al relativismo scientifico e filosofico e all'adozione, a livello letterario, di forme metaletterarie e aperte già attestabili in autori come Svevo e Pirandello. La svolta, secondo il filosofo, si affermerebbe successivamente all'altezza della seconda metà del Novecento con scrittori quali Calvino, Manganelli ed Eco. Come la precedente tesi anche quella di Vittimo fonda il suo criterio di discriminazione sull'interpretazione degli avvenimenti scientifici e tecnologici in relazione alla dimensione filosofica e culturale.

Un'ultima proposta, in parte accostabile a livello di datazione con quella precedente anche se fondata su criteri più specificatamente poetici e filosofici, è quella sviluppata dalla studiosa Linda Hutcheon. Essa afferma che il momento di svolta sarebbe da collocare nella rivoluzione del sapere di primo Novecento che ha determinato l'egemonia del relativismo sia sul piano della cultura quando su quello della scienza alla luce delle scoperte coeve quali quelle dell'inconscio e dell'irrazionale.

Inscindibilmente legato al concetto di postmodernità è il termine postmodernismo che individua la nuova linea di pensiero che si configura all'interno della società postfordista tra gli anni Cinquanta e Sessanta in America mentre in Italia vede la propria fioritura, con un ritardo di circa una quindicina d'anni, solamente attorno alla metà degli

anni Settanta. Margherita Ganeri nel suo testo *Postmodernismo* definisce tale nozione nel seguente modo:

Il termine «postmodernismo» si riferisce a una corrente di pensiero, variegata al suo interno e non identificabile in un movimento unitario, che valuta positivamente il nuovo e proprio per questo si differenzia dalle tendenze che negano la rilevanza dei fenomeni recenti oppure ne valutano negativamente il corso, esaltando i valori culturali della modernità.³

In primo luogo appare chiaro che tale concetto individua un'inclinazione ideologica che si fonda sulla valutazione positiva dei cambiamenti della nuova età nonché su una serie di presupposti figli degli avvenimenti contemporanei. Tra essi è sicuramente necessario tenere in considerazione la crisi della ragione, del sapere e dei fondamenti illuministici e la centralità assunta dal linguaggio. E' bene ricordare che il dibattito teorico sul postmodernismo prende avvio dalla profonda influenza esercitata dal filosofo Friedrich Wilhelm Nietzsche che, in questo periodo, verrà riletto attraverso Martin Heidegger e successivamente divulgato da Hans Georg Gadamer. La svolta degli anni Sessanta-Settanta avviene all'insegna del superamento dello strutturalismo in direzione dell'ermeneutica fondata dall'allievo di Heidegger. Il filosofo prussiano, capostipite del nichilismo, della teorizzazione della morte di Dio e della ragione, viene assunto come precursore del postmodernismo e molti punti della sua filosofia verranno ripresi e riattualizzati, anche se con delle precisazioni e modifiche, da Heidegger il quale diverrà il punto di riferimento dell'esistenzialismo francese che si edificherà, come Nietzsche aveva fatto in precedenza, sulla presa di coscienza della crisi dei valori settecenteschi. Prima della svolta degli anni Settanta, nel decennio precedente si erano venute a costituire tre linee filosofiche di grande importanza, si tratta della scienza filosofica che fa capo a Karl Popper, la scuola di Francoforte e la neormeneutica di Hans Georg Gadamer che poi si differenzierà in tre filoni distinti quali il relativismo programmatico rortyiano, il decostruzionismo deriddiano e il pensiero debole vattiamiano; Una grande importanza, all'interno di un tale quadro, ha avuto in particolare il lavoro di Gadamer che oltre ad avere contribuito a diffondere la linea

³ M. Ganeri, *Postmodernismo*, cit., pp. 5-6

filosofica Nietzsche-Heidegger ha avuto il grande merito di aver spostato l'attenzione sulla dimensione linguistica, aspetto fondante nel postmodernismo che si cimenta in un abile gioco di commistione di linguaggi e interartisticità, ma soprattutto di aver trasferito il focus dall'oggetto al soggetto interpretante il quale, nell'atto della lettura, attraverso la fusione con il testo stesso fa una particolare e unica esperienza di verità che è possibile solo attraverso il dialogo tra la cultura del lettore e quella del testo letterario; Lo studioso infatti sostiene che la verità sia un elemento proprio del pensiero e di conseguenza del linguaggio che tenta di esprimerlo e che se si desidera trovarla è bene cercarla nei luoghi privilegiati in cui si realizza ossia nell'arte e nella letteratura. In secondo luogo le parole di Ganeri rendono evidente un altro aspetto ossia il fatto che il postmodernismo non rappresenta un vero e proprio movimento organizzato, nel senso che molti degli intellettuali che vengono considerati effettivamente postmoderni non hanno mai dichiarato la loro esplicita appartenenza, si tratta molto spesso di un'influenza di tale linea di pensiero che è rintracciabile nei loro lavori ma non di una scelta poeticamente programmatica.

In ultima istanza è necessario ricordare tre intellettuali, che in un certo senso hanno determinato la nascita del dibattito postmodernista in ambito francese, che hanno risentito dell'influenza del paradigma Nietzsche-Heidegger-Gadamer, e che sono accomunati dalla consapevolezza e dall'attualizzazione, a livello di pensiero, della crisi dei valori illuministi.

Il primo si tratta di Jean-François Lyotard al quale si deve attribuire il merito di aver utilizzato per primo nel millenovecentosettantanove, nonostante la grande centralità della nozione nel contesto francese, il termine postmoderno nel suo volume *La condizione postmoderna*⁴ dove prende in analisi la situazione in cui versa il sapere in seguito alla caduta dei totalitarismi politici e filosofici e individua il gap, ormai insanabile, venutosi a costituire tra l'informazione e la possibilità stessa di sapere che comporta uno degli elementi costitutivi della postmodernità ossia la dimensione di estrema instabilità che riguarda non solo la verità e la conoscenza ma che sfocia anche negli elementi fondativi delle opere letterarie come il linguaggio, dove si registra una

⁴ J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981.

grande varietà di forme e di linguaggi tanto da parlare di pastiche linguistico, che contribuisce a rendere la radicale instabilità che gli soggiace e sottolineare come la normatività della verità sia ormai quasi completamente affidata alla capacità di persuasione.

Una seconda personalità degna di nota è Michel Foucault che rappresenta a pieno il carattere non organizzato del postmodernismo infatti, egli nonostante sia stato uno dei principali intellettuali ad occuparsi di questa nuova fase e della sua relativa linea di pensiero, non si definì e non accettò mai l'etichetta postmodernista. Decisamente centrale all'interno del suo sistema gnoseologico è il ruolo ricoperto dal linguaggio che viene concepito come luogo privilegiato dell'espressione del potere difatti egli evidenzia come tale ambito sia gravemente controllato dal potere politico ma al contempo individua la presenza di linguaggi che riescono a sfuggire dalla sua egemonia e che accolgono al loro interno l'aspetto irrazionale dell'inconscio, della follia e del represso facendosi manifesto di contrasto e discontinuità.

L'ultimo di cui è necessario trattare è Jacques Derrida, padre del decostruzionismo modellato, come suggerisce il nome, sulla decostruzione critica dei testi. La linea derridiana ebbe grande fortuna in America dove furono messi a fuoco alcuni concetti cardine del pensiero dell'intellettuale francese, fra i quali emerge per importanza quello di intertestualità ossia la fitta rete di commistioni, rimandi, influenze, che si crea non solo fra testi letterari ma anche tra differenti discipline artistiche che si fonda su una nuova concezione della tradizione letteraria che viene ora letta come un continuum testuale in incessante riproposizione nel tempo. A Derrida si deve, oltre che la decisiva influenza di un grande pensatore come Gianni Vattimo e del suo pensiero debole, anche l'infiltrazione in Italia del paradigma nichilista di cui si è già parlato.

In conclusione il postmodernismo e la postmodernità segnano un momento di svolta decisivo dopo la conclusione dell'esperienza delle Avanguardie e aprono una nuova fase contraddistinta dalla caoticità sia a livello di singolo soggetto quanto sul piano gnoseologico che condurrà a un nuovo modo di concepire il tempo, lo spazio e soprattutto la letteratura dove si darà vita a forme combinatorie e interartistiche che tentano di farsi specchio ed espressione del loro tempo.

1.2 Carta d'identità del postmodernismo letterario

Rispetto alla fase precedente rappresentata dall'età della modernità e dalle vicende delle Avanguardie la postmodernità segna la morte di queste ultime e il venir meno delle contraddizioni perché il postmodernismo, a differenza delle sperimentazioni di inizio secolo, non vede più la possibilità di poter individuare una linearità nella storia né il potenziale valore di azioni di rottura, ciò che lo caratterizza è il senso di disorientamento; tale sentimento è strettamente legato a quella che è stata definita la perdita di profondità emotiva da parte del soggetto che ha sancito la venuta meno dell'identità che in questo periodo vede una frammentazione causata dagli effetti della pubblicità e dalla perdita del ruolo primario nell'interpretazione delle coordinate spazio-temporali. Il disorientamento dell'uomo postmodernista è inscindibilmente legato alla trasformazione della percezione che viene spiegata in termini di perdita di distanza e appiattimento unidimensionale a livello spaziale che con ogni probabilità è stata determinata dagli effetti dell'unificazione del mercato e dalla globalizzazione; lo spazio mostra quindi un profondo appiattimento, quasi come se fosse uno schermo virtuale, e scompare la percezione prospettica dell'alterità onde per cui il soggetto si ritrova in una situazione di disorientamento e incapacità di orientarsi in un mondo che ha assunto sembianze quasi irriconoscibili. A tutto ciò è strettamente congiunto il silenziamento emotivo che vive l'uomo di questo tempo, il quale nonostante esperisca una situazione di evidente confusione tenta di celare il proprio disagio dietro a immagini vuote e puramente commerciali e a una sorta di ilarità e ironia; in letteratura si assiste a una produzione che non rimanda più alla possibilità di conoscenza ed espressione autentica dell'io quanto a grandi costrutti narrativi che nascono dietro il falso velo dell'euforia la tragica incombenza della sola apparente superficialità e della vuotezza dei riferimenti andando a realizzare lavori decisamente autoreferenziali che ricordano delle vetrine in cui viene esibita l'impossibilità di potersi barcamenare in un mondo nel quale l'uomo si sente alienato e incapace di trovare il proprio posto.

Bisogna tener conto che attorno agli anni Settanta si verifica un vero e proprio stravolgimento a livello culturale e sociale che si configura in termini di accentramento,

a opera di singole personalità o famiglie, del potere politico, economico e culturale con il conseguente controllo da parte di gruppi industriali dell'informazione e della cultura a livello nazionale. Si tratta di un avvenimento senza precedenti che ha un duplice effetto: in prima istanza si verifica la venuta meno del ruolo dell'intellettuale come modello di valori per la società fino ad allora ricoperto e il suo processo di specializzazione settoriale al fine di poter collaborare con la nascente industria culturale e dello spettacolo. L'altra questione che ne consegue è la commercializzazione della produzione letteraria che tenta di andare incontro alle richieste e ai gusti del pubblico tenendo in considerazione la sempre maggiore emarginazione della mediazione degli intellettuali sia sul piano dell'informazione quanto su quello prettamente letterario. Non è un caso che in questi anni ci sia una nuova fioritura di un genere di grande successo come è quello del romanzo che da un lato è praticato in termini commerciali dall'altro tende alla forma dell'antiromanzo in cui a essere messa in luce non è più la trama e suoi svolgimenti ma il linguaggio nella modalità del pastiche, delle citazioni e della metaletteratura; anche i personaggi perdono centralità e soprattutto profondità psicologica, come a guardar bene capita allo stesso uomo postmoderno, e il romanzo, o meglio l'antiromanzo, diviene l'ambito dell'arte combinatoria che si fonda, tra gli altri aspetti, sulla decostruzione e riedificazione dei generi e i conseguenti modelli letterari che vengono palesemente esibiti e al contempo minati alla base dando vita a forme ibride basate sulla commistione e che dietro la loro intricata rete di rimandi alludono a un vuoto disarmante.

In questo quadro si inserisce anche la vicenda dei romanzi storici che in questo periodo vivono un grande successo, basti pensare ai lavori di Umberto Eco o Giulio Ferroni; è durante questi anni che si ha una rivalutazione della storia e soprattutto delle relazioni tra passato, presente e futuro all'insegna della messa in discussione della possibilità di conoscenza ed espressione della verità da parte di tali narrazioni. Sembra che la storia abbia perso profondità andando a occuparsi superficialmente del presente e perdendo sempre più presa rispetto alla comprensione del passato che appare ormai costituito da stereotipi e opinioni comuni tanto da far parlare concordemente a quasi

tutti gli intellettuali del periodo di «morte della storia»⁵ a causa dell'egemonia del presente e della riduzione del passato a cliché. Nonostante la situazione in cui versa tale disciplina essa, come già detto, vive negli anni del postmoderno un grande riutilizzo a livello letterario, fatto che probabilmente manifesta la necessità di riappropriarsi di quegli strumenti che possono aiutare ad approcciarsi con un ausilio in più alle grandi novità che hanno caratterizzato questi anni.

Insomma se si parla di postmodernismo si fa necessariamente riferimento alle nozioni di interartisticità, di arte combinatoria, di pastiche linguistico, di ripresa dei generi classici e di sentimento di disorientamento spazio-temporale e conoscitivo.

1.3 Le fasi del postmodernismo e le loro più rappresentative personalità

È importante andare a individuare delle fasi all'interno di quella che è l'esperienza del postmodernismo perché può aiutare a comprendere i mutamenti e i cambiamenti di posizioni che si sono intervallati nel corso degli anni all'interno di una tendenza che, come si è già detto, non ha mai assunto la forma di un movimento coerente e poeticamente organizzato. Una delle delle proposte di suddivisione in fasi del postmodernismo più importante è quella di Remo Cesarini che ha individuato cinque momenti dall'esordio negli anni Cinquanta-Sessanta fino al nuovo millennio, ma tra queste tre sono quelle più significative a livello di spartiacque di periodizzazione:

La prima viene individuata negli anni Sessanta quando in America in virtù dell'ondata di rinnovamento che questo nuovo decennio ha comportato attraverso

⁵ M. Ganeri, *Postmodernismo*, cit., p.17.

fenomeni di non indifferente portata come le proteste giovanili, il movimento anticonformista hippie, la pop art e la letteratura cult si assiste al definitivo tramonto dell'era moderna e l'inizio di un nuovo capitolo caratterizzato dalla postcultura. Questo decennio ha portato anche in Italia una ventata di aria fresca rappresentata dai lavori dei membri del Gruppo del 63 che contribuiranno all'unica esperienza di rilievo, a livello di dibattito culturale, rappresentata dalla rivista «Alfabeta»; è soltanto all'altezza della metà degli anni Settanta che nel nostro Paese si comincia a respirare aria di postmodernismo e infatti questa è la seconda fase che viene individuata da Cesarini; accanto all'avanzata di questo nuovo clima letterario che vede il sopraggiungere anche nella nostra penisola della pratica americana della lettura pubblica dei testi come attività performativa, si registra, sempre sul piano poetico, la proposta di un nuovo paradigma che verte sul recupero, a livello tematico e formale, della tradizione simbolista e romantica avanzato dalla rivista «Niebo» e in chiara competizione con i risultati ottenuti dalla Neoavanguardia. Questo è il periodo in cui fanno il loro esordio, in termini postmodernisti, intellettuali di primo piano come Italo Calvino e Umberto Eco i cui lavori si esprimeranno compiutamente in tal senso nel corso dei decenni successivi.

