

IL FINALE GNOSEOLOGICO DELLE «CITTÀ INVISIBILI» DI ITALO CALVINO

Sul carattere strutturale della narrativa di Italo Calvino ha già molto ragionato la critica¹. Quello che però si cerca di tracciare in queste poche pagine² è un percorso inscritto nell'opera calviniana che, avviatosi ottimista nei confronti delle possibilità conoscitive implicite nello strutturalismo, si conclude constatando la loro insufficienza.

È un percorso che si trova non solo negli scritti teorici e saggistici di Italo Calvino, ma anche nella sua produzione narrativa, la quale diventa il luogo privilegiato in cui mettere alla prova la validità del metodo di analisi strutturale.

Di tale metodo, a detta di Cesare Segre³, è possibile fare un uso proprio e un uso metaforico: l'uso *proprio* è quello direttamente linguistico che affronta i fenomeni che rientrano nelle categorie grammaticali, che si attua sul piano della selezione (asse paradigmatico) esterno al testo. L'uso *metaforico* invece si attua sul piano della combinazione (asse sintagmatico), e tiene conto cioè dei rapporti in cui l'elemento scelto viene a trovarsi con gli altri che costituiscono il contesto poetico, cioè il sistema di riferimento interno all'opera o comunque al dominio letterario.

La definizione di uso *metaforico* dello strutturalismo è adeguata a definire il tipo di rapporto che Italo Calvino ha instaurato con tale metodologia. Essa infatti diviene un procedimento consapevolmente ordinatore, usato in una fase preliminare della costruzione delle opere narrative, nella quale vengono orchestrate le corrispondenze tra un luogo e un altro del testo, sia a livello tematico che architettonico.

¹) Rinvio in proposito ad Asor Rosa 2001.

²) Si premette che esula da questo saggio l'intento di soffermarsi sulla componente *oulipienne* della ricerca calviniana, in quanto non direttamente riconducibile alla riflessione gnoseologica dell'autore.

³) Segre 1965, *Consuntivo*, p. LXXX.

Estendendo il sistema di riferimento oltre il dominio letterario, è inoltre possibile sostenere che Calvino abbia compiuto un uso *traslato* del metodo strutturalista, poiché l'*habitus* critico che lo strutturalismo propone può diventare il paradigma su cui modellare un incontro con il reale e permettere quell'«*attrito*»⁴ uomo/mondo che egli stava disperatamente cercando, quel «rapporto d'*interrogazione*»⁵ indispensabile sul piano morale.

Calvino mostra di essere l'*uomo strutturale* di cui parla Roland Barthes nel suo saggio *L'attività strutturalista* del 1963: «l'*uomo strutturale*, definito non dalle sue idee o dai suoi linguaggi, ma dalla sua immaginazione, o meglio ancora dal suo *immaginario*, cioè dal suo modo di vivere mentalmente la struttura»⁶.

Calvino non utilizza infatti le suggestioni strutturaliste in sede primariamente critica: egli è uno scrittore e il suo interesse nei confronti della disciplina è nell'ordine delle acquisizioni mentali. Lo strutturalismo insegna un metodo che può avere valore sia in sede artistica e creativa sia, soprattutto, in sede conoscitiva, modulando e modellando i processi mentali che conducono alla costruzione di un'idea sul mondo, di un discorso che spieghi all'uomo il suo posto nel reale e il suo rapporto con esso.

Il fatto che lo strutturalismo sia applicabile a diversi campi del sapere senza tradire alcun «vizio d'origine»⁷ innesca un sentimento di speranza: esso potrebbe diventare «strumento di decifrazione del nostro tempo», in quanto «rivendica una razionalità del mondo»⁸ e sembra avere il potere di «strappare il mondo al caso»⁹.

⁴) «Dall'uomo primitivo che, essendo tutt'uno con l'universo, poteva essere detto ancora inesistente perché indifferenziato dalla materia organica, siamo lentamente arrivati all'uomo artificiale che, essendo tutt'uno coi prodotti e con le situazioni, è inesistente perché non fa più *attrito* con nulla, non ha più rapporto (lotta e attraverso la lotta armonia) con ciò che (natura o storia) gli sta intorno, ma solo astrattamente "funziona"», Calvino 1991, *Postfazione a I nostri antenati (Nota 1960)*, p. 1216 (corsivo mio).

⁵) «Avevamo detto or ora che questo rapporto dell'uomo con la natura e la storia è contraddistinto dal fatto d'essere libero, non ideologico, non come di colui che vede nel mondo un disegno preconstituito, trascendente o immanente che sia; insomma dev'essere un rapporto d'*interrogazione*», Calvino 1995, *Natura e storia del romanzo*, in Id., *Una pietra sopra*, p. 33 (corsivo nel testo). I saggi di Calvino considerati in questa sede appartengono tutti alla raccolta di scritti e interventi *Una pietra sopra*, edita per la prima volta presso Einaudi nel 1980 e ora riedita in Calvino 1995, I, pp. 5-405.

⁶) Barthes 1966a, *L'attività strutturalista*, p. 246 (corsivo nel testo).

⁷) Jannini - Bertozzi 1982, t. II, p. 513.

⁸) J. Starobinski, «Jean Starobinski», in Segre 1965, pp. XVIII-XIX. «Esso suppone, da parte dell'osservatore, una scommessa in favore del senso, una opzione per l'intelligibilità. Lo strutturalismo è la confutazione della facile drammaturgia dell'assurdo. [...] Ma lo strutturalismo non è [...] una "visione del mondo" [...] nella sua definizione più generale, lo strutturalismo non è altro che una vigile disposizione a tenere conto dell'interdipendenza e dell'interazione delle parti in seno al tutto. Donde la sua validità universale», *ibidem*.

⁹) Cfr. Barthes, *Arte, forma, caso*, in «Il Menabò 7» 1964, p. 149.

Inoltre l'ispirazione poetica calviniana nasce laddove una teoria è in grado di fare sorgere dalla propria argomentazione un'immagine, che vive e cresce nella mente dell'autore, fino a diventare così intensa da doversi manifestare e diventare testo scritto¹⁰.

I passaggi di scomposizione e ricomposizione, che sono alla base del metodo di analisi strutturale, applicati nelle fasi di costruzione narrativa in modo consapevole, danno all'immaginario una composizione rigorosa e geometrica¹¹. Il metodo subisce dunque uno slittamento di funzione: da formalizzazione che ha finalità esplicativa, diventa fonte di ispirazione per la costruzione di un'opera creativa, mettendo in atto un ribaltamento¹².

Il procedimento combinatorio di smontaggio e rimontaggio dell'oggetto di analisi è quindi il metodo che va ad informare l'immaginario calviniano e si inserisce con decisione nel processo creativo proprio nel punto in cui l'immagine deve tradursi in parola e, successivamente, in narrazione e struttura testuale.

Lo scopo dello strutturalismo è la costruzione del simulacro dell'oggetto osservato con l'obiettivo di renderlo conoscibile¹³. Questo è l'atteggiamento che assume Edmond Dantès all'interno del racconto *Il conte di Montecristo* contenuto nella raccolta *Ti con zero*¹⁴.

La premessa narrativa di quel racconto è posta nella descrizione dello stato in cui si trova a vivere l'umanità contemporanea, descrizione disse-

¹⁰) «All'origine di ogni storia che ho scritto c'è un'immagine che mi gira per la testa, nata chissà come e che mi porto dietro magari per anni», Calvino 1991, *Postfazione a I nostri antenati (Nota 1960)*, p. 1210.

¹¹) «[È] il processo mentale di quel fanatico dell'“opera” chiusa e degli schemi lineari che alberga in me, inguaribile potatore d'ogni fronzuta vegetazione lirica in una geometria di stecchi razionalistici. In questo senso la mia nevrotica ossessione sistematrice mi porta a desiderare che tutto il disordine sia riconducibile a un ordine, a una sintassi che non lasci nulla al caso e agli scarti imprevedibili dell'estro nella struttura del testo», Calvino 2000, *A Giorgio Manganelli*, Parigi, 7 marzo 1969, pp. 1036-1037.

¹²) «L'aspetto stimolante dell'operazione calviniana sta nel capovolgere il cammino del procedimento scientifico: mentre quest'ultimo parte dal complicato dei testi per giungere al semplificato della formalizzazione, che è sempre di natura astratta, lo scrittore parte dalla coscienza della virtualità dei modelli possibili di intreccio per giungere alla produzione di racconti specifici; e il racconto, si sa, è sempre un passaggio dal semplice al complicato, che si attua attraverso la riserva delle originali associazioni prodotte dalla fantasia dell'artista e dalla forza individualissima di un linguaggio poetico», Corti 1978, *Il gioco dei tarocchi come creazione di intrecci*, p. 174.

¹³) «Lo strutturalismo è essenzialmente un'attività, vale a dire la successione regolata di un certo numero di operazioni mentali. [...] Lo scopo di ogni attività strutturalista, riflessiva o poetica che sia, è di ricostruire un "oggetto", in modo da manifestare in questa ricostruzione le regole di funzionamento (le "funzioni") di questo oggetto. La scrittura è dunque in realtà un *simulacro* dell'oggetto, ma un simulacro orientato, interessato perché l'oggetto imitato fa apparire qualcosa che restava invisibile o [...] inintelligibile nell'oggetto naturale», Barthes 1966a, *L'attività strutturalista*, p. 246 (corsivo nel testo).

¹⁴) Prima edizione: I. Calvino, *Ti con zero*, Torino, Einaudi, 1967.

minata all'interno dei racconti contenuti sia nella stessa raccolta *Ti con zero* sia nelle precedenti *Cosmicomiche*¹⁵.

A partire dal celebre *Un segno nello spazio*, dove si afferma che viviamo in un mondo che «indipendentemente dai segni [...] non esiste e forse non è mai esistito»¹⁶, Calvino esprime sempre più coerentemente la convinzione che, per riconquistare un rapporto autentico con il mondo, occorra prendere le distanze dall'insieme dei segni umani, non più strumento di contatto tra noi e l'universo, ma involucro che ci isola definitivamente da esso.

Questa posizione può essere dimostrata mettendo in relazione il racconto *La spirale*, posto in chiusura delle *Cosmicomiche*, con, nella raccolta *Ti con zero*, la terza sezione del trittico intitolato *Priscilla*, luogo di passaggio verso il conclusivo *Conte di Montecristo*.

Lo stretto rapporto che lega questi brani è stabilito da Calvino stesso:

La spirale che è già quasi lo stesso racconto di *Priscilla*¹⁷

ed è suggerito nell'indice di una nuova edizione delle *Cosmicomiche* e di *Ti con zero* per Garzanti del 1984¹⁸. In questa occasione Calvino riordina i testi delle due raccolte con un nuovo criterio e raggruppa i racconti *La spirale*, *Il sangue, il mare* e *Priscilla* (che internamente mantiene la sua originaria suddivisione in *Mitosi*, *Meiosi*, *Morte*) sotto la comune etichetta di *Biocomiche*, creando fra essi una concatenazione non evidenziata nelle precedenti edizioni.