Cesarini identifica la terza fase negli anni compresi tra il millenovecentottanta e il nuovo millennio. Si tratta del momento in cui vi sono maggiori testimonianze letterarie postmoderne. E' appunto nel penultimo decennio del Novecento che viene pubblicato il libro *Il nome della Rosa* di Umberto Eco che segnala la prima prova consapevolmente figlia di questo nuovo modo letterario. La produzione di questi anni vede l'adozione dei principali caratteri del postmodernismo come l'intertestualità, la commistione dei generi letterari e linguistici, le tematiche del complotto e del labirinto; i principali protagonisti di questa fase sono da individuare in Vittorio Tondelli, Antonio Tabucchi, Aldo Busi e Stefano Benni. Inoltre all'inizio degli anni novanta vi è la formazione di una nuova generazione di intellettuali, la così detta «gioventù cannibale», che introietta le coordinate del «pulp» e la comicità dei cartoon accanto a tematiche cruente e horror e che realizza un citazionismo, decisamente differente rispetto a quello degli autori precedenti, che risente molto degli strumenti tecnologici e dei mass media.

In conclusione l'ultimo decennio segna il tramonto delle poetiche postmoderniste in quanto le loro forme ironiche e leggere appaiono non adeguate agli avvenimenti che hanno sconvolto questi ultimi anni come il terrorismo, la crisi economica e il fenomeno dell'immigrazione che comportano il riemergere soprattutto nella narrativa di una rinnovata volontà di denuncia e di analisi della situazione coeva, mentre la poesia è sempre più confinata nello spazio del web e alle sole attività di letterata in pubblico.

2. Calvino: figlio dei suoi tempi e postmodernista per vocazione

2.1 Un apolide con domicilio in Italia

Italo Calvino nasce il 15 ottobre 1923 a Santiago de las Vegas all'Avana dove i genitori Mario ed Evelina si erano trasferiti per motivi di lavoro del primo che dopo aver trascorso due decenni in Messico ottiene la direzione di una stazione di agricoltura sperimentale a Cuba. Come racconterà lo stesso scrittore lui era l'unico della famiglia a non aver intrapreso una carriera nell'ambito scientifico infatti sua madre e suo padre, oltre che a numerosi parenti, erano rispettivamente una ricercatrice in scienze naturali e un agronomo e botanico di una certa notorietà, e a tal proposito stesso:

Tra i miei familiari solo gli studi scientifici erano in onore; un mio zio materno era un chimico, professore universitario, sposato a una chimica; anzi ho avuto due zii chimici sposati a due zie chimiche [...] io sono la pecora nera, l'unico letterato della famiglia.⁶

Nel 1925 la famiglia Calvino torna nel luogo d'origine, a San Remo dove vi rimarrà in pianta stabile. Qui Italo trascorrerà la sua giovinezza all'insegna di un'educazione laica e di ampie vedute, imperniata sul libero pensiero, sulle scienze e sul socialismo con inclinazioni anarchiche e radicalmente contraria al fascismo. In un certo qual modo la famiglia dello scrittore rappresentava una una linea di pensiero e di condotta che probabilmente veniva letta come anticonformista a quell'epoca anche in una città di porto come era San Remo allora ancora abitata e frequentata da una popolazione variegata e cosmopolita.

⁶ E. F. Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960.

E' il 1934 quando Calvino si iscrive al ginnasio G.D. Cassini e cominciano gli anni della formazione liceale e le prime letture, fra le quali spiccano i libri di Kipling e gli articoli delle riviste umoristiche quali «Bertoldo», «Marc'Aurelio» e «Settebello» delle quali apprezza lo spirito lontano dall'ottica del regime fascista. Con il sopraggiungere della seconda guerra mondiale, proprio negli anni della sua fioritura adolescenziale, la posizione ideologica di Calvino rimane piuttosto incerta sfociando spesso in un labile anarchismo. A questa altezza lo scrittore ligure si cimenta in racconti brevi, poesie e testi teatrali a quest'ultimi risali il sogno giovanile di divenire scrittore di teatro e coltiva anche la passione per il disegno tanto che la rivista di Guerreschi sopra citata gli pubblica alcune vignette da lui realizzate.

Nel 1941 dopo essersi diplomato si iscrive, seguendo il retaggio familiare, alla facoltà di Agraria dell'Università di Torino dove suo padre tiene un corso di agricoltura tropicale e riesce a superare quattro esami senza però integrarsi nel mondo universitario. E' in questo periodo che va collocata la notevole influenza esercitata dall'amicizia con Eugenio Scalfari che fu fonte per Calvino di nuovi interessi letterari, come le letture di Vittorini, Montale, Huizinga, e politici che determinarono in lui la presa di posizione in termini antifascisti. L'anno successivo per sfuggire alla leva della Repubblica di Salò si nasconde assieme al fratello per alcuni mesi, periodo che da frutto a una fase di intense letture che risulteranno decisive; in seguito alla morte del medico comunista Felice Cascione avvenuta nel 1944 decide di prendere parte alla Resistenza partigiana arruolandosi nella divisione di assalto Garibaldi, si tratta di un'esperienza che, come dirà lo stesso Calvino, avrà una portata enorme sia dal punto di vista umano che della formazione.

Quando ho cominciato a scrivere ero un uomo di poche letture, letteralmente ero un autodidatta la cui "didassi" doveva ancora cominciare. Tutta la mia formazione è avvenuta durante la guerra. Leggevo i libri delle case editrici italiane, quelli di "Solaria".⁷

⁷ M. D'Eramo, *Italo Calvino*, in «Mondo operaio», 6, 1979, pp. 133-138.

Con la conclusione della guerra e la successiva liberazione si possono inquadrare tre momenti della vita di Calvino, ciascuno legato a una particolare città.

Il primo periodo individuabile, indicativamente, tra il 1945-1963 è legato alla città di Torino. Dopo il secondo conflitto mondiale lo scrittore si iscrive alla facoltà di Lettere nel capoluogo piemontese, dove si trasferirà, e comincia a collaborare con la rivista «Il politecnico» di Vittorini e la casa editrice Einaudi. Pubblicherà i primi racconti come *Angoscia in caserma* e *Liguria magra e ossuta*; particolarmente importante a questo punto è l'amicizia con Cesare Pavese che fu non solo il suo primo lettore ma anche un modello letterario ed etico e fu proprio grazie ai suoi incoraggiamenti che Calvino comincerà attorno, al 1946, la stesura del romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno*. L'anno successivo dopo aver conseguito la laurea con una tesi su Joseph Conrad ottiene presso la casa editrice torinese di occuparsi dell'ufficio stampa e pubblicità dove stringerà legami con importanti personalità intellettuali e non solo, fra i quali si ricordano Natalia Ginzburg, Franco Venturi, Delio Cantimori, Felice Balbo e Norberto Bobbio. In questi anni si occuperà della terza pagina dell'«Unità» e comincerà a collaborare con la rivista del partito comunista «Rinascita». È da sottolineare che il lavoro svolto assieme a Pavese e Vittorini presso la casa editrice Einaudi fu di grande valore ed ebbe una portata sul panorama editoriale italiano non trascurabile, a tal proposito Giulio Einaudi si espresse con le seguenti parole: «Furono suoi, e di Vittorini, e anche di Pavese, questi risvolti di copertina e quelle schede che crearono [...] uno stile nell'editoria italiana.».

Il 27 agosto 1950 Cesare Pavese si toglie la vita, è un momento di grande sconforto e di instabilità per Calvino che non avrebbe mai potuto immaginare che il suo caro amico avrebbe deciso di intraprendere la decisione definitiva; solamente dieci anni dopo il ligure pubblicherà il testo *Pavese: essere e fare* dove analizzerà le implicazioni letterarie ed etiche che lo scrittore torinese ebbe su di lui. Sono invece databili 1951 i lavori *Il visconte dimezzato*, che verrà pubblicato l'anno seguente, *Taccuino di viaggio in Urss di Italo Calvino* che tratta appunto il viaggio compiuto in Unione Sovietica e *I giovani del Po* lavoro di ascende realistico-sociale. Circostrivibili al triennio successivo sono invece le prime novelle di *Marcovaldo*, *La collana della regina* che rimarrà inedita e

Fiabe italiane una summa di racconti popolari, dotati di commenti e introduzioni, tratti dalle raccolte folkloristiche ottocentesche provenienti dalle svariate regioni italiane. Gli anni successivi saranno decisivi per quanto riguarda il rapporto e il ruolo che Calvino avrà rispetto al Partito comunista italiano, infatti il XX congresso del Pcus sembra prospettare una fase di rinnovamento del socialismo ma il disaccordo del romanziere con le direttive del Pci si fa sempre più evidente e viene espresso dalla sua partecipazione al *Dibattito sulla cultura marxista* svoltosi nella rivista «Menabò» e con la presentazione alla dirigenza dell'Einaudi di un ordine del giorno in cui denunciava la sostanziale incapacità del partito di rinnovarsi alla luce di quelle che erano state le conclusioni tratte al congresso sopracitato; la svolta decisiva si registra il primo agosto 1957 quando, dopo l'abbandono del partito da parte di Giolitti, Calvino decide di rassegnare a sua volta le dimissioni con una lettera che andava a chiarire la posizione di ormai totale sfiducia nei confronti della linea politica socialista senza però celare la sostanziale importanza che la militanza partigiana aveva avuto nella sua formazione intellettuale e personale. Durante il corso di questo anno vedono la pubblicazione *Il barone rampante* e *La speculazione edilizia*, mentre nei due anni successivi compariranno *La nuvola di smog*, *Il cavaliere inesistente*, il volume *Racconti* e *Un ottimista in America* frutto del viaggio compiuto negli Stati Uniti ma che deciderà di non pubblicare. I primi anni Sessanta sono un periodo molto caotico che vedranno lo scrittore impegnato in numerosi viaggi nell'Europa del Nord, Spagna, Germania e Francia dove conosce la giovane traduttrice argentina Esther Judith Singer che, nel giro di un paio di anni, avrebbe sposato. Il 1963 è inscindibilmente legato, a livello italiano, alla nascita del movimento della Neoavanguardia, una nuova generazione di intellettuali che dichiara una netta rottura con la tradizione letteraria che aveva caratterizzato i decenni precedenti e in particolar modo con il Realismo, il Neorealismo e l'Ermetismo al fine di aprire una nuova stagione all'insegna del superamento della concezione dell'opera letteraria sia come espressione e decodificazione della realtà quanto come manifestazione lirica dei sentimenti del soggetto poetico. La produzione del Gruppo del 63 o Neoavanguardia si concentra sul linguaggio che assume le forme ora di un monologo onirico ora di un pastiche linguistico realizzato con la tecnica del montaggio.

Un chiaro esempio è il romanzo sperimentale che esprime con chiarezza la volontà di decostruire le opere letterarie, e soprattutto i romanzi, in quanto espressione diretta della realtà e attraverso la deformazione operata sul linguaggio e l'appiattimento delle trame denunciano la caoticità e l'incomprensibilità del mondo contemporaneo.

Nonostante Calvino non abbia mai preso parte a tale movimento e abbia espresso la sua estraneità ad alcune posizioni intraprese dal gruppo ne ha attentamente seguito gli sviluppi dando vita a una interessante disquisizione in seguito alla pubblicazione del saggio *Sfida al labirinto*.

Il secondo periodo che può essere individuato nel corso della vita dello scrittore è circa il decennio compreso fra 1964 e 1975, fase particolarmente legata alla città di Parigi. Dopo le nozze con la Singer e il viaggio di nozze a Cuba dove ebbe occasione di conoscere, fra i vari incontri, Ernesto Che Guevara, scrisse un'importante prefazione per la nuova edizione del romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno*, pubblicò sul «Menabò» il saggio *L'antitesi operaia* che voleva essere una sorta di panoramica sul ruolo storico della classe operaia e in generale della problematica della linea politica di sinistra e compaiono sul «Caffè» le prime quattro cosmicomiche che verranno pubblicate nel 1965 nella raccolta completa *Le cosmicomiche*. L'anno seguente muore l'amico e collega Elio Vittorini la cui morte segnerà drasticamente il rapporto di Calvino con l'attualità rispetto alla quale non perde interesse nel seguire gli avvenimenti ma subentra un atteggiamento di presa di distanza e un venir meno del bisogno di vivere in prima persona ciò che accade. La rilettura del rapporto con lo scrittore siciliano darà vita al saggio pubblicato sul «Menabò» *Vittorini: progettazione e letteratura*. Nel 1967 si trasferisce con la famiglia a Parigi con l'intenzione di rimanerci per cinque anni mentre in realtà vi abiterà fino al 1980 e compiendo numerosissimi viaggi in Italia. Nella capitale francese completa la traduzione di *Fiori blu* di Raymond Queneau, del particolare indirizzo e gusto letterario dello scrittore francese sono rintracciabili dei punti di contatto nella produzione di Calvino soprattutto per quanto riguarda la dimensione combinatoria, l'idea della letteratura come compresenza di sperimentalismo e classicità e un certo interesse per la scienza; inoltre Queneau lo introduce nel gruppo dell'Oulipo da lui stesso fondato nel 1960 e costituito da scrittori e matematici francesi