Infatti tra *La spirale*, il cui protagonista è il mollusco Qfwfq, e *Priscilla*, in cui l'io narrante è un essere unicellulare, si è compiuto un passaggio evolutivo che non è però di tipo biologico (nel cui caso infatti la cellula precederebbe il mollusco), ma è un passaggio evolutivo di carattere culturale: la coscienza pensante è passata da uno stadio primitivo in cui poteva percepire il mondo in modo diretto, senza segni mediatori fra sé e l'universo¹⁹, allo stadio della storia e della civiltà in cui si trova a essere sovraccarica dei segni, delle parole, delle immagini, delle spiegazioni che rappresentano il mondo allontanandolo sempre più dalla coscienza stessa, al punto che il fuori, l'altro, diventano irrimediabilmente estranei²⁰.

¹⁵ Prima edizione: I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965.

¹⁶ Calvino 1992, *Un segno nello spazio*, in Id., *Le cosmicomiche*, p. 117.

¹⁷ Calvino 2000, *A Angelo Guglielmi*, Parigi, 9 marzo 1968, p. 993.

¹⁸ Calvino 1984.

¹⁹ Una volta generato infatti «il segno s'intrometteva tra me e ogni cosa con cui potevo tentare un rapporto», Calvino 1992, *Un segno nello spazio*, p. 110.

²⁰ E infatti nel capitolo di *Ti con zero*, *Priscilla – Meiosi*, si legge: «io, tra virgolette, e Priscilla, tra virgolette, siamo il nostro patrimonio genetico, tra virgolette, o la nostra forma, tra virgolette. E dicendo forma intendo tanto quella che si vede quanto quella che non si vede [...] cioè [...] quel che si dice, tra virgolette, la cultura», Calvino 1992, *Priscilla –*

Questa situazione non è altro che l'estensione claustrofobica della divisione di saussuriana memoria delle due dimensioni del linguaggio, *langue* e *parole*: la *langue* non è più soltanto la somma di impronte depositate in ciascun cervello, da cui ognuno attinge creando la propria manifestazione individuale di linguaggio; essa, fuori da una prospettiva propriamente linguistica, è il deposito su cui sono andati stratificandosi secoli di discorsi sul mondo, dal quale ognuno di noi è condannato ad attingere per potersi esprimere, sapendo però di non cogliere elementi astratti e neutri, ma unità intrise di significati secondi e multipli, con le quali si può solo giocare, combinandole in modo sempre diverso finché non emergerà un senso nuovo. Ed esso sarà, a sua volta, condannato a ricadere sul cumulo del già detto, non potendo uscire dalla sua orbita gravitazionale: la massima aspettativa è quella di porre il già detto sotto una nuova luce, di permetterne una rilettura.

Questo giocare con le parole, anche se ora sono diventate moltissime, è però lo stesso operare del primo narratore della storia, descritto in *Cibernetica e fantasmi*:

Il narratore cominciò a profferire parole [...] per sperimentare fino a che punto le parole potevano combinarsi l'una con l'altra, generarsi una dall'altra: per dedurre una spiegazione del mondo dal filo d'ogni discorso-racconto possibile.²¹

Le operazioni basilari sono sempre le stesse, quello che cambia è il peso degli oggetti con cui si gioca.

E infatti in *Priscilla – Morte* si trova la definizione più esatta dello stato in cui si trova l'umanità contemporanea:

sopra di noi si estende un altro tetto, il guscio di parole che noi continuamente *secerniamo*. Appena fuori dalla continuità della materia primordiale, siamo saldati in un tessuto connettivo che riempie lo iato tra le nostre discontinuità, tra le nostre morti e nascite, un insieme di segni di suoni articolati, ideogrammi, morfemi, numeri, perforature di schede, magnetizzazione di nastri, tatuaggi, un sistema di comunicazione che comprende rapporti sociali, parentele, istituzioni, merci, cartelli pubblicitari, bombe al napalm, cioè tutto quello che è linguaggio, in senso lato. Il pericolo ancora non è finito. Siamo in allarme [...]. Come un duplicato della crosta terrestre la *calotta* sta saldandosi sopra le nostre teste: sarà un involucro nemico, una prigionia, se non troviamo il punto giusto in cui spezzarlo, impedendogli la ripetizione perpetua di se stesso.²²

Meiosi, in Id., *Ti con zero*, p. 291. L'insistere sulla messa *tra virgolette* di ogni concetto aumenta in modo esponenziale il senso di estraneità da sé, dall'altro, dal mondo: non è più possibile una parola autentica, esiste solo un linguaggio citato, *tra virgolette* appunto, preso in prestito da altri: l'unico modo che resta di esprimere se stessi è trovare la combinatoria più originale fra tutto il già dato.

²¹⁾ Calvino 1995, *Cibernetica e fantasmi*, in Id., *Una pietra sopra*, p. 206.

²²⁾ Calvino 1992, *Priscilla – Morte*, in Id., *Ti con zero*, pp. 302-303 (corsivi miei).

Si noti, a riprova del fatto che questa progressione abbia origine nel racconto *La spirale*, che il verbo *secernere* è lo stesso usato per descrivere l'attività del mollusco, il quale appunto *secerneva* materiale calcareo²³.

Il modo in cui uscire da questa prigione è studiato e messo alla prova nel racconto conclusivo di *Ti con zero*, *Il conte di Montecristo*.