che come indica l'acronimo del gruppo teorizzano il concetto di letteratura potenziale ovvero l'individuazione di nuovi schemi e strutture da poter utilizzare durante l'elaborazione di opere letterarie. All'interno di tale gruppo Calvino ebbe l'occasione di conoscere Perec, il cofondatore Lionnais, Fournel e Rombaud; pubblica sulla «Nuova Corrente» il saggio *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio* ricavato dalla conferenza sulla tematica *Cibernetica e fantasmi* e sulla rivista «Rendiconto» escono i lavori *La cariocinesi* e *Il sangue, il mare* poi raccolti nel volume *Ti con zero* che gli varrà il premio Viareggio; gli anni parigini sono legati anche a interessi per la semiologia, disciplina importante nella stagione letteraria e culturale calviniana di quegli anni, che sono attestati dalla frequentazione di due seminari tenuti da Roland Barthes su Balzac e dalla settimana di studi semiotici presso l'Università di Urbino. Nel 1969 all'interno del volume di Franco Maria Ricci *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York* viene pubblicato *Il castello dei destini incrociati*; l'anno seguente verranno pubblicati *Gli amori difficili* nella collana Einaudi «Struzzi» e una serie di testi tratti dall'*Orlando Furioso* di Ariosto con il titolo *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*. I primi anni Settanta vedono numerose novità tra le quale è sicuramente da ricordare la direzione della collana einaudiana «Centopagine» nella quale lo scrittore ligure si impegnerà per alcuni anni pubblicando oltre ai classici quali Conrad, James, Stendhal, Balzac e Tolstòj anche numerosi scrittori italiani minori attivi fra Otto e Novecento. Dopo aver rifiutato la cattedra di fiction-writing presso l'Università di New York nel 1972 da alle stampe *Le città invisibili* e l'anno seguente compare anche l'edizione definitiva di *Il castello dei destini incrociati*; tra il 1974 e il 1977 inizia a scrivere per il «Corriere della sera» una serie di interventi di attualità e politica oltre che racconti di viaggio dei quali si ricorda *Autobiografia di uno spettatore* che fungerà da prefazione a *Quattro film* di Fellini e *Ricordo di una battaglia*. È in questo periodo che fanno la loro prima comparsa le serie di racconti relativi al personaggio di Palomar, quali *La corsa delle Giraffe* e *Il signor Palomar in Giappone* ispirato al viaggio in oriente compiuto nel 1976. Infine nel 1979 viene pubblicato il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Il terzo ed ultimo periodo circoscrivibile nella vita di Calvino è quello compreso fra il 1980 e il 1985 ed è connesso alla città di Roma; infatti dopo la pubblicazione della raccolta di saggi intitolata *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* si trasferisce con la famiglia nella capitale italiana accettando l'incarico della casa editrice Rizzoli di curare una scelta di testi di Landolfi e di occuparsi di un'ampia raccolta di scritti di Queneau *Segni, cifre e lettere* e legato allo scrittore francese pubblica di seguito al suo poema *Piccola cosmogonia portatile* un testo impegnato nella risoluzione di alcuni problemi di interpretazione e resa del testo dal titolo *Piccola guida alla Piccola cosmogonia*; nel 1983 presso l'Università di New York legge la conferenza *Mondo scritto e mondo non scritto* e in novembre pubblica *Palomar* già apparso in una serie di racconti in diverse riviste. L'anno successivo assieme alla moglie compie un viaggio in Argentina dove ebbe l'occasione di incontrare il neo presidente della Repubblica Raul Alfonsin e in settembre viene invitato assieme a Borges a Siviglia in occasione del convegno sulla letteratura fantastica. Le difficoltà economiche e finanziarie dell'Einaudi peggiorano e decide di accettare la collaborazione con la casa editrice Garzanti che pubblica in autunno *Collezioni di sabbia* e *Cosmicomiche vecchie e nuove*. Nel 1985 si impegna in diversi fronti tra i quali la scrittura di una prefazione per il romanzo di Kafka *America*, la traduzione di *La canzone del polistirene* di Queneau, la realizzazione della forma definitiva di un'intervista a Maria Corti e la stesura della conferenza che avrebbe dovuto tenere presso l'Università di Harvard ma il 6 settembre viene colpito da un grave ictus in seguito al quale morirà a causa di un'emorragia nella notte fra il 18 e 19.

2.2 Una carriera al passo con i tempi : dal Sentiero dei nidi di ragno alla trilogia della modernità

La carriera di Italo Calvino, così come la sua vita, può essere suddivisa in periodi utili per poter circoscrivere all'interno del lungo arco di attività di scrittore le principali tendenze, gli interessi e i filoni letterari ai quali, nel corso del tempo, si è avvicinato e che hanno influito profondamente nei lavori dei periodi a cui fanno riferimento; in particolare sono due le fasi individuate, la prima copre l'arco di tempo che si estende dal 1945 ai primi anni Sessanta mentre la seconda vede gli anni compresi tra il 1964 fino all'anno della morte 1985. Questa periodizzazione è particolarmente utile perché Calvino fu uno scrittore che nel corso della sua carriera si avvicinò e frequentò la maggior parte dei movimenti letterari del periodo assorbendoli e rielaborandoli con intensità variabile mantenendo però sempre una certa autonomia ed è per questo che può essere efficace andare ad analizzare, per quanto possibile, le correnti letterarie dominanti al fine di tentare di tracciare il percorso della ricerca operata nel corso degli anni.

Durante il primo periodo(1945-1960) l'indagine dello scrittore ligure spazia da un'inizio di chiara influenza neorealista per poi avvicinarsi a una produzione di carattere fantastico-allegorica e infine approdare verso una letteratura di matrice Realista; sono questi infatti gli epicentri letterari della prima produzione calviniana i cui confini sono spesso labili data anche la non linearità del processo d'indagine svolta dall'autore.

L'esordio letterario di Calvino è segnato dal Neorealismo; è necessario tenere in considerazione la situazione che si verificò in Italia durante i primi decenni del Novecento perché, in una certa quale misura, è sintomatica del rapporto che lo stesso ligure ha avuto con il genere letterario da lui più frequentato, il romanzo; all'inizio del secolo scorso si è registrata una grave battuta di arresto per quanto riguarda questo genere che, a ben guardare, affonda le proprie radici nell'ultimo decennio dell'Ottocento quando la poetica del

Naturalismo e del Realismo, alle quali era strettamente connessa tale forma letteraria, vivono una profonda crisi dettata dalla ormai totalizzante sfiducia nella dimensione scientifica e del progresso che non vengono più avvertite come possibilità di libertà e di emancipazione ma come clausole di disumanizzazione sempre più oppressive; insomma l'oggettività scientifica che aveva permeato il modo di pensare e la letteratura del tempo viene sostituito da un bisogno sempre più urgente di soggettività, di un'arte che andasse incontro alle sfumature psicologiche e che riuscisse a dar loro voce nella pagina scritta, come in un certo modo tentava di operare la linea simbolista. Ecco che assieme all'evidente illusorietà del razionalismo scientifico anche il lascito della tradizione naturalista-realista, per ciò che riguarda il romanzo, comincia a essere messo in discussione e problematizzato; alla luce anche della recente esperienza della modernità e delle relative implicazioni a essa connessa quali un radicale stravolgimento della concezione della vita e del tempo sempre più indirizzati verso una caoticità frenetica e l'epocale mutamento del ruolo dell'intellettuale-artista che fa esperienza della folla, della borgesizzazione del proprio lavoro che è costretto a vendere, ormai mercificato, nel mercato e soprattutto della specializzazione del suo ruolo rispetto al quale è vincolato ad adattarsi alla richiesta, da parte della società borghese, sempre più settoriale e specializzata dovendo abbandonare la visione umanistica di tipo totalizzante e concentrarsi su precisi ambiti dello scibile così da poter rientrare, a livello professionale, all'interno dei nuovi meccanismi della società moderna. A fronte di questo quadro decisamente mutato appare sempre più evidente l'impraticabilità del patrimonio realista soprattutto per quanto concerne la sua visione chiara e oggettiva della realtà, fatta di personaggi a trecentosessanta gradi, di trame lineari prive di contraddizioni e di voci narranti in grado di offrire al lettore una chiave d'interpretazione valida dei fatti raccontati. Questa situazione di rottura si acuisce con l'avvento, durante gli anni compresi fra il 1903 e il 1925, delle Avanguardie che imposero una forte carica di ribellismo e sovversivismo, all'insegna del superamento del Naturalismo e del Decadentismo a favore di una concezione dell'arte come operato di un gruppo e il risultato di

un'attività interartistica e internazionale. A quest'altezza al romanzo si prospettano due possibili vie: la prima è rappresentata dalla nuova generazione di scrittori nati nel corso degli anni Ottanta del Novecento, i quali sulla scia delle Avanguardie, perseguono una linea di rifiuto e dissoluzione del romanzo e della novella, perché percepite come forme troppo chiuse e ottocentesche, praticando invece ricostruzioni biografiche aperte e frammenti narrativi rispetto ai quali piuttosto importante fu l'esperienza dei giovani scrittori vociani. L'alternativa a questo atteggiamento di rifiuto particolarmente vivo nei giovani intellettuali provenne dagli scrittori della generazione precedente che arrivati alla stessa conclusione dell'inevitabile superamento della visione realistico-naturalista del romanzo optano per una rielaborazione su basi nuove di tale genere cosicché esso riesca a interfacciarsi in maniera più proficua con la dimensione interiore e psicologica attraverso forme nuove come il flusso di coscienza, il monologo interiore, la contaminazione con generi differenti e strutture narrative aperte. È su questa base che a partire dagli anni Venti si comincia a registrare un progressivo riassorbimento delle spinte riformiste di primo Novecento e si assiste a un recupero del romanzo scandito da due fasi rispettivamente rappresentate da: il nuovo realismo e il Neorealismo; a cavallo fra gli anni Venti e Trenta si può notare una generale tendenza al recupero di alcuni spetti delle forme romanzesche ottocentesche come la rinnovata importanza della trama e un'impianto di tipo realistico; di decisiva importanza fu il romanzo di Alberto Moravia *Gli Indifferenti*, che oltre a rilanciare il genere da avvio a un filone letterario caratterizzato dalla centralità del mondo borghese indagato nella sua assenza di valori, nella sua moralità dubbia e in una profonda introspezione psicologica nella quale si può scorgere l'eco della lezione dostoevskijana. Nel corso degli anni Trenta, inizialmente come poetica spontanea e successivamente come movimento letterario organizzato, si afferma la poetica del Neorealismo che si distingue dal precedente nuovo realismo per un maggiore impegno politico e civile, legato al bisogno di raccontare e rielaborare l'esperienza della guerra e della Resistenza partigiana, e dalla ripresa di alcuni elementi propri del romanzo ottocentesco

tradizionale come la rinnovata centralità della trama e del narratore, la presenza di personaggi popolari positivi e l'esibizione dei rapporti di classe all'interno di un'ottica di tipo socialista. Il Neorealismo si manifesta inizialmente come corrente spontanea e Calvino, all'interno della *Prefazione* del romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno*, ne parla nel seguente modo:

Il neorealismo non fu una scuola. (Cerchiamo di dire le cose con esattezza.) Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche - o specialmente- delle Italie fino allora inedite per la letteratura. Senza le varietà di Italie sconosciute l'una all'altra - o che si supponevano sconosciute -, senza la varietà dei dialetti e dei gerghi da far lievitare e impastare nella lingua letteraria, non ci sarebbe stato «neorealismo». Ma non fu paesano nel senso del verismo regionale ottocentesco. La caratterizzazione locale voleva dare sapore di verità a una rappresentazione in cui doveva riconoscersi tutto il vasto mondo [...].⁸

Il ligure sottolinea il carattere spontaneo di questa poetica e al contempo pone l'accento sulla necessità, durante il secondo dopoguerra, di trasporre in letteratura la recente esperienza della Resistenza senza però cedere nel proporre uno sguardo semplicistico sugli anni appena trascorsi e nemmeno dando vita a personaggi-eroi positivi con scopi educativi. Alla base della produzione letteraria di quegli anni vi era la volontà di verità e realismo che si esprimeva sia a livello di trame sia attraverso il linguaggio con l'utilizzo del dialetto e di espressioni folkloriche. In effetti si tratta di una corrente letteraria nella quale possono essere individuate tre fasi: la prima viene considerata preparatoria e comprende gli anni tra il 1930 e il 1943 dove l'interesse è calato sul mondo del proletariato urbano e su quello contadino, il secondo periodo è considerato ancora in termini di corrente

⁸ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1972, p. VIII.

spontanea e comprende l'arco di tempo tra 1943-1949 ed ha le sue radici nell'opposizione al regime fascista e nella guerra di Resistenza partigiana, infine l'ultima ripartizione, 1949-1955, è quella nella quale il Neorealismo viene concepito a tutti gli effetti come un movimento organizzato ed è sempre più legato alla linea politica e culturale del Partito Comunista Italiano; le coordinate letterarie di riferimento sono rintracciabili negli autori americani come Ernest Hemingway e William Faulkner, nei veristi italiani soprattutto per quanto riguarda *I malavoglia* di Giovanni Verga e nei lavori quali *Conversazioni in Sicilia* di Elio Vittorini e *Paesi tuoi* di Cesare Pavese.

All'interno del filone neorealista spicca, quasi come un manifesto, *Il sentiero dei nidi di ragno*, pubblicato nel 1947, si tratta del primo romanzo di Calvino ed è perfettamente in linea con la produzione letteraria del tempo dal momento che si tratta di un racconto riguardante la guerra di Resistenza partigiana e possono essere rintracciati aspetti ideologici ed educativi conformi alla proposta del comunismo italiano ma al contempo presenta una serie di elementi che lo rendono decisamente peculiare rispetto ad altri lavori coevi; in primo luogo è da notare come l'ambientazione del racconto è sempre colta di striscio o attraverso dispositivi che impediscono di abbracciare visivamente l'ambiente nella sua totalità come a sottolineare che la conoscenza umana del reale rimane sempre un qualcosa di inevitabilmente parziale; nonostante l'indefinitezza dei riferimenti si riesce a comprendere che la vicenda narrata si svolge in Liguria, il luogo d'origine dell'autore che ormai appare completamente modificato e compromesso dalla guerra e viene colto solo parzialmente per poter far emergere i veri protagonisti della storia ovvero i personaggi e le loro vicende. A tal proposito Calvino scrive:

Avevo un paesaggio. Ma per poterlo rappresentare occorreva che esso diventasse secondario rispetto a qualcos'altro: a delle persone, a delle storie. La resistenza rappresentò la fusione tra paesaggio e persone. Il romanzo che

altrimenti mai sarei riuscito a scrivere, è qui. Lo scenario quotidiano di tutta la mia vita era diventato interamente straordinario e romanzesco [...].⁹

La limitazione si profila come un aspetto fondamentale in un mondo in cui la guerra, la morte e la divisione imperano e obbligano a rimanere focalizzati sul presente, a non guardare troppo in là e a ricordare che la conoscenza umana rimarrà sempre sommaria.

Un secondo aspetto interessante è la dimensione temporale e in particolare il rapporto che intercorre fra passato e presente; nonostante le indicazioni volutamente vaghe è possibile dedurre che la vicenda si svolge durante l'estate del 1944 nella Riviera di Ponente, ben più complicata si dimostra la ricostruzione della durata dei singoli avvenimenti, che venendo continuamente frammentati fra racconto focalizzato sul singolo individuo e racconto collettivo, non offrono al lettore la possibilità comprenderne l'estensione. La narrazione è costituita da due temporalità: la prima è il tempo ciclico della quotidianità e della vita partigiana mentre la seconda è il tempo delle decisioni e delle azioni che si ripercuotono direttamente sulla vita dei personaggi; questi due andamenti, nonostante la loro necessaria complementarietà, nel romanzo sono artificialmente separati a sottolineare una contrapposizione e una lontananza che non sono colmabili. A tutto ciò si aggiunge il difficile e sbilanciato rapporto tra passato e presente, in effetti gli accadimenti che vengono narrati hanno molto più spazio all'interno della narrazione e vengono condotti con grande precisione mentre le vicende che li precedono rimangono oscure o al massimo viene fornita qualche lacunosa allusione. Appare chiaro che il passato si manifesta nel presente come una sorta di condizionamento, di interferenza sulla coscienza e questo è uno dei motivi che comporta l'assenza di stratificazione interiore nei dialoghi fra i personaggi, quest'ultimi, infatti, non riescono a dar voce alle profonde motivazioni e ai pensieri che li hanno portati a intraprendere determinate scelte ma rimangono nella apparente superficialità di un semplice scambio di opinioni.

⁹ Ivi, p. IX.

Intrinsecamente legata alla dimensione temporale è la struttura dei personaggi, i quali come spiega nell'introduzione stessa del libro, sono sottoposti a una profonda deformazione in senso espressionistico tanto che l'operazione di semplificazione li rende figure o semplicemente incontri che non hanno più nulla in comune con le persone e i compagni che l'autore ha conosciuto durante la militanza partigiana; questo avviene perché nonostante sia chiaro che l'esperienze vissute durante la guerra abbiano incondizionatamente influenzato la vita dei personaggi i risvolti psicologici ed interiori non vengono mai approfonditi e al centro dell'attenzione rimane il presente e così queste persone assumono un'aria grottesca che è dettata dal mancato sviluppo dialettico dell'implicazioni che la vita quotidiana di comunità ha avuto su di loro e dal fatto che il cambiamento, che si presuppone dovesse essersi verificato, viene continuamente disatteso dall'incombenza del passato che continua a ripresentarsi come un serbatoio di indecifrabilità.

Molto peculiare è la scelta del protagonista del romanzo, Pin è solamente un bambino proveniente dal sottoproletariato urbano e la sua partecipazione alla guerra partigiana appare come un gioco e la lettura che ne ricava è chiaramente ingenua e influenzata dalla sua giovane età ma al contempo, in un certo qual modo, è emblematica della visione collettiva del mondo partigiano che il racconto fornisce. Accanto a elementi picareschi come la dimensione avventurosa e giocosa rinviata dallo stesso bambino-protagonista convivono, all'interno del testo, elementi ideologici e politici di matrice comunista che sono pressoché totalmente raggruppati nel nono capitolo e affidati al personaggio del commissario Kim il quale si fa espressione di un mondo sociale e della Resistenza partigiana, una sorta di cornice ideologica senza la quale la lotta contro i nazi-fascisti non sarebbe potuta andare al di là della visione fanciullesca e marginale del protagonista e quindi non avrebbe potuto essere compresa nella totalità della sua portata, delle sue contraddizioni e del suo protendersi tenacemente verso il futuro.

Un secondo polo della ricerca epistemologica presente nella prima fase della carriera di Calvino è rappresentato dal filone fantastico-allegorico ovvero la

trilogia *Nostri antenati* costituita dai romanzi *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente* pubblicati rispettivamente nel 1951, 1957, 1959. Si tratta di tre racconti che condividono un'ambientazione di tipo storico infatti il primo si svolge durante la fine del Seicento, il secondo fra la fine del Settecento e l'inizio del secolo successivo e l'ultimo nell'età di Carlo Magno ma non per questo si configurano come opere di carattere storico, anzi il principale referente di questi lavori è il periodo storico in cui sono stati scritti, esso sotto forma di cornice di parametri storici, sociali, umani e culturali costituisce l'imprescindibile referente di questa trilogia e solo sulla base del rapporto che l'intricata rete allegorica costruisce con esso si dispiega per il lettore la possibilità di individuare la chiave di lettura per interpretare questi testi. Una questione molto interessante è sicuramente il pregnante tessuto allegorico che caratterizza questo filone nel quale Calvino mette in atto un radicale e profondo lavoro che determina un vero e proprio capovolgimento dell'uso stesso della metafora la quale, diversamente dall'uso abituale, induce immediatamente a una presa di distanza e a una riflessione metalinguistica. Questa componente investe tutti i personaggi anche se con livelli e intensità differenti e spetta al lettore stabilire l'interpretazione che di volta in volta si addice meglio alla situazione. Inoltre molte delle espressioni metaforiche utilizzate hanno una connotazione prevalente negativa ossia vengono utilizzate per condannare determinati atteggiamenti sociali, psicologici o politici ma in questi racconti diventano l'emblema della volontà di reagire, del rifiuto dell'accettazione passiva di un ordine prestabilito e del desiderio di contrastare il caos del mondo contemporaneo. In tutti e tre i romanzi sono facilmente individuabili una serie di modelli, nonostante in tentativi di camuffamento, tra i quali sicuramente è necessario ricordare il patrimonio favolistico sia popolare quanto quello dei racconti colti per l'infanzia e i numerosissimi riferimenti alla tradizione letteraria alta quali, ad esempio, i racconti di Stevenson come *Strano caso del Dr. Jekyll e di Mr. Hyde* e *Master di Ballantrae*, oppure *Don Chichotte* di Cervantes ma sono presenti anche echi dei lavori di Nievo e di Conrad quali *Duello* e *Compagno segreto*; questa ricca

molteplicità di citazioni e calchi letterari rende però decisamente inutile il tentativo di catalogare i possibili riferimenti perché la trilogia non prende le forme di una parodia ma piuttosto di una rielaborazione e di un incremento rispetto ai riferenti che testimonia il processo di assorbimento e reazione da parte dell'autore nei confronti dell'attualità privata e pubblica particolarmente critica.

Molto peculiare è la costruzione dei personaggi che avviene all'insegna del dualismo e della contrapposizione, infatti ciascun personaggio caratterialmente è costituito da due tratti dominanti e al contempo fortemente lontani l'uno dall'altro; questo aspetto rimanda a una scelta ben precisa che vuole evidenziare il desiderio di non mettere in scena personalità irrigidite nella conformità ma piuttosto l'importanza della separatezza che determina e presuppone il processo di cambiamento. Tale strutturazione dei personaggi richiama il topos del *Doppelgänger* ottocentesco e contemporaneamente il tema della reversibilità che ha evidenti ripercussioni sulle figure che popolano questi romanzi, soprattutto perché appaiono destinate a dover convivere con le loro metà contrapposte e i loro sosia in una perenne situazione di instabilità. Inoltre è piuttosto diffusa la tendenza a non fornire volti e caratterizzazione fisiche e psicologiche precise ai vari personaggi perché l'autore ha voluto presentarci individualità che sono il risultato di varie situazioni, non soggetti preformati, ma la summa di comportamenti e riflessioni che li rappresenti come individui non compiuti ma in evoluzione costante. Gli stessi protagonisti in quanto narratori non forniscono una voce attendibile perché rendono conto delle possibili prospettive rispetto a situazioni che già di per sé risultano piuttosto inverosimili, il che pone il lettore in una dimensione di critica, distacco e responsabilità interpretativa. A ciò si aggiunge la tendenza a serbare per la conclusione del racconto delle riflessioni sul rapporto tra scrittura e vita nelle quali trova spazio anche il legame tra l'arte della scrittura e della lettura, dove la prima nasce unitamente alla capacità immaginativa dell'uomo e non da uno slancio di tipo romantico, ed è l'origine del nucleo tematico che successivamente verrà sviluppato in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Oltre a questo genere di riflessioni compaiono anche massime di

matrice esistenziale, fondamentalmente monologiche, che mettono alla gogna l'illusione di poter postulare certezze assolute e declamano a gran voce l'inesorabilità della relatività e delle contraddizioni e che costituiscono l'emergere della voce narrante dello stesso Calvino.

La tendenza al dualismo, di cui si è parlato sopra, è presente anche se in maniera differente persino nel rapporto tra il singolo personaggio e la dimensione sociale a cui appartiene; in tutti e tre i romanzi è molto forte l'avversione verso ogni forma di sentimento prefabbricato e convenzioni sociali vincolanti, che si traduce nella necessità di agire e al contempo di non cadere nella staticità delle abitudini, nella convinzione che l'essere umano impara a essere sé stesso solo attraverso l'incontro con il mondo e ponendosi come soggetto agente e capace di operare scelte attivamente; l'attivismo dei personaggi però si ritrova a dover fare i conti con le consuetudini, le norme e le abitudini rispetto alle quali diventa progressivamente più chiaro che riuscirà a influire sulla collettività in maniera sempre meno incisiva dato che i cambiamenti sociali sono profondamente instabili e risultano efficaci fin tanto che si sviluppano ma una volta concluso il periodo di crescita si ripiegano in sterili realtà conservatrici; tuttavia l'individuo può operare dei miglioramenti nei confronti della socialità a condizione che frapponga fra sé e il prossimo una distanza e un disaccordo che gli permettano di evitare l'identificazione e il soccombere alla convenzionalità della vita.

Un'ultima tendenza letteraria che Calvino sperimenta in questa prima fase è la narrativa realistica, rispetto alla quale si parla di quella che viene chiamata la trilogia della modernità ossia i tre racconti intitolati *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog* e *La giornata di uno scrutatore* che vengono pubblicate nel 1958 i primi due mentre nel 1963 l'ultimo.

Nel corso degli anni Cinquanta si assiste a un generale ritorno al paradigma realistico con la certa consapevolezza della crisi e dell'irrecuperabilità del romanzo realista ottocentesco e l'irreversibile processo di disgregazione a cui tale genere è stato sottoposto nel corso dei primi anni del Novecento dai movimenti di Avanguardia e di svecchiamento letterario. La trilogia della modernità, che viene

ascritta alla linea del Realismo letterario, presenta tre testi che hanno per soggetto la contemporaneità grigia, la società capitalista figlia della seconda rivoluzione industriale e certamente mette in atto, rispetto alla produzione precedente, delle narrazioni più complesse e più esplicitamente riferite ai mutamenti sociali e politici coevi; al contempo però i moduli tradizionali del Realismo risultano impraticabili e l'autore opta, partendo dall'accettazione che il mondo e l'esistenza rimarranno per l'essere umano dei frammenti di un quadro che non si riuscirà mai completamente a ricostruire, per trattare il mondo coevo attraverso forme ibride e visioni marginali che si mantengano alla larga da prospettive totalizzanti per restare ancorate al presente e analizzare le forme della integrazione tra l'individuo e la sua interiorità e l'ambiente che lo circonda. Emerge il nuovo ruolo della letteratura che è quello di parlare delle situazioni esistenziali, di come l'individuo scopre il mondo e si appropria nel suo inserimento all'interno. Non è un caso che in tutti e tre i romanzi, pur avendo come quadro di riferimento avvenimenti sociali e politici noti, le storie si sviluppino attorno a fatti decisamente insignificanti, che certamente sono l'eco del periodo in atto ma che frustano l'aspettativa di una sintesi complessiva dei cambiamenti avvenuti in quegli anni. Ciononostante rimane attivo, come nei precedenti lavori, un profondo spirito di smascheramento rispetto ad atteggiamenti precostituiti, agli inganni e alla conformità moraleggiante che imperniano la società del periodo del boom economico. Nelle tre narrazioni i personaggi esperiscono una profonda crisi di coscienza, come se vivessero immersi in una nuvola di smog, ma questo aspetto non è altro che un sintomo di una dilagante perdita generalizzata dell'identità ed è per questo che il rapporto tra l'individuo e l'ambiente che lo circonda assume le fattezze di un rispecchiamento o meglio la dimensione sensibile e i singoli particolari acquistano una rilevanza in quanto diventando espressione dell'interiorità dei soggetti, i quali si rivelano sulla pagina scritta anche attraverso le immagini della città e del mondo industriale che forniscono. Questo complesso rapporto con l'esterno tratteggia inoltre il difficile percorso degli intellettuali-protagonisti nella ricerca della conciliazione con sé stessi e nell'individuazione del proprio ruolo attraverso

l'esperienza di situazioni non consuete e nel rapportarsi con figure con cui potersi misurare ma la ricerca d'identità è destinata a frustare le aspirazioni dei narratori, i quali non solo non riescono nei propositi sopra citati ma nemmeno nell'instaurazione di relazioni amorose dalle quali cercano di non farsi coinvolgere rendendosi così manifesto dell'uomo contemporaneo che ha vissuto l'irreversibile venir meno dell'assetto patriarcale della famiglia tradizionale.

Un ultimo aspetto degno di nota è l'architettura dei racconti la cui unità narrativa è garantita unicamente dalla presenza del protagonista di fronte a situazioni o persone che richiedono e attirano il suo sguardo; a eccezione di questo però spesso sembra che non vi sia uno sviluppo dell'intreccio dato che le diverse vicende o incontri non vengono ampliati attraverso la connessione con altri motivi, anzi addirittura il lettore fatica a individuare i momenti salienti sia perché il narratore tende a riferire quasi distrattamente gli accadimenti importanti non dando loro importanza sia perché non offre nessuna chiave di lettura retrospettiva su ciò che ha appena raccontato non aiutando così il lettore nel difficile compito dell'interpretazione. Legato a ciò è la decisione di sacrificare la vivacità del racconto lasciando spazio a tutti i possibili punti di vista sull'oggetto narrato, aprendo così un varco per stacchi di carattere didascalico-trattatistico che conferiscono alla trilogia un carattere spiccatamente saggistico.