La situazione narrativa rappresentata nel *Conte di Montecristo* riproduce la situazione esistenziale sopra descritta: il personaggio Edmond Dantès e il suo *alter ego*, l'abate Faria, sono prigionieri in una fortezza che è un linguaggio, in quanto essa «ripete nello spazio e nel tempo sempre la stessa combinazione di figure»²⁴. La lingua, infatti, «è possibile proprio perché i segni si ripetono»²⁵.

«L'unico modo di sfuggire alla condizione di prigioniero è capire come è fatta la prigione»²⁶ e per capire come è fatta la prigione è necessario costruire il suo modello teorico, il suo *simulacro* astratto²⁷. Al procedimento deduttivo si affianca dunque il più recente metodo di analisi strutturalista.

Il problema fondamentale però è che questa fortezza «cresce intorno»²⁸ a Dantès e Faria: infatti più segni si costruiscono per spiegare quelli già esistenti, più la *calotta* si inspessisce: «ogni processo analitico, ogni divisione delle parti tende a dare del mondo un'immagine che si va via via complicando»²⁹.

Ad ogni modo, in questo racconto, Calvino fa prevalere la sua ostinazione ordinatrice e il finale è la conclusione più ottimista che si possa realizzare date queste premesse³⁰: la possibilità di fuga risiede nel valore e nell'efficiacia esplicativa del simulacro.

È però all'interno del testo delle *Città invisibili*³¹ che si trova la chiave teorica che porta alla conclusione e all'esaurimento le riflessioni che han-

²³) Cfr. Calvino 1992, p. 213.

²⁴) Calvino 1992, *Il conte di Montecristo*, in Id., *Ti con zero*, p. 354.

²⁵) Barthes 1966b, p. 57.

²⁶) Calvino 1992, *Il conte di Montecristo*, pp. 346-347.

²⁷) «La ricerca semiologica si propone di ricostruire il funzionamento dei sistemi di significazione diversi dalla lingua secondo il progetto stesso di ogni attività strutturalista: il progetto, cioè, di costruire un *simulacro* degli oggetti osservati», Barthes 1966b, p. 78 (corsivo nel testo).

²⁸) Calvino 1992, *Il conte di Montecristo*, p. 343.

²⁹) Calvino 1995, *Cibernetica e fantasmi*, p. 210.

³⁰) «Se riuscirò col pensiero a costruire una fortezza da cui è impossibile fuggire, questa fortezza pensata o sarà uguale alla vera – e in questo caso è certo che di qui non fuggiremo mai; [...] – o sarà una fortezza dalla quale la fuga è ancora più impossibile che di qui – e allora è segno che quella possibilità di fuga esiste: basterà individuare il punto in cui la fortezza pensata non coincide con quella vera per trovarla», Calvino 1992, *Il conte di Montecristo*, p. 349.

³¹) Prima edizione: I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.

no arricchito la narrativa calviniana, a partire dalla metà degli anni Sessanta e dalla stesura dei racconti cosmicomici, fino ai primi anni Settanta³².

Si prendano in considerazione i protagonisti delle *Città invisibili* che sostengono le stesse funzioni gnoseologiche assunte da Edmond Dantès e l'abate Faria:

Marco Polo e Kublai Kan [...] incarnano innanzitutto due diversi approcci cognitivi alla realtà, principalmente empirico e induttivo nel caso di Marco, fondamentalmente deduttivo nel caso di Kublai. Due posizioni conoscitive, come già quelle impersonate dall'abate Faria e da Edmond Dantès nell'ultimo racconto di *Ti con zero*; senonché va aggiunto che i protagonisti delle *Città invisibili* non sono alieni dallo scambiarsi le parti proprio per ciò che concerne il modo di porsi dinanzi al reale. [...] Va inoltre sottolineato come, al di là di ogni possibile scambio di ruoli, tra le due posizioni conoscitive rappresentate da Marco e Kublai non si dia sintesi: il pessimismo del libro ha un fondamento epistemologico, poggia sul riconoscimento della vanità di ogni pretesa di padroneggiare verità definitive.³³

La dichiarazione di questa sconfitta affiora in più punti del libro (ed era lo sfondo teorico della *Taverna dei destini incrociati*), ma c'è un luogo del testo privilegiato in cui essa viene espressa.

Tale luogo è diviso in due parti, il corsivo³⁴ che apre l'ottavo capitolo e quello che lo chiude, connessi fra loro attraverso l'espedito grafico dei puntini di sospensione. La prima parte rimanda inoltre, a sua volta, per una consonanza riguardante l'immagine degli scacchi, al corsivo di chiusura del primo capitolo delle *Città invisibili*, dove si legge:

*Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che con gesti [...] o con oggetti che andava [...] disponendo davanti a sé come pezzi degli scacchi.*³⁵

All'inizio del capitolo VIII si chiarisce il senso dell'introduzione della scacchiera, e il suo valore intrinsecamente conoscitivo³⁶.

Nel momento in cui Kublai Kan invita Marco Polo a «*giocare interminabili partite a scacchi*» poiché «*la conoscenza dell'impero è nascosta nel disegno tracciato [...] dalle alternative inesorabili d'ogni partita*»³⁷, si è posti di fronte alla perdita del valore del dato empirico: tutto discende

³² Dopo *Le Cosmicomiche* (1965) e *Ti con zero* (1967) Calvino lavora alla stesura delle *Città invisibili* (1972) e alla stesura del *Castello dei destini incrociati* (Torino, Einaudi, 1973, prima edizione). *Il castello* comprende anche il testo *La taverna dei destini incrociati*.

³³ Milanini 2007, p. 43.

³⁴ *Le città invisibili* presenta alcune parti scritte tipograficamente in corsivo: le citazioni tratte da esse saranno rese nello stesso modo senza indicazione in nota.

³⁵ Calvino 1992, *Le città invisibili*, p. 373.

³⁶ È inoltre da ricordare il celebre paragone istituito da Saussure fra «il gioco della lingua ed una partita a scacchi», De Saussure 1967, p. 107.

³⁷ Calvino 1992, *Le città invisibili*, p. 461.

dal disegno astratto che si costruisce attraverso un processo di scomposizione e ricomposizione. Sembrerebbe che la logica combinatoria sia finalmente in grado di produrre «la filigrana d'un disegno»³⁸ che rappresenti esaustivamente il tutto. Ma è nel momento in cui ci si stacca dalla realtà delle cose, attraverso un processo di continua astrazione e riduzione, che il rischio della perdita di senso diventa schiacciante³⁹.

A livello puramente gnoseologico, la progressiva riduzione del reale in elementi sempre più essenziali ha in sé un pericolo, che si era presentato altrove nell'opera calviniana, ma che solo qui viene affrontato: quello dell'astrazione che si riduce a silenzio.

Questo sembrerebbe dunque il risultato a cui ha condotto la ragione strutturale. Ma non può essere questa la conclusione: da un punto di vista epistemologico, si può accettare che la conoscenza assoluta sia irraggiungibile, che la totalità sia inafferrabile e la multiformità indicibile. Ma a livello poetico, questa ineffabilità non può ridursi al silenzio. Innanzitutto perché la «tensione della letteratura» sta proprio nel «dire continuamente qualcosa che non sa dire»⁴⁰ e poi, soprattutto, perché il silenzio non può essere accettato sul piano morale.

Ecco allora che «*Marco Polo parlò*»:

- *La tua scacchiera, sire, è un intarsio di due legni: ebano e acero. Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre?*
[...] *La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzo di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai.*⁴¹

Attraverso la figura di Marco Polo, portatore privilegiato di un metodo empirico e induttivo, si riapre dunque il contatto con le cose, con la realtà: i quadrati bianchi e neri della scacchiera sono letti per quella che è la loro essenza materica, non simbolica, sono quadrati di ebano e acero. Da lì, dal ritrovato contatto con le cose può ripartire la narrazione.

Ma un altro elemento è indispensabile affinché il racconto risorga: «Marco Polo ha infatti volutamente introdotto nella staticità della struttura un elemento dinamico, il fattore tempo»⁴². Il tassello della scacchiera ha dunque la funzione di un "imbuto" nel quale si stringono tutte le forme del molteplice, e dal quale poi si riapre la raggiera delle possibili varianti.

³⁸) *Ivi*, p. 357.

³⁹) «A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi colori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piattato: il nulla ...», *ivi*, p. 462.

⁴⁰) Calvino 1995, *Cibernetica e fantasmi*, p. 217. «La battaglia della letteratura è appunto uno sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio; è dall'orlo estremo del dicibile che essa si protende», *ibidem*.

⁴¹) Calvino 1995, *Le città invisibili*, pp. 469-470.

⁴²) Bernardini 1977, p. 194.

Siamo dunque in presenza di una struttura a clessidra, la quale porta con sé il senso del tempo, indispensabile al racconto, e che, se rovesciata, è il simbolo dell'infinito, e quindi della possibilità.

A questo punto, a mio parere, si può parlare di un doppio finale delle *Città invisibili*. Claudio Milanini, nell'intervento *Utopia e realtà nelle «Città invisibili» di Italo Calvino* (tenuto a Milano in occasione del Convegno letterario ADI-SD svoltosi presso l'Università degli Studi di Milano nel dicembre 2006), già parla di *un* finale doppio⁴³; ma ciò che intendo sostenere è che, accanto a questo, se ne possa riconoscere un altro, che ci siano quindi *due* finali: uno nell'ultimo corsivo del nono capitolo, alla fine vera e propria del testo (ipotesi di Milanini), e uno nel corsivo che chiude l'ottavo e penultimo capitolo.

Milanini identifica all'interno dell'ultimo corsivo del capitolo IX, e quindi all'interno delle riflessioni riguardanti la possibilità dell'edificazione della città utopica, due affermazioni che si chiariscono vicendevolmente, superando quindi la posizione, precedentemente sostenuta da altri, secondo la quale il finale dell'opera si colloca solo nelle ultime righe del testo⁴⁴.

A detta di Calvino inoltre il paragrafo conclusivo può essere solo uno dei tanti finali:

Quasi tutti i critici si sono soffermati sulla frase finale del libro [...]. Dato che sono le ultime righe, tutti hanno considerato questa come la con-

⁴³) Non se ne trova invece accenno nel precedente e più importante saggio di Milanini, *L'utopia discontinua*, 1990.