2.3 Dalla letteratura scientifica ai racconti postmoderni

La seconda fase della carriera di Calvino comprende gli anni dal 1960 al 1985 che segnano una radicale svolta sul piano della ricerca epistemologica e degli interessi letterari rispetto alla produzione precedente. Questo periodo è certamente influenzato dal trasferimento nella capitale francese e soprattutto dal contatto con l'ambiente delle Avanguardie che comporterà il superamento del paradigma neorealista e realista in favore di poetiche combinatorie e forme metaletterarie.

All'inizio di questa seconda ripartizione lo scrittore ligure si avvicina all'ambito scientifico occupandosi di questioni come l'origine del mondo, la nascita della vita sulla terra, la natura dei corpi celesti e la concezione del tempo che confluiranno nelle due opere letterarie *Le cosmicomiche* e *Ti con zero*, pubblicate rispettivamente nel 1965 e nel 1967 e riunite in un unico volume con il titolo *Cosmicomiche vecchie e nuove* nel 1984. Si tratta di una raccolta di componimenti estremamente vari dal punto di vista strutturale e tematico ma tutti accomunati dalla centralità occupata dal cosmo, in tutte le sue forme e implicazioni, il quale troneggia nella narrazione attraverso il richiamo a teorie scientifiche molto note; un ulteriore aspetto in comune, fatta eccezione per quelli che vengono chiamati i racconti deduttivi, è la presenza di una voce narrante comune, l'indefinibile Qfwfq; il suo nome oltre a essere palindromo è anche bifronte ovvero perfettamente speculare ed è estremamente esemplificativo della natura stessa dell'io a cui si riferisce. Qfwfq non viene in nessun caso caratterizzato fisicamente o psicologicamente, la sua identità rimane fluida ed esiste solo nella dimensione del racconto e del raccontarsi, come se vivesse e al tempo stesso fosse prigioniero delle storie che narra e questo lo fa apparire agli occhi del lettore come mera dimensione letteraria alla quale fa riferimento il suo stesso nome e che lo identifica come semplice insieme di lettere e quindi come un mero atto linguistico. In molti casi la carica ironica della *Cosmicomiche* si traduce in autoironia da parte del protagonista che gioca con le istanze di tempo e spazio

come se la sua natura intrinsecamente umana non fosse soggetta al loro dominio; L'esperienza del limite è una costante in questi racconti e sottende la consapevolezza che esistere significa essere gettati nel mondo nel quale bisogna imparare ad agire e agire per poter imparare.

Le storie hanno sempre come protagonista Qfwfq e sono ambientate in una temporalità spesso molto remota oppure vedono slittamenti diacronici volutamente esibiti che hanno lo scopo di impedire il processo di identificazione che potrebbe innescarsi attraverso la lettura da parte del pubblico ogni qual volta si profila una tipologia di narrazione più sentita e appassionata.

I racconti deduttivi e *Le cosmicomiche* propriamente dette sono costruiti rispettivamente come monologhi interiori e monologhi drammatici, dove in quest'ultimi, il protagonista nel corso della narrazione fa uso di espedienti propriamente dialogici e un'ampio ricorso agli strumenti dell'analogia e della similitudine con cui cerca di rendere avvenimenti e vicende, evidentemente fuori dall'usuale, accettabili dal senso comune con l'intento di sottolineare come il linguaggio non abbia i mezzi sufficientemente adeguati per far fronte all'incalcolabile grandezza delle possibilità del reale.

Infine un'ultima questione che contraddistingue e innerva tutta la raccolta è il rapporto tra scienza e letteratura; *Le cosmicomiche*, come già detto, hanno come sostrato tematico conoscenze e tesi scientifiche largamente conosciute che vengono prese come spunto narrativo alla luce della ormai chiara necessità della letteratura di confrontarsi con i nuovi e stupefacenti risultati ottenuti nei campi scientifici ma contemporaneamente è totalmente assente la volontà, da parte dell'autore, di proporre opere di carattere didascalico-illustrativo ma anzi emerge il desiderio di smontare la credenza per cui la scienza si basa sulla razionalità avvalorando invece la componente immaginativa. Letteratura e scienza condividono il peso di postulare modelli destinati a essere messi continuamente in discussione dal panorama infinito delle possibilità dal momento che nessuno pensiero umano può essere concepito separatamente dall'universo creato che sussiste indipendentemente dall'uomo stesso.

Non si può inoltre omettere la decisiva importanza che questo lavoro ha avuto nel percorso letterario di Calvino rappresentando una sorta di confine tra le due fasi della carriera e inaugurando un nuovo filone letterario imperniato attorno ai concetti postmodernisti di possibilità immaginative infinite, forme combinatorie, stratificazione delle rappresentazioni e pluralità d'interpretazioni.

La parte conclusiva dell'arco della carriera di Calvino si avvicina, nel corso del decennio degli anni Settanta del Novecento, a forme poetiche prettamente postmoderniste con i racconti *Le città invisibili*, *Il castello dei destini incrociati* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

In questa produzione tarda dominano i processi combinatori; dopo la seconda rivoluzione industriale la concezione dell'uomo a proposito del mondo, del suo essere al mando e il modo di rappresentarlo vivono un profondo mutamento, esso smette di essere considerato un tutto ordinato e continuo e prevale il concetto di discontinuità e divisione. L'individuo si ritrova in un mondo popolato da macchine che pian piano lo sostituiscono in ogni luogo e in ogni attività e al contempo il panorama di valori che fino a quel momento aveva costituito il contorno e la chiave di lettura della vita si disintegra lasciando intravedere una realtà infinitamente sfaccettata che non permette di essere ricondotta a un'unità dai confini ben delineati. Nonostante i tentativi di marca matematico-geometrica di riportare la molteplicità all'interno di una logica razionalizzante si profila come indispensabile una visione che sappia abbracciare questa rottura del mondo postmoderno. Ecco che la letteratura cerca di farsi interprete e dar vita a una narrazione che, usufruendo di tutti i linguaggi, le interpretazioni e i codici possibili, si cimenti nel tentativo di inglobare le infinite possibilità del creato. La produzione letteraria non solo si protende ad assorbire meccanismi combinatori ma è essa stessa una manifestazione di questa dialettica e a tal proposito Calvino spende le seguenti parole:

La letteratura è sì gioco combinatorio che segue le possibilità implicite nel proprio materiale, indipendentemente dalla personalità del poeta, ma è gioco

che a un certo punto si trova investito d'un significato inatteso, un significato non oggettivo di quel livello linguistico sul quale ci stavamo muovendo, ma slittato da un altro piano, tale da mettere in gioco qualcosa che su un altro piano sta a cuore all'autore o alla società a cui egli appartiene.¹⁰

La letteratura in quanto linguaggio è essa stessa combinatoria in quanto consiste nell'accoppiare le possibili combinazioni linguistiche, le quali sono idealmente infinite ma questo aspetto di casualità perpetua a un certo punto perviene a una concatenazione che richiama, a livello più o meno conscio, un sistema di senso sia nello scrittore che nei lettori, solo in questo modo il meccanismo letterario, tra tutte le variazioni, può aspirare a ottenere un effetto sull'uomo. Ecco che gli ultimi racconti di Calvino, attraverso la pluralità di storie, linguaggi, significati e interpretazioni si fanno manifesto dell'incalcolabile molteplicità del mondo postmoderno.

Le città invisibili compaiono per la prima volta nel 1972 e si tratta di una raccolta di città immaginarie che ha come referente privilegiato il *Milione* di Marco Polo e proprio sulla scorta di quest'ultimo i due personaggi protagonisti sono Marco Polo stesso e il Gran Kan; la narrazione può essere scomposta in due tipologie, da una parte si trovano appunto le parti prettamente descrittive riguardanti le città incontrate dal viaggiatore veneziano nel corso delle sue peregrinazioni riccamente adornate di particolari e dall'altra vi sono, in alternanza alle sezioni descrittive, delle parti specificatamente dialogiche che vedono i due personaggi impegnati in discussione di carattere filosofico riguardante la possibilità o meno di trovare la città ideale e connesso a questa l'opportunità di un vivere sociale equilibrato e salutare; i due individui conducono prima una disquisizione sulle città ideali-perfette le quali non si trovano sulla terra, o meglio Marco Polo ritiene di aver scorto le loro rovine in alcuni luoghi, ma sono il frutto del lavoro e della dedizione dell'uomo nel prendersi cura della propria vita nella

¹⁰ I. Calvino, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, p.217.

società mentre le città infernali sono già ampiamente presenti e richiamano alla mente del lettore la società postmoderna e capitalista governata dal caos e dalla logica del denaro. Ecco che le ultime righe del racconto sono particolarmente esemplificative e riportano la seguente riflessione del veneziano:

L'inferno dei viventi non è un qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.¹¹

Queste sorte di cornici dialogiche si legano alle trattazioni utopiche di marca filosofica che rimando a opere molto note come l'*Utopia* di Tommaso Moro, la *Repubblica* di Platone e la *Città del sole* di Tommaso Campanella che vengano richiamate quasi attraverso un'esplicita citazione.

La componente principale di *Le città invisibili* è la dimensione geometrica in termini di raffigurazioni, per così dire, cartografiche che si esprimono sia attraverso la rigida organizzazione delle sezioni sia nella forma stessa delle città rappresentate; il racconto è costituito da nove capitoli preceduti e seguiti dalle parti in cui compaiono i due personaggi principali, l'alternanza delle differenti tipologie di città si susseguono in un ordine che sembra solo apparentemente casuale. Se si fa riferimento al diagramma proposto da Claudio Milanini in *L'utopia discontinua*¹² si può notare come la forma assunta dal grafico assume le fattezze di un triangolo alle due estremità, quella superiore e quella inferiore, mentre nella parte centrale di un rombo; queste geometrie che Calvino ha pazientemente eroso per celarle all'occhio del lettore rispecchiano anche una

¹¹ I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 160.

¹² C. Milanini, *L'utopia discontinua Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 130-131.

diversità tematica: nella prima sezione è predominante la componente riflessiva, nella seconda viene affrontato il tema della conoscenza e l'ultima è dedicata all'incentivo di un empirismo moderato. Un disegno strutturale che tenendo in considerazione gli accostamenti per somiglianze o differenze delle varie città risente del gusto matematico e meccanico del gruppo dell'Oulipo ma ad avere una reale pregnanza, più che le possibili affinità o contrasti, è il fatto che il diagramma nella sua icasticità rimanda al metodo di esaustione utilizzato in aritmetica per il calcolo integrale.

Le figure dell'atlante e della scacchiera esemplificano la logica combinatoria che soggiace a questo testo, un'esaltazione delle capacità dell'immaginazione, dello scibile e dell'interpretazione che vengono stimulate nel lettore attraverso un reticolo del possibile, ma al contempo si profila un limite imprescindibile in seno a questa stessa dialettica, in quanto nonostante il principio delle infinitezza governi la narrazione appare però chiaro che non è integralmente applicabile, infatti la stessa lettura del testo, nonostante sia fruibile anche seguendo un ordine di propria scelta rimane vincolato, come suggerisce lo stesso Calvino, a una lettura consequenziale preliminare dimostrando quindi che il reticolato di mappe che si viene a dispiegare è la manifestazione perfetta delle potenzialità e dei limiti della logica combinatoria.

Se una notte d'inverno un viaggiatore viene pubblicato nel 1979 ed è estremamente rappresentativo dei meccanismi e delle forme proprie della produzione postmoderna; si tratta di un racconto costituito da dieci incipit di romanzi che formano la cornice letteraria ad altrettante microstorie innestate in essa, per cui appare evidente che nella sua integralità quest'opera si profili come un racconto dentro a un racconto che disattende l'apparente e prevedibile disarticolazione della narrazione in favore di un'architettura ordinata e chiusa alla quale corrisponde, in senso opposto, la rappresentazione di un mondo lacerato e prossimo all'irreversibile dissoluzione. Gli stessi incipit posti l'uno di seguito all'altro con l'aggiunta del titolo di un ulteriore romanzo compongono un

undicesimo avvio di racconto. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* fin dal suo inizio si propone, come ha puntualmente definito Milanini, in termini di una « romanzo-trappola»¹³. Non solo tutto il romanzo, o meglio i romanzi, sono disseminati di istruzioni e richiami all'attenzione da parte dello stesso Calvino ma compaiono in modo quasi ossessivo una serie di termini chiave tra i quali spicca appunto il concetto di trappola. Questa sorta di prigione narrativa ingabbia tanto i personaggi della cornice quanto quelli delle singole storie che risultano appiattiti dal punto di vista psicologico e interiore e soprattutto dimostrano in che misura il loro agire sia profondamente condizionato dalla stessa trama in cui sono inseriti, come delle sorte di fantocci mossi dai fili dell'autore-traduttore. L'incapacità dei soggetti di raggiungere l'indipendenza dalla concatenazione dei fatti chiama in causa un'aggiuntiva nozione fondamentale ossia quella del tempo. Tale componente si lega a una duplicità di aspetti. In primo luogo essa rimette all'architettura stessa del racconto, la quale nel suo continuo esordire da capo non fa altro che rimandare a una medesima situazione che per questo stesso fatto non vale la pena sviluppare in molteplici storie. Dall'altro lato l'insistenza temporale ricade direttamente sui personaggi i quali mostrano di essere inabili nel comprendere le implicazioni che legano la loro personale vicenda a una visione storica di ampio respiro. Quella che si delinea è una vera e propria crisi d'identità che si esprime nell'incapacità dei soggetti di scindere e analizzare criticamente i tempi della propria vita, presente passato e futuro sono avviluppati l'uno all'altro in una sorta di continuum temporale. Ciò che è veramente implicito all'esperienza dei singoli personaggi, come piano aggiuntivo di significato, è l'alienazione dell'uomo postmoderno nel presente storico che non riuscendo a leggere criticamente la propria vicenda e collocarla in un orizzonte temporale definito sottomette sé stesso e le proprie aspirazioni a una realtà sempre più indecifrabile e oscura. La conclusione ironicamente lieta da una parte sottolinea l'impossibilità di raggiungere la compiutezza sia a livello letterario quanto sul piano dell'elaborazione critica del senso dell'esistenza ma dall'altro lato vuole fungere

¹³ Ivi, p.153.

da esortazione a non soccombere come automi alla sempre più tragica visione del mondo ma continuare, nello sforzo intellettuale, a non cristallizzarsi e assumere piani interpretativi sempre differenti con la prospettiva di un'interpretazione critica e mai distruttiva della realtà.