⁴⁴) «È rischioso ed esige attenzione e apprendimenti continui: cercare e saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare e dargli spazio», Calvino 1995, *Le città invisibili*, p. 497. Milanini mostra come queste parole trovino il loro necessario completamento in un passo immediatamente precedente: «alle volte mi basta uno scorcio che s'apre nel bel mezzo d'un paesaggio incongruo, un affiorare di luci nella nebbia, il dialogo di due passanti che s'incontrano nel viavai, per pensare che partendo di lì metterò insieme pezzo a pezzo la città perfetta, fatta di frammenti mescolati con il resto, d'istanti separati da intervalli [...]. Se dico che la città cui tende il mio viaggio è discontinua nello spazio e nel tempo, ora più rada ora più densa, tu non devi credere che si possa smettere di cercarla», *ivi*, p. 496. Questo finale duplice è identificato anche da Calvino stesso: «se questa frase è capitata in fine del libro non è un caso, ma cominciamo con il dire che quell'ultimo capitoletto ha una conclusione duplice, i cui elementi sono entrambi necessari: sulla città d'utopia (che anche se non scorgiamo non possiamo smettere di cercare) e sulla città infernale», Calvino 2008, *Presentazione*, p. X. Questa edizione del 2008 appartiene alla collana «Oscar Mondadori» (prima edizione 1993) per la quale è stato utilizzato, come presentazione, il testo italiano – elaborato su due interventi del 1972-1973 – di una conferenza tenuta da Calvino in inglese, il 29 marzo 1983, agli studenti della Graduate Writing Division della Columbia University di New York. Il discorso in inglese fu poi pubblicato con il titolo *Italo Calvino on Invisible Cities* sulla rivista letteraria «Columbia. A Magazine of Poetry & Prose» 8 (1983), pp. 37-42; mentre alcune parti del testo italiano erano già uscite, con il titolo *Le città invisibili felici e infelici*, su «Vogue Italia» 253 (dicembre 1972), pp. 150-151. Lo stesso testo è anche presente in modo parziale in *Note e notizie sui testi*, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, C. Milanini, in Calvino 1992, pp. 1359-1365.

clusione, la “morale della favola”. Ma questo libro è fatto a poliedro, e di conclusioni ne ha un po’ dappertutto, scritte lungo i suoi spigoli; e anche di non meno epigrammatiche o epigrafiche di quest’ultima. [...] Questa è solo l’ultima parte del “corsivo” [...] per il resto piuttosto trascurato dai critici, e che dal primo pezzo all’ultimo non fa che proporre varie e possibili “conclusioni” a tutto il libro. [...] Qui è chiaro che il parere dell’autore è di troppo [...] è solo il testo com’è che può autorizzare o escludere questa o quella lettura.⁴⁵

A mio parere si può quindi parlare di un finale utopico (internamente duplice, come ha evidenziato Milanini), e di un finale gnoseologico, posto, come dicevo, nel corsivo che chiude l’ottavo capitolo.

A sostegno di questa ipotesi si può fare riferimento alla struttura stessa del libro: esso è costituito da un reticolo discendente – cfr. Milanini 1990, pp. 130-131 (il grafico è riproposto nella *Fig. 1*) – nel quale «la somma aritmetica dei medaglioni della città e delle microcornici (che sono raffigurate con caselle dimezzate perché ciascuna di esse è formata da una metà posta in apertura di capitolo e da una metà posta a chiusura) [...] evoca il numero canonico delle caselle di una scacchiera ($55 + 9 = 64$)»⁴⁶. Segue quindi che, se la struttura su cui si regge l’intera opera rimanda a una scacchiera, la comparsa dello stesso oggetto all’interno del testo ha un valore semantico determinante.

Secondariamente, astruendo da ogni singola descrizione di città il contenuto principale e mettendoli in relazione tra loro, si nota che tra le prime sette serie di città (classificate sotto le denominazioni *Memoria*, *Desiderio*, *Segni*, *Sottili*, *Scambi*, *Occhi*, *Nome*) c’è una fitta rispondenza di tematiche affrontate, così che alcune città potrebbero essere classificate contemporaneamente sotto più rubriche: ad esempio, la tematica del desiderio si confonde con quella del ricordo; il tema segnico coinvolge quello dello scambio di significati; l’analisi del punto di vista di chi guarda comprende la valutazione del modo in cui si nominano le cose. A partire dalla rubrica *Morti*, invece le tematiche dominanti cambiano gradualmente e si orientano sempre più decisamente verso una descrizione delle città secondo la dicotomia infernale/utopica.

Alla tripartizione orizzontale proposta da Milanini fin dal saggio *L’utopia discontinua* del 1990 (indicata dalla linea tratteggiata nello schema della *Fig. 1*), aggiungerei quindi una bipartizione verticale (indicata da una linea spessa) che inizia con la serie *Morti*, e prosegue verso destra e verso la conclusione utopica. Si noti inoltre che, una volta superato l’ottavo capitolo, con la sua conclusione gnoseologica, il discorso sull’utopia si fa ancora più serrato e compatto.

⁴⁵) Calvino 2008, *Presentazione*, pp. X-XI.

⁴⁶) Milanini 2007, p. 49.

Le città invisibili

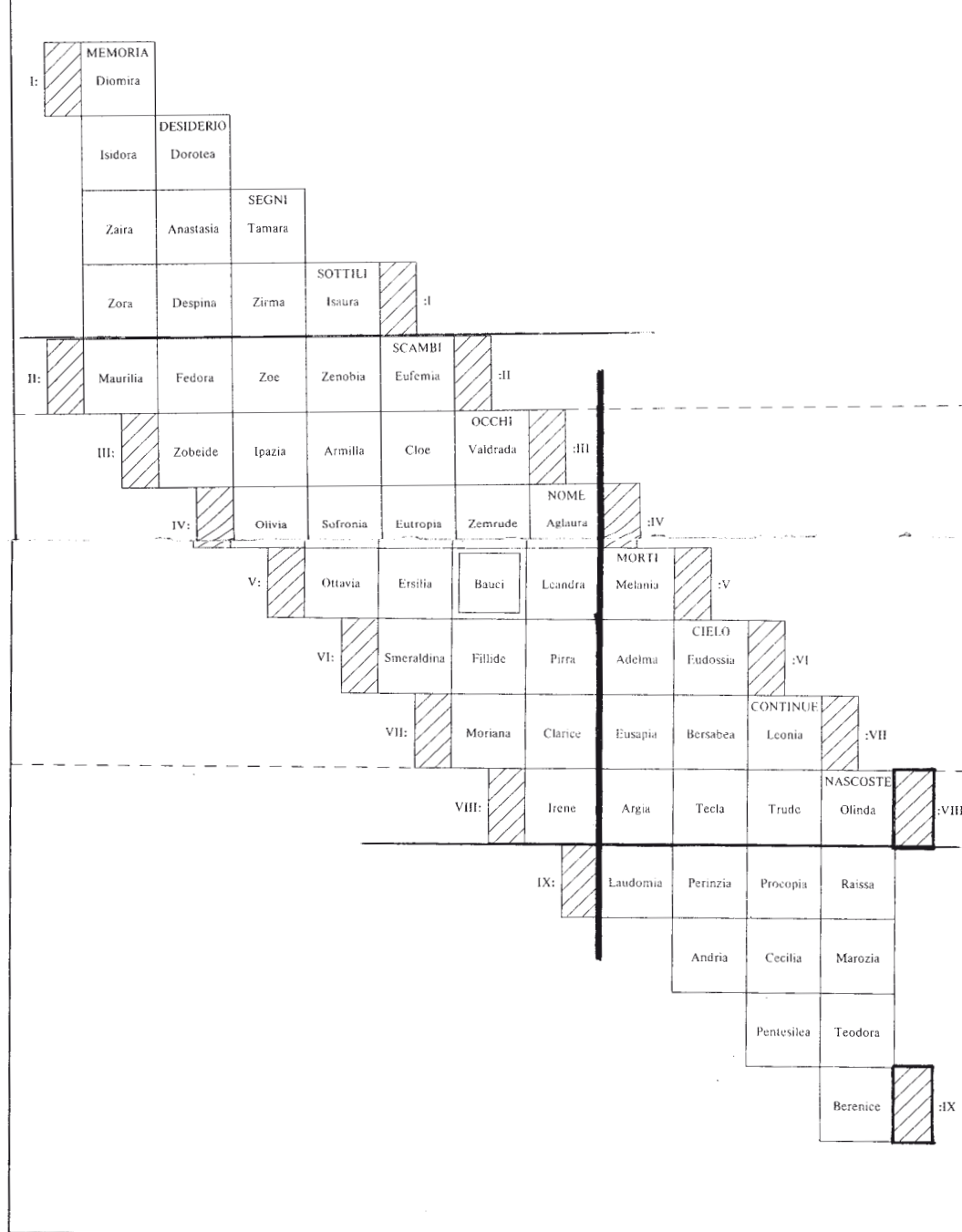


Fig. 1. – I numeri romani indicano il numero del capitolo.
 Acme, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano
 Volume LXIII - Fascicolo III - Settembre-Dicembre 2010
www.ledonline.it/acme/

La tripartizione calviniana del 1974, pur essendo orizzontale, non coincide con quella di Milanini del 1990: quella di Calvino è di carattere puramente strutturale e ritaglia i due triangoli, iniziale e finale, sulla base del fatto che sono contenuti entrambi tra due corsivi (mentre nella sezione centrale ogni coppia di corsivi racchiude una riga) e delimita quindi il primo e l'ultimo capitolo; la divisione di Milanini, invece, aggiunge al triangolo posto in alto la riga sottostante, e al triangolo posto in basso la riga precedente, sulla base di motivazioni di carattere geometrico e tematico⁴⁸.

Si accenni a questo punto che le serie delle città *Continue* e *Nascoste*, cioè le ultime due, sono state le uniche a essere composte quando il quadro d'insieme era già chiaro nella mente dell'autore⁴⁹.

Ne consegue che sul corsivo conclusivo dell'ottavo capitolo, che graficamente risulta quindi isolato, si porta a termine un discorso impostato fin dai primi brani, mentre la fine del nono e ultimo capitolo esaurisce alcune tematiche che sono sviluppate solo nell'ultima parte del testo e che, per dichiarazione stessa dell'autore, sono state composte in una fase già avanzata del lavoro.

Il percorso conoscitivo calviniano trova dunque il suo punto di arresto nella scacchiera di Marco Polo e Kublai Kan. Essa è l'emblema di quel processo analitico e ordinatore che può essere applicato a qualunque realtà, nella convinzione e speranza di poterla ridurre ai suoi elementi pri-

⁴⁸) Scrive Milanini (Milanini 1990, p. 133): «se dividiamo infatti il grafico in tre fasce orizzontali, scopriamo che i paragrafi inclusi nei due capitoli d'apertura compongono una matrice triangolare inferiore, quelli inclusi nei due capitoli ultimi una matrice triangolare superiore; e nel mezzo s'incunea una losanga, sempre d'ordine 5 per 5. / Questa tripartizione, a un tempo lampante e dissimulata, ha un riscontro puntuale a livello tematico, come si può subito evincere dalla lettura – anche rapida – dei corsivi. Ecco nella prima fascia svilupparsi il *Leitmotiv* intensamente autoriflessivo: Marco Polo e Kublai Kan s'interrogano circa la possibilità di contrapporre allo “sfacelo senza fine né forma” d'una realtà storica incancrenita, un discorso coerente, “un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti”; ma devono ammettere che ogni sforzo di astrazione simbolica, qualora assuma pretese totalizzanti, rischia di trasformare lo stesso soggetto pensante in “emblema tra gli emblemi” (perciò il piacere della conversazione diminuisce, e il veneziano e l'imperatore restano alla fine immobili e silenziosi). Ecco, nella seconda, un susseguirsi fitto di colloqui, continuamente interrotti e ripresi, aventi per oggetto privilegiato i meccanismi del conoscere [...]. Ecco, nella terza, le grandi metafore complementari della scacchiera e dell'atlante (la conclusione definitiva, d'intonazione straordinariamente concitata, suona a esaltazione di un empirismo ponderato, prudente ma tutt'altro che arrendevole)».