Questa tendenza al ripiegamento dell'opera in sé stessa rimanda alla piena consapevolezza dell'interdipendenza che sussiste fra storie e cornice, fra testo e contesto; viene così a configurarsi una riflessione sul rapporto tra scrittura e lettura di matrice prettamente metaletteraria. A rimanere intrappolato nella prigione narrativa è anche il lettore che facendosi coinvolgere nella spirale del romanzo rischia di venir tramutato a sua volta in un personaggio reificato all'interno della trama. In tale dimensione trovano spazio le considerazioni autoletterarie, in quanto *Se una notte d'inverno un viaggiatore* si materializza come analisi delle plurime modalità dell'arte della scrittura e della lettura all'interno del binario della necessità imperante di collezionare una consapevolezza ulteriore rispetto all'infinità dei segni circostanti come unica via di salvezza sia letteraria quanto esistenziale. La sottesa critica sociale presuppone al contempo un restringimento del pubblico ideale senza il quale però il ruolo dell'autore non avrebbe motivo di esistere. Scrittore e lettore, letteratura e lettura risultano perciò indivisibilmente legate.

3. *Il castello dei destini incrociati* sotto la lente

3.1 Iper-romanzo: fra forme combinatorie e reti del possibile

Il volume *Il castello dei destini incrociati* viene pubblicato nella sua forma definitiva nel 1973 e si presenta costituito da due parti narrative ovvero l'insieme di storie che compongono il racconto che offre il nome alla raccolta stessa ossia *Il castello dei destini incrociati* e il blocco di storie riunire sotto il titolo *La taverna dei destini incrociati*; entrambi i testi hanno come minimo comune denominatore i tarocchi, i quali fungono da materiale di partenza per l'elaborazione delle vicende che si susseguono all'interno dell'opera, in particolare sono due le tipologie di tarocchi che ispirano il racconto, il mazzo visconteo miniato da Bonifacio Bembo per i duchi di Milano, da cui il suo nome, attorno alla metà del 1400 per quanto riguarda il *Castello* e il mazzo marsigliese l'*Ancien Tarot de Marseille* della casa Grimaud che riproduce un mazzo stampato da Naciolas Conver nel 1761 per quanto concerne la *Taverna*. Non è un caso infatti che *Il castello dei destini incrociati* venga pubblicato già nel 1969 all'interno del volume dell'editore Franco Maria Ricci *Tarocchi, Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*.

L'idea di utilizzare i tarocchi come strumento iconografico e serbatoio di sensi, richiamando fin dall'inizio la logica combinatoria che soggiace a tale lavoro, nasce in Calvino quando assiste presso l'università di Urbino al «Seminario internazionale sulle strutture del racconto» dove intervenne Paolo Fabbri con una relazione appunto sull'utilizzo e il ruolo in letteratura delle carte, a tal proposito Calvino ha detto:

L'idea di portare i tarocchi come una macchina narrativa combinatoria mi è venuta da Paolo Fabbri che, in un «Seminario internazionale sulle strutture del racconto» del luglio 1968 a Urbino, tenne una relazione su *Il racconto della cartomanzia e il linguaggio degli emblemi*. L'analisi delle funzioni narrative delle carte da divinazione aveva avuto una prima impostazione negli scritti di M.I. Lekomčeva e B.A. Uspenskij, *La cartomanzia come sistema semiotico*, e B.F. Egorov, *I sistemi semiotici più semplici e la tipologia degli intrecci*. [...]

Ma non posso dire che il mio lavoro si valga dell'apporto metodologico di queste ricerche. Di esse ho ritenuto soprattutto l'idea che il significato d'ogni singola carta dipende dal posto che essa ha nella successione di carte che la precedono e la seguono;¹⁴

A essere estremamente peculiare è l'approccio adottato dallo scrittore nell'utilizzare le carte, una metodologia che vede il discostarsi dal patrimonio di studi realizzati sul tale tematica al fine di privilegiare la dimensione immaginativa e sottolineare la possibile e combinatoria scrittura e l'interpretazione delle storie:

Quanto alla vastissima bibliografia cartomantica e d'interpretazione simbolica dei tarocchi, pur avendone preso debita conoscenza, non credo abbia avuto molta influenza sul mio lavoro. Mi sono applicato soprattutto a guardare i tarocchi con attenzione, con l'occhio di chi non sa cosa siano, e a trarne suggestioni e associazioni, a interpretarli secondo un'iconologia immaginaria.¹⁵

Tale scelta ha determinato da un lato una certa uniformità per quanto riguarda l'individuazione di un preciso universo letterario di riferimento per il *Castello*, l'*Orlando Furioso*, mentre per la *Taverna* a causa anche di tarocchi molto più recenti e rinvianti a una società le cui coordinate culturali-sociali e il gusto letterario non permettevano di individuare immediatamente un sostrato di

¹⁴I. Calvino, *Presentazione*, in *Il castello dei destini incrociati*, Milano, Mondadori, 1994, pp.VI-VII.

¹⁵ Ibidem.

riferimento per cui la combinazione delle storie all'interno del reticolo risultava decisamente più complicato ma Calvino si rese conto che questa seconda parte poteva avere un senso rispetto alla precedente solamente se lo stile linguistico avesse rappresentato la diversità di pregio dei due mazzi a cui fanno rispettivamente riferimento.

A livello strutturale l'opera si configura come una molteplicità di storie incastonate all'interno di due cornici ovvero il castello e la taverna, dove dopo aver superato le innumerevoli e indicibili insidie incontrate nel bosco viaggiatori si fermano a trascorrere la notte in questi luoghi e presa coscienza della sopravvenuta perdita della parola raccontano le loro vicende attraverso un mazzo di tarocchi messo a disposizione dell'oste del posto; a riferire al lettore tutto questo è il viaggiatore-narratore, il quale assiste alla costruzione di una sorta di scacchiere costituito dalla carte disposte secondo l'ordine adeguato a rappresentare la storia dei commensali e di conseguenza la comprensione e l'interpretazione dipendono totalmente da lui, sotto ai cui occhi prendono forma infiniti cruciverba di racconti.

Il titolo stesso dell'opera è estremamente esemplificativo e rimanda agli interessi di Calvino attorno agli anni Settanta, quando venuta meno la spinta d'impegno civile e la volontà realista, al centro della sua ricerca si colloca il linguaggio, indagato nelle sue profondità e nelle sue implicazioni nel panorama della postmodernità.

Calvino nel 1973 pubblica il dittico apponendo il titolo del primo testo. Questa scelta non è casuale. Sorta di metafora presa alla lettera, il titolo allude infatti tanto al potere edificante della scrittura quanto al fragile castello di carte rappresentato dall'opera letteraria. Il modello delle reti possibili già sperimentato nel *Conte di Montecristo* e in altre *Cosmicomiche*, diviene infatti nel *Castello dei destini incrociati* struttura portante, e dunque complessa riflessione appunto sulle potenzialità e i limiti della narrazione.¹⁶

¹⁶ M.V. Pugliese, *Il fragile potere della scrittura: Il castello dei destini incrociati di Italo Calvino*, in «Italianistica», 1, 2008, p. 102.

Si può dedurre che la dialettica combinatoria permea l'intero lavoro fin dal suo stesso titolo che se da una parte rimanda a una duplicità di significati giocati sull'ambiguità semantica dall'altra ribadisce le infinite possibilità della lingua e al contempo le rigide regole a cui esse devono necessariamente rispondere.

Ciò chiama in causa il concetto di ipertesto dal momento che se si vuole operare una qualche forma di classificazione del dittico qui preso in considerazione è questa la categoria a cui fare riferimento. È necessario tenere in considerazione che nella seconda metà del Novecento le istanze di autore e di testo vivono una radicale crisi accompagnata da una serie di riflessioni a proposito del ruolo del lettore che acquista sempre più centralità all'interno della creazione letteraria che conducono all'approdo verso forme testuali nuove, caratterizzate da una molteplicità di componenti in continua connessione reciproca, da forme combinatorie sia sul piano linguistico con la propensione al pastiche e al montaggio quanto su quello dei precedenti letterari che vedono una risemantizzazione all'interno di un contesto postmoderno; *Il castello dei destini incrociati* in effetti si configura come un iperromanzo in quanto il continuo rinnovarsi dei tarocchi in storie, la molteplicità di significati e interpretazioni a cui essi rinviano costituiscono il racconto come un'opera aperta formata da un'infinita rete di possibilità in perenne collegamento e la cui decifrazione dipende ancora una volta dalla molteplicità dei sensi possibili.

Il bricolage attraverso cui sono costruiti le *Città* e il *Castello*, dunque, è una forma di sapere e di fare in cui si congiungono arte del racconto e atteggiamento scientifico. [...]

Le storie sono infatti costruite attraverso il repertorio esteso ma limitato dei tarocchi, e sui materiali della tradizione.¹⁷

¹⁷ R. Donnarumma, *Da lontano Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo, 2008, pp. 84-85.

In effetti ciò che Donnarumma ha puntualmente messo in luce ovvero la compresenza, sotto forma di collage, di elementi propri della costruzione narrativa e spunti tratti dal mondo scientifico e dell'informazione sono in perfetta armonia con gli interessi di matrice strutturalista che Calvino coltiva in quegli anni e con la sua propensione a un'apertura verso i nuovi orizzonti conoscitivi raggiunti dalla tecnologia. Al contempo però la limitatezza si ripresenta come costante invalicabile e pone di fronte l'evidenza del fatto che il presupposto di infinitezza su cui si basa l'operazione di montaggio e smontaggio alla fine conduce sempre verso l'ammissione della finitezza sia dei tarocchi stessi che dei loro accostamenti.

L'iperromanzo affonda le proprie radici nella tradizione del romanzo-enciclopedia il quale nasce nel corso della modernità come risposta al bisogno di unificazione e chiarezza rispetto a un mondo che risulta profondamente modificato e del quale sfugge la logica ordinatrice. In aggiunta la nozione stessa di conoscenza ha vissuto nell'età moderna un cambiamento epocale secondo cui non si tratta più di un'accumulazione di saperi di gusto umanistico ma piuttosto la rappresentazione della molteplicità dei punti di vista dello scibile come una sorta di mappa approssimativa e variegata del sapere. A tale proposito Kerstin Pilz dice:

In più è “una vocazione profonda della letteratura italiana che passa da Dante a Galileo: l'opera letteraria come mappa del mondo e dello scibile, lo scrivere mosso da una spinta conoscitiva” (S I,233). Scrivere scaturisce dal bisogno di indicare e di unificare la complessità della realtà e dei diversi saperi e di tracciarne “la mappa, la più particolare possibile” (S I, 122).¹⁸

L'opera letteraria quindi si fa specchio delle infinite sfaccettature del mondo e sulla scorta di esso rappresenta una complessità caotica attraverso forme prettamente combinatorie, provvisorie e strutture aperte prive di un reale punto conclusivo.

¹⁸ K. Pilz, *L'ipertesto: genere letterario marginale o emergente? Un'indagine sugli ipertesti di Italo Calvino*, in «Forum Italicum », 2, 2001, p. 474.

Di questo carattere enciclopedico dell'opera parla lo stesso Calvino nel capitolo *Molteplicità* in *Lezioni americane* :

La conoscenza come molteplicità è il filo che lega le opere maggiori, tanto di quello che viene chiamato modernismo quanto di quello che viene chiamato *postmodern* [...]

Quella che prende forma nei grandi romanzi del XX secolo è l'idea d'una enciclopedia *aperta*, aggettivo che certamente contraddice il sostantivo *enciclopedia*, nato etimologicamente dalla pretesa di esaurire la conoscenza del mondo rinchiudendola in un circolo. Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima.

A differenza della letteratura medievale che tendeva a opere che esprimessero l'integrazione dello scibile umano in un ordine e una forma di stabile compattezza, [...] i libri moderni che più amiamo nascono dal confluire e scontrarsi d'una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili d'espressione.¹⁹

Sono due i modelli a cui l'iperromanzo di Calvino fa riferimento: in prima istanza è certamente rintracciabile l'influenza di Jorge Luis Borges, soprattutto per quanto riguarda i racconti *La biblioteca di Babele* e *Il giardino dei sentieri che si biforcano* dove dominano i rimandi al concetto di biblioteca del sapere e infatti *Il castello dei destini incrociati* si presenta come un reticolo di fili-tarocchi, emblema delle possibilità dello scibile e dell'interpretazioni, che si intrecciano e avviluppano l'uno sull'altro. Una struttura plurilineare in cui il labirinto della molteplicità, espresso attraverso l'incrociarsi delle storie narrate, permette una lettura non ordinatamente lineare. Il secondo punto di riferimento è rappresentato dai lavori combinatori *Esercices de style* e *Cent mille milliards de poèmes* di Raymond Queneau i quali sottendono attraverso i giochi di combinazioni da un lato le infinite possibilità che la scrittura può accogliere in sé stessa e dall'altro la finitezza della produzione letteraria in quanto strettamente vincolata alla forma del libro; *Il castello dei destini incrociati* accoglie queste due lezioni facendosi

¹⁹ I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 114.

espressione di una narrativa che diviene lo specchio della complessità e della multiformità della realtà la quale è accolta nel testo attraverso delle unità minime, quali sono le carte, potenzialmente infinitamente combinate tra loro e la cui lettura si mostra essere fluida, non lineare ed estremamente soggetta all'interconnessione delle parti. Tale romanzo combinatorio, nonostante sia il primo lavoro della fase postmodernista, mette in atto una serie di elementi che anticipano le caratteristiche topiche dell'ipertesto.

La prima questione è il carattere di intertestualità del racconto il quale si presenta, attraverso gli espliciti richiami o l'adozione di veri e propri nomi, profondamente legato al repertorio della produzione letteraria sia contemporanea sia tradizionale mettendo alla gogna la concezione dell'opera come una costruzione completamente autonoma rispetto al contesto a cui fa riferimento; effettivamente il *Castello* si costituisce come una riscrittura e una reinterpretazione dell'*Orlando furioso* dove domina una polifonia di elementi tratti dalla tradizione letteraria e dal mito classico, a dimostrazione che non solo il libro non può avere un significato che prescindia dai lavori che lo hanno preceduto o a lui contemporanei ma sottolinea anche la combinatorietà del processo stesso della scrittura la quale sulla base della selezione del materiale della trattazione può scegliere contenuti già adoperati e attraverso la collazione in connessione reciproca e la risemantizzazione di essi può dar vita a opere che trascendono il riferimento o il calco puramente letterario e si aprano all'infinita pluralità del possibile:

Calvino sceglie infatti le sue storie nel repertorio di quelle già narrate per ricombinarle secondo il suo disegno. Se la metonimia è il procedimento obbligato del racconto, la metafora è invece quello che identifica il *Castello*: non solo ogni storia, ma ogni suo elemento (cioè ogni tarocco) è sottoposto a un processo di risignificazione.²⁰

²⁰ R. Donnarumma, *Da lontano Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, cit., p 104.