⁴⁹) «Le *continue* e le *nascoste*, invece, sono due serie che ho scritto *apposta*, cioè con un'intenzione precisa, quando avevo già cominciato a capire la forma e il senso da dare al libro. È sulla base del materiale che avevo accumulato che ho studiato la struttura migliore, perché volevo che queste serie si alternassero, si intrecciassero, e nello stesso tempo il percorso del libro non si distaccasse troppo dall'ordine cronologico in cui i singoli pezzi erano stati scritti», Calvino 2008, *Presentazione*, p. VII (corsivo nel testo).

mi e di ricavare, dalle combinazioni rigidamente regolamentate fra di essi, la formula da cui potere evincere il tutto.

Calvino, dopo avere messo alla prova il potere semplificatore dello strutturalismo attraverso i suoi lavori narrativi, constata che la assidua e progressiva riduzione ai minimi termini porta al *nulla*: infatti una volta che si è trovata la matrice comune al tutto si resta abbagliati dalla scoperta e immediatamente svuotati del senso di essa. Ciò che si prova è la sensazione che ormai tutto sia stato detto; è la scomparsa del mistero, della magia, dell'inspiegabile. Tutti quegli elementi insomma che da sempre nutrono la fabulazione, la quale infatti si protende, come già si è detto, «sull'orlo estremo del dicibile».

A livello puramente conoscitivo e razionale questo può (forse) essere accettato. Ma non a livello narrativo e morale.

Milanini afferma che «l'universo delle *Città invisibili* non è una logosfera: è animato da una forte tensione etica e politica, da una pietà caricaturale che sopravvive a ogni dubbio gnoseologico»⁵⁰. Io credo che a ogni dubbio gnoseologico sopravviva anche una forte tensione fabulatoria, che afferma una fiducia nella letteratura e nelle sue possibilità di espressione. Così Calvino infatti si esprime:

sono meno d'accordo sulla negatività delle mie prospettive quanto a ipotesi di conoscenza. Certo Kublai trova sotto il pezzo degli scacchi un tassello vuoto, il nulla, ma il corsivo continua alla fine del capitolo e si scopre che questo apparente nulla è pieno di dati della vita reale, che ci si può leggere dentro infinitamente.⁵¹

Ecco allora che il metodo strutturalista che sembrava in grado di fornire il modello interpretativo e quindi garantire la possibilità di fuga da quella prigione che sono tutti i discorsi sul mondo, rischia di diventare prigione esso stesso proprio in quanto a sua volta linguaggio. Linguaggio scientifico, con pretesa esaustiva.

La salvezza invece giunge da un altro tipo di discorso, quello poetico e letterario, che non pretende di dire tutto, ma che opera su un piano allusivo aprendo a una miriade di significati. La vera via di fuga è un linguaggio che sappia *accogliere* il non detto, non un linguaggio che pretenda di dirlo.

VIRNA BRIGATTI
Università degli Studi di Milano
virna.brigatti@unimi.it

⁵⁰) Milanini 2007, p. 53.

⁵¹) Calvino 2000, *A Giovanni Falaschi*, [Parigi], 17 novembre 1974, p. 1257.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Asor Rosa 2001 A. Asor Rosa, *Stile Calvino*, Torino, Einaudi, 2001.
- Barthes 1966a R. Barthes, *Essais critique*, Paris, Éditions du Seuil, 1963 (trad. it. *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966).
- Barthes 1966b R. Barthes, *Éléments de sémiologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1964 (trad. it. *Elementi di semiologia*, a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi, 1966).
- Bernardini 1977 F. Bernardini, *I segni nuovi di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1977.
- Calvino 1984 I. Calvino, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, Milano, Garzanti, 1984.
- Calvino 1991 I. Calvino, *Romanzi e racconti I*, a cura di M. Barenghi - B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1991.
- Calvino 1992 I. Calvino, *Romanzi e racconti II*, a cura di M. Barenghi - B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1992.
- Calvino 1995 I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, I-II, Milano, Mondadori, 1995.
- Calvino 2000 I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000.
- Calvino 2008 I. Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2008.
- Corti 1978 M. Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978.
- De Saussure 1967 F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1922 (trad. it. *Corso di linguistica generale*, Roma - Bari, Laterza, 1967).
- Jannini - Bertozzi 1982 P.A. Jannini - G.A. Bertozzi, *Letteratura francese. Le correnti d'avanguardia*, Roma, Lucarini, 1982.
- Milanini 1990 C. Milanini, *L'utopia discontinua*, Milano, Garzanti, 1990.
- Milanini 2007 C. Milanini, *Utopia e realtà nelle «Città invisibili» di Italo Calvino*, in *Milano da leggere. Leggere l'altro*, Atti del Convegno letterario ADI-SD (Milano, 14-15 dicembre 2006), Milano, s.e., 2007.
- Segre 1965 C. Segre, *Strutturalismo e critica*, in *Catalogo generale Il Saggiatore 1958-1965*, Milano, Il Saggiatore, 1965.
- «Il Menabò 7» 1964 «Il Menabò 7», Torino, Einaudi, 1964.