Un secondo aspetto, legato all'intertestualità, sono le figure dell'autore, del lettore e il rapporto che si instaura fra loro; il *Castello* attraverso la narrazione svolta con i tarocchi mette in luce un'angolazione di grande importanza ovvero il ruolo del lettore al quale è affidata, con l'ausilio del narratore, l'interpretazione del racconto ma essa non è solamente la decifrazione dei significati che permettono la comprensione ma si configura anche come creazione, realizzazione stessa della storia data la polisemia che contraddistingue ogni racconto. Lo stesso narratore esemplifica questo complesso rapporto che prende forma tra l'autore e il lettore, in quanto dal canto suo esso è sia lettore-ascoltatore quanto autore-narratore:

Il quadrato è ormai interamente ricoperto di tarocchi e di racconti. Le carte del mazzo sono tutte spiattellate sul tavolo. E la mia storia non c'è? Non riesco a riconoscerla in mezzo alle altre, tanto fitto è stato il loro intrecciarsi simultaneo. Infatti, il compito di decifrare le storie una per una m'ha fatto trascurare finora la peculiarità più saliente del nostro modo di narrare, e cioè che ogni racconto corre incontro a un altro racconto e mentre un commensale avanza la sua striscia un altro dall'altro estremo avanza in senso opposto [...]

Certamente anche la mia storia è contenuta in questo intreccio di carte, passato presente futuro, ma io non so più distinguerla dalle altre. La foresta, il castello, i tarocchi m'hanno portato a questo traguardo: a perdere la mia storia, a confonderla nel pulviscolo delle storie, a liberarmene.²¹

L'ultimo elemento che richiama la forma dell'ipertesto è la presenza di una pluralità di inizi infatti esso si presenta come un testo che «non ha né inizio né fine, ma solo molteplici punti di entrata e di uscita»²². Allo stesso modo *Il castello dei destini incrociati* vede un continuo inizio di storie a opera dei narratori i quali prendono spunto e si allacciano a racconti già iniziati da altri collegando la propria

²¹ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 43, 48.

²² K Pilz, *L'ipertesto: Genere letterario marginale o emergente? Un'indagine sugli ipertesti di Italo Calvino*, cit., p. 477.

sequenza di tarocchi ad altre già distribuite sul tavolo. A tal proposito Calvino scrivere:

Ogni volta l'inizio è questo momento di distacco dalla molteplicità dei possibili: per il narratore l'allontanare da sé la molteplicità delle storie possibili, in modo da isolare e rendere raccontabile la singola storia che ha deciso di raccontare questa sera; [...]

L'inizio è il luogo letterario per eccellenza perché il mondo di fuori per definizione è continuo, non ha limiti visibili.²³

Qualunque sia l'incipit scelto, enciclopedico, cosmico, biografico, si tratta di un momento fondativo della pratica stessa della scrittura e fin dalla classicità antica con l'invocazione alle Muse ha avuto un valore quasi mistico di individuazione, sulla scorta dell'immensità delle possibilità offerte dall'universo, di ciò che si vuole raccontare e quindi attribuire un senso attraverso la parola scritta, un'estrapolazione del particolare dall'universale al fine di creare un nuovo microcosmo dotato di proprie precise regole e confini.

²³ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p.124.

3.2 Lettura dei tarocchi

Il castello dei destini incrociati nella sua costituzione vede l'emergere della centralità del rapporto tra immagine e scrittura, un equilibrio molto delicato fra le figure dei tarocchi e le storie narrate; due mazzi differenti, il visconteo e il marsigliese, che evidentemente rimando a coordinate culturali e sociali molto differenti dovute alla loro datazione, il primo risalente al '400 mentre il secondo al '700, e a una qualità del prodotto perché effettivamente il secondo mazzo oltre a essere molto diffuso si caratterizza per una realizzazione più modesta, ma che si prestano allo stesso scopo ossia essere fonte di suggestioni da cui prendono forma le storie messe appunto da Calvino. Nonostante le evidenti differenze le carte vedono il medesimo utilizzo, esse infatti accompagnano la narrazione e al termine di ciascuna storia si raggruppano nella sequenza completa, inoltre ogni personaggio narrante nell'incipit del proprio racconto utilizza sempre, o scegliendolo per primo o usufruendo di un tarocco già posizionato sul tavolo, una carta che rimandi simbolicamente a sé stesso per somiglianza fisica o per elementi in comune come ad esempio l'abbigliamento o l'età. Ciascun personaggio nel momento in cui prende parola crea una doppia fila di tarocchi che procedono da sinistra verso destra e s'intersecano in una determinata carta con la narrazione di un altro commensale che aveva già «parlato» e quindi costruito icasticamente la propria vicenda.

Nel *Castello dei destini incrociati* ciascun commensale, scelta la carta-personaggio (sempre una delle «carte d'onore» con cui si identifica e che perciò appartiene alla classe dei soggetti narrativi (Gremais in questo caso direbbe degli attanti), le affianca disponendole sul tavolo due serie parallele di carte cioè una doppia catena semantica dalla cui lettura e interpretazione si genera il racconto.²⁴

²⁴ M. Corti, *Il viaggio testuale Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, p. 174.

Chiaramente l'utilizzo di tale dispositivo iconografico rimanda in un certo qual modo alla pratica della cartomanzia con la quale condivide in prima istanza evidentemente l'uso dei tarocchi e anche per la pratica interpretativa che essi richiedono ma a ben vedere la situazione è profondamente differente perché Calvino non solo sceglie accuratamente le carte da utilizzare ma controlla anche la loro disposizione all'interno delle sequenze, aspetti assolutamente non presenti nell'arte della divinazione. La differenza più sostanziale però è quella sottolineata da Maria Corti:

Fin qui il procedere del cartomante e dello scrittore s'imparentano strettamente; il fondamentale divario inizia al momento della concreta prassi interpretativa del messaggio. In primo luogo il cartomante, strettamente legato al codice cartomantico, interpreta in base al massimo di prevedibilità, laddove lo scrittore, teso soprattutto a comunicare un proprio messaggio di natura artistica, interpreta in base al massimo di imprevedibilità consentita dai segni cartomanti, cioè si pone in una vibrante dialettica di adesione e scarto rispetto al codice.²⁵

Tutto ciò rimanda alle motivazioni che hanno ispirato Calvino nell'adozione delle carte come punto di partenza e sostrato visuale nel *Castello*; come già sottolineato, nella *Nota* all'edizione completa del '73 lo scrittore chiarisce che a interessarlo e a guidarlo non sono state le teorie interpretative sulla cartomanzia quanto le semplici suggestioni che quelle immagini suscitavano ai suoi occhi e da esse è emerso l'impulso a collocare la vicenda all'interno delle coordinate del mondo cavalleresco, ma ciò che veramente lo attraeva di tale strumento era la dimensione del significato il quale assumeva un senso differente sulla base delle sequenze che venivano costruite. Alla base del *Castello dei destini incrociati* vi è la logica combinatoria che si esprime tanto nella fruizione semantica delle carte quanto nella loro disposizione; non è un caso che il progetto iniziale comprendesse non solo il *Castello* e la *Taverna* ma anche un terzo volume

²⁵ Ivi, pp. 171-172.

intitolato *Motel* che nell'idea calviniana doveva basarsi sui più recenti fumetti ma che non vedrà mai la luce, forse fallimento o magari ulteriore conferma di quelli che sono gli orizzonti della pratica combinatoria.

Insomma i tarocchi presenti nel testo sono in numero finito così come lo sono le possibili, anche se molto vaste, varianti di combinazione che si possono realizzare con essi, l'unico aspetto che realmente si inserisce nel quadro dell'infinità del possibile sono le storie che si possono creare a partire da tali carte sulla base del significato che si attribuisce loro:

In primo luogo si ritrova il concetto base della cartomanzia: le carte non sono simboli univoci, bensì polivalenti; è di volta in volta il contesto a dare loro un significato [...]

Ogni segno è contemporaneamente anello di diverse catene semantiche, segmento di diverse sequenze narrative. Ne viene di conseguenza che basta inserire in una serie di carte già organizzata come racconto, nella quale cioè *tout se tient*, una o più carte nuove perché la precedente struttura si sfasci e l'intera storia muti significato.²⁶

Quello che interessa a Calvino è il gioco combinatorio il quale, tra gli altri aspetti, lascia spazio alla dimensione mitica, infatti le vicende dei viaggiatori si perpetuano attraverso la ripresa di elementi propri del mito e della tradizione letteraria, in quanto come narrazione quella mitica è caratterizzata da un'evidente acronia nella misura in cui conoscenze primordiali attraverso il loro riadattamento si affacciano al presente e addirittura al futuro con un'attualità disarmante travalicando sia la forma letteraria, orale o scritta che sia, quanto quella spazio-temporale

Il mito si presta subito a un'arte combinatoria: ha una specificità, che è l'analogo della specificità letteraria e, insieme, attinge a un livello che non è esaurito nella parola, o nel linguaggio, o nella scrittura. È in effetti questo il

²⁶ Ivi, p. 176.

punto decisivo : «il mito è simultaneamente nel linguaggio e al di là del linguaggio» [...] Nel racconto mitico, Calvino cerca dunque di realizzare l'utopia di una letteratura che, scrollandosi di dosso sia l'illusione mimetica, sia la tentazione autoreferenziale, tocchi il piano della realtà.²⁷

In questi termini viene meno anche l'opposizione fra mito e fiaba in quanto le storie del *Castello* si configurano come appunto fiabe per il loro essere forme cristallizzate del mito e versioni primitive del romanzo e in questi termini forniscono una via alternativa, liberatoria, al racconto perché uno degli aspetti che la caratterizza maggiormente è l'elevato grado di trasmissibilità delle loro parti e quindi si prestano alla perfezione al processo di riscrittura e rielaborazione semantica operata in questo volume.

Non è un caso che il rettangolo costituito dall'insieme delle sequenze nella *Taverna* abbia un riquadro vuoto al centro; questo spazio bianco sottolinea ancora una volta la centralità del paradigma combinatorio che tende all'irregolarità e all'infinita complessità dello scibile; ecco che la scacchiera dei tarocchi prende le forme di una rete le cui maglie, ovvero il filato delle vicende narrate, si posso stringere, allargare e tirare segno ed emblema della molteplicità delle varianti che in ogni situazione si possono creare in perpetuo sulla base dei sensi e delle interpretazioni che se ne possono trarre:

La rete diviene, a partire dalle *Città invisibili*, la metafora visiva con cui Calvino cerca di catturare il mondo che, imprevedibile, si agita sotto il suo sguardo. È proprio una rete di carte -gli attanti della combinazione di Greimas- è quella con cui realizza l'impossibile scacchiera dei Tarocchi del *Castello dei destini incrociati*.

[...] La rete è appunto quella «struttura frattesca», tesa-fra la superficie del mondo e l'occhio, ed è la superficie stessa del mondo che Calvino cerca ora «d'indicare e di descrivere più che spiegare».²⁸

²⁷ R. Donnarumma, *Da lontano Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, cit., p. 98.

²⁸ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, p. 16.

Ma la figura della rete fa riferimento a un altro topos nella carriera letteraria di Calvino ovvero quello del labirinto, immagine centrale nella sua produzione finale, la quale esprime tanto la condizione del mondo postmoderno quanto le forme raggiunte dalla letteratura la quale non può più accontentarsi di una provvisoria mimesi del reale sulla scia delle posizioni positiviste precedentemente assunte ma ha l'obbligo di abbracciare e tentare di decodificare la variegata complessità che le si presenta di fronte :

Questa forma del labirinto è oggi quasi l'archetipo delle immagini letterarie del mondo, anche se dall'esperienza di Robbe-Grillet, isolata nel suo ascetismo espressivo, passiamo a una configurazione su molti piani ispirata alla molteplicità e complessità di rappresentazione del mondo che la cultura contemporanea ci offre.²⁹

Ecco che quello che Calvino chiede alla letteratura, e persegue lui stesso, da una parte è la presa di distanza dalle conclusioni facilmente tratte dal reale e quindi fare un passo dentro l'intricato dedalo delle possibili vie proposte dal labirinto e dall'altro mette in guardia da quel sentimento del labirinto, da quella tendenza a lasciarsi abbandonare alla rappresentazione della condizione umana in termini di assenza di vie di uscita e quindi dal perdersi inevitabilmente dentro a questo groviglio che è il mondo contemporaneo.

Legato a questa *sfida al labirinto* è il nesso che si instaura tra parola e immagine nel *Castello* e nella *Taverna*; in entrambi i racconti domina una precisa componente ovvero tutti i personaggi dopo aver attraversato il bosco approdano alla magione e successivamente alla taverna e si rendono conto di aver perso l'uso della parola, ciò che hanno dovuto affrontare li ha resi muti e quindi costretti per poter raccontare le loro vicende a utilizzare il mazzo di carte messo a disposizione dall'oste del luogo. Sia nel *Castello* quanto nella *Taverna* emerge una certa predominanza dell'immagine sulla parola, quest'ultima appare incapace di

²⁹ I. Calvino, *Una pietra sopra*, cit., p. 117.

spiegare e rappresentare l'ingarbugliata realtà e di tramutare le avversità in esperienze costruttive al fine di permettere ai personaggi di interpretare soggetti agenti nel mondo in cui vivono. Nella prima parte del volume, fin dall'inizio, si registra una generale sensazione di caoticità e sovvertimento dell'ordine dovuta proprio all'impossibilità di proferire parola e quindi comprendere, da parte del narratore e degli altri personaggi, il luogo in cui si trovano e far luce sugli accadimenti da poco avvenuti che li hanno condotti lì. Ma ancora una volta è necessario andare oltre il velo del superficiale e notare che questo assoggettamento del linguaggio al piano visuale è solamente apparente, in quanto è ancora alla parola, o meglio alla parola scritta, che è affidato il compito di trovare una via di uscita, un comportamento etico che permetta agli uomini di sopravvivere al labirinto. A tal proposito Irene Chirico scrive:

Ma che sia proprio la parola, la parola scritta, lo strumento di codifica del caos, che sia essa a consentire di percorrere le strade del 'labirinto', sfidandone la complessità e la problematicità, tentando di comprenderne il 'senso', per poi restituirlo al lettore.³⁰

Il castello dei destini incrociati se da una parte porta ai massimi livelli il paradigma combinatorio, con le storie che una volta terminate le carte del mazzo ricominciano daccapo, dall'altro ne evidenzia i limiti imprescindibili, l'ordine a cui non può sottrarsi; ecco che questa duplice tensione conduce all'impossibilità di concludere sia il progetto di una trilogia quanto quella di questi specifici due racconti che perciò prendono le forme di un'opera inevitabilmente aperta, ma ciononostante la letteratura avrà però delineato il proprio nuovo compito: «Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro.»³¹

³⁰ I. Chirico, *Figure infinite e infinite storie: i tarocchi tra immagine e racconto in Calvino*, in «Critica Letteraria», 4, 2016, p. 16.

³¹ I. Calvino, *Una pietra sopra*, cit., p. 118.

3.3 La cornice spazio-temporale

La cornice del *Castello dei destini incrociati* è costituita da due luoghi paradigmatici: il castello-taverna e il bosco.

Il castello, presente fin dal titolo occupa chiaramente una posizione non trascurabile all'interno della costruzione del testo; come ha ben notato Maria Vittoria Pugliese si tratta in un concetto molto presente nella tradizione letteraria che nel corso del tempo ha ricoperto significati differenti: in termini di luogo simbolo inizialmente è stato accolto nel repertorio letterario come metafora della ragione e dell'anima umana per poi rientrare nel codice cavalleresco dove rappresenta il punto centrale del racconto e rimanda a una situazione esistenziale ben precisa, ovvero quella della prigionia.

Il palazzo e il castello del mago -luoghi che quindi tratto insieme- formalizzano inoltre una situazione narrativa che farà scuola: il castello in cui l'accessibilità significa inganno e il fasto è labirintica illusione del desiderio, è il luogo di una prigionia al contempo coatta e volontaria.³²

Il riferimento più prossimo, appunto in ragione di tale luogo, sembra essere il castello di Atlante presente nell'Ariosto e in modo differente, quello della dialettica fra necessario e deviante, anche il castello di Armida del Tasso. Inoltre sembra che gli stessi tarocchi rimandino, in un certo qual modo, alle casate nobiliari medievali e alle raffigurazioni dei loro stemmi. Tale dialettica verrà raccolta dal successivo romanzo gotico dove il castello assumerà una posizione ancora più importante in quanto diviene non solo luogo della prigionia ma anche spazio privilegiato in cui riflettere e chiarire quelle che sono le principali tematiche del momento all'insegna del rapporto tra uomo e mondo e il sempre più presente sentimento di reclusione vissuto dai soggetti in seguito agli avvenimenti

³² M. V. Pugliese, *Il fragile potere della scrittura: Il castello dei destini incrociati di Italo Calvino*, cit., p. 105.

storici che si sono verificati ma l'aspetto che più distingue tale forma di romanzo da quello cavalleresco è che «al centro non è più, o non solo, l'eroe, bensì la situazione della prigionia».³³ Infine anche il romanzo ottocentesco e novecentesco ospita questo topos letterario come espressione di valori o comportamenti contrapposti alla logica comune e al vivere sociale e spesso declinato come spazio di manifestazione dell'illecito e di passioni non eticamente accettate.

Ecco che questa dimensione è ben presente nel castello raffigurato da Calvino, il quale è sia luogo di ristoro ossia una prigionia volontaria ma anche unico luogo in cui poter sopravvivere e perciò rappresenta dall'altro lato una prigionia obbligata dal momento che l'esterno raffigurato dal bosco, ambiente oscuro e pericoloso che ha comportato con i suoi gravissimi pericoli la perdita della parola da parte dei personaggi, un luogo in cui non si verificano né storie né tanto meno destini. Il castello di questo iperromanzo però nella sua licenziosità e il venir meno dei vincoli sociali si discosta irrimediabilmente dal paradigma cavalleresco a cui in linea teorica si dovrebbe collegare per avvicinarsi invece a una dimensione di libertà e immaginazione ospitando infatti i giochi combinatori delle storie raccontate con i tarocchi. A ciò si collega una sorta di sospensione temporale, o meglio nel castello sono presenti una pluralità di tempi che sono quelli della narrazione, delle storie e quelli della scrittura stessa ma anche il medesimo processo di riscrittura di codici quattrocenteschi comporta un'ulteriore temporalità, tutti questi momenti vengono articolati dai racconti dei commensali i quali, dice il narratore, si trovano «sospesi in un viaggio né terminato né da terminare.»³⁴ Questa temporalità si connette inoltre alla volontà di Calvino di rappresentare la memoria scritta attraverso la mediazione e l'interpretazione del protagonista-narratore. Insomma il castello rappresenta nell'affastellarsi di storie il groviglio della mente come specchio del molteplice del reale.

Il secondo luogo chiave del *Castello dei destini incrociati* è rappresentato dal bosco che tutti gli ospiti hanno dovuto superare per infine approdare tra le

³³ Ibidem.

³⁴ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 8.

sicure mure della magione di campagna. Il primo aspetto importante è il fatto che a questa cornice boschiva è dovuto il mutismo vissuto dai personaggi, ciò immediatamente lo identifica come un luogo centrale, sebbene in esso non vi sono vicende o avvenimenti esplicitati ma solo vaghi echi di pericoli e insidie a cui viene fatto riferimento. Si tratta di un luogo altro, una sorta di opposizione ai luoghi chiusi del castello e della taverna, rispetto al quale Alessia Scacchi ne parla nel seguente modo:

Emerge, così, la scrittura come involuzione rispetto alle possibilità insite nell'attraversamento della natura; quest'ultima viene percepita come luogo di evoluzione, poiché luogo dell'ignoto, della radice che disegna il labirinto. [...] L'attraversamento del bosco, sia all'inizio del romanzo, sia alla fine della prima parte, rappresenta la perdita ma è anche il luogo di partenza dell'avventura conoscitiva.³⁵

Ecco che la natura e il suo superamento rappresentano un momento di smarrimento tanto fisico quanto psicologico che richiamano da vicino la selva dantesca e in tale senso rappresentano un momento di difficoltà ma anche un accrescimento conoscitivo e un incremento dell'esperienze in quanto senza di essi non sarebbero potute nascere le vicende dei viaggiatori e perciò il bosco è non solo il presupposto della logica combinatoria ma anche la componente che permette la sua applicazione all'interno di questo racconto e attraverso il processo evolutivo che veicola invita personaggi e lettori a inoltrarsi nell'ignoto.

³⁵ A. Scacchi, *Il bosco e la favella: attraversamenti del Castello dei destini incrociati*, in «Bollettino di italianistica», 1, 2013, pp. 212-213.

3.4 *Anch'io cerco di dire la mia*

Anch'io cerco di dire la mia si tratta della storia narrata nel penultimo capitolo della sezione *Taverna dei destini incrociati* e ha per protagonista il narratore di tutto il racconto; la prima parte è occupata dal tentativo di -colui che dice io- di individuare tra le fila già distribuite sul tavolo delle combinazioni adatte a raccontare ciò che lo ha condotto lì e soprattutto una figura che lo rappresenti. Sceglie il *Re di Bastoni* proprio per il bastone che tiene in mano che può richiamare alla memoria una matita o una penna, quindi lo strumento per eccellenza dello scrittore, inoltre la figura è seduta e perciò rimanda ulteriormente al lavoro sedentario dell'autore. Poco dopo viene specificato che è proprio in virtù del prodotto di quell'arnese scrittorio il motivo che lo ha portato a trovarsi in quel luogo: «è proprio il filo nero che esce da quella punta di scettro da poche lire la strada che mi ha portato fin qui»³⁶ e l'oggetto del suo mestiere, ossia il processo discorde e combinatorio della scrittura viene, esemplificato dal tarocco del *Due di Denari*

Il mondo della scrittura come quello della lettura, non è un mondo della simmetria, bensì della dissimmetria, tra il gesto e la propria memoria bilaterale. Ed è questa dissimmetria che sperimenta lo scrittore quando fa il proprio bilancio giocando le sue carte. La dissimmetria è prima di tutto quella del *Due di Denari*, che è il segno dello scambio.³⁷

La narrazione prosegue con una riflessione sulla nozione di negativo rispetto alle persone, alle parole e alle azioni scaturita dalla carta del *Diavolo* la quale sembrerebbe dover essere la componente centrale della scrittura nel suo rimandare a una dimensione di violenza e lotte quasi ferine. Questa prima parte del monologo termina con la conclusione del protagonista che si definisce un giocoliere o illusionista:

³⁶ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 101.

³⁷ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 78-79.

Forse è arrivato il momento d'ammettere che il tarocco numero uno è il solo che rappresenta onestamente quello che sono riuscito a essere: un giocoliere o illusionista che dispone sul suo banco da fiera un certo numero di figure e spostandole, connettendole e scambiandole ottiene un certo numero d'effetti.³⁸

Si tratta del topos del letterato che si raffigura come un saltimbanco il quale risponde all'aspetto dominante riscontrabile in *Anch'io cerco di dire la mia* ovvero il processo di eliminazione dell'io dal racconto; nonostante il forte antipsicologismo operato sui personaggi, dei quali l'importante è ciò che fanno e non la loro dimensione interiore, che vivono un radicale appiattimento che si esprime attraverso il primato delle combinazioni dei tarocchi, l'io narrante rimane l'unico superstite al quale è affidata l'opera letteraria nel suo significato e interpretazione. Insomma malgrado il desiderio di rendere l'artefatto un costrutto autonomo, l'io che sembra essersi perso negli anfratti delle storie altrui, in quanto «il mestiere dello scrivere uniforma le vite individuali, un'uomo allo scrittoio assomiglia a ogni altro uomo allo scrittoio»³⁹, ricompare assieme al suo bagaglio psicologico definendosi un illusionista al servizio della più spiccia arte combinatoria. A tal proposito Donnarrumma ha scritto:

La tendenza a negarsi, allora appare letteralmente come l'altra faccia di una tendenza ad affermarsi; [...] il narratore ricorre a quel topos del letterato-saltimbanco in cui, accanto all'autoumiliazione o allo screditamento, sta l'orgoglio. In realtà, per negarsi l'io sceglie o di proiettarsi in immagini megalomani [...] o di raddoppiarsi in due diversi tipi di eroe, contrari e complementari.⁴⁰

³⁸ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 107.

³⁹ Ivi, p. 109.

⁴⁰ R. Donnarrumma, *Da lontano Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, cit., pp. 112-113.

Infatti la seconda parte della narrazione è dominata, essendo il narratore convinto di poter abbinare le immagini degli Arcani anche alle opere d'arte, da due figure: San Girolamo raffigurato dall'*Eremita* e San Giorgio rappresentato da il *Cavaliere di Spade*, i suoi due alter-ego.

Il primo è il padre della Chiesa, lo studioso e profeta della vita contemplativa, l'esempio appunto dell'eremita la cui forza consiste non tanto nell'ampia distanza fraposta fra sé e la città quanto la capacità di estraniarsi dalla società sebbene si trovi a breve distanza da essa nel suo silenzioso e sereno studio. Nella maggior parte delle raffigurazioni compare assieme a un leone, un animale feroce che lo accompagna nel suo lavoro di dotto studioso. Ad egli si affianca la figura di Sant'Agostino che forse potrebbe rappresentare il senso di colpa dell'autore per aver estraniato da sé il mondo esterno oppure un meccanismo per legittimare un nuovo equilibrio fra l'interiorità e l'esteriorità.

Legato a quest'ultimo aspetto è *Il Cavaliere di Spade*, San Giorgio che rappresenta il tipico eroe che agisce, nonostante le numerose rappresentazioni differenti, egli è sempre impegnato nella lotta contro il drago e l'inespressività del suo volto non fa altro che chiudere le porte alla psicologia del suo essere.

Ecco che questi due raffigurazioni non sono altro che due facce della stessa medaglia, due tipologie di comportamenti certamente contrari ma al contempo complementari di una stessa persona, l'autore: «E forse sono davvero una sola storia, la vita d'uno stesso uomo, giovinezza maturità vecchiaia e morte. Non ho che da trovare la traccia che unisca l'impresa cavalleresca alla conquista della saggezza.». ⁴¹

⁴¹ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p.112.

Bibliografia

Bibliografia generale

- Accrocca, Elio Filippo. 1960. *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro.
- Belpoliti, Marco. 1996. *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi.
- Corti, Maria. 1978. *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi.
- Donnarumma, Raffaele. 2008. *Da Lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo.
- Ganeri, Margherita. 1998. *Postmodernismo*, Milano, Editrice Bibliografica.
- Jameson, Fredric. 1989. *Il postmodernismo o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti.
- Liotard, Jean François. 1981. *La condizione postmoderna Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli.
- Milanini, Claudio. 1990. *L'utopia discontinua Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti.
- Rizzarelli, Maria. 2008. *Sguardi dall'opaco. Saggi su Calvino e la visibilità*, Acireale-Roma, Bonanno.

Opere di Italo Calvino

- Calvino, Italo. 1947. *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi.
- Calvino, Italo. 1952. *Il visconte dimezzato*, Torino Einaudi.
- Calvino, Italo. 1957. *Il barone rampante*, Torino, Einaudi.
- Calvino, Italo. 1957. *La speculazione edilizia*, Roma, «Botteghe Oscure».
- Calvino, Italo. 1958. *La nuvola di smog*, Roma, «Nuovi Argomenti».
- Calvino, Italo. 1959. *Il cavaliere inesistente*, Torino, Einaudi.

- Calvino, Italo. 1963. *La giornata di uno scrutatore*, Torino, Einaudi.
- Calvino, Italo. 1965. *Le cosmicomiche*, Torino, Einaudi.
- Calvino, Italo. 1967. *Ti con zero*, Torino, Einaudi.
- Calvino, Italo. 1969. *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi.
- Calvino, Italo. 1972. *Le città invisibili*, Torino, Einaudi.
- Calvino, Italo. 1979. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi.
- Calvino, Italo. 1980. *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi.
- Calvino, Italo. 1988. *Lezioni americane*, Milano, Garzanti.

Lecture complementari

- Chirico, Irene. 2016. *Figure infinite e infinite storie: i tarocchi tra immagine e racconto in Calvino*, in «Critica Letteraria», 4, pp. 787-807.
- Marco, D'Eramo. 1979. *Italo Calvino*, in «Mondo operaio», 6, pp. 133-138.
- Pilz, Kerstin. 2001. *L'ipertesto: genere letterario marginale o emergente? Un'indagine sugli ipertesti di Italo Calvino*, in «Forum Italicum», 2, pp. 473-483.
- Pugliese, Maria Vittoria. 2008. *Il fragile potere della scrittura: Il castello dei destini incrociati di Italo Calvino*, in «Italianistica», 1, pp. 101-109.
- Scacchi, Alessia. 2013. *Il bosco e la favella: attraversamenti del Castello dei destini incrociati*, in «Bollettino di italianistica», 1, pp. 202-214.