
ARTE COMBINATORIA E PROCESSI DI PENSIERO NELLE *CITTÀ* *INVISIBILI* DI CALVINO*

Bruno Ferraro

Esaminerò gli elementi strutturali e emblematici delle *Città Invisibili*, dopo aver evidenziato alcuni aspetti della poetica di Calvino contenuti nel racconto *Il conte di Montecristo* ed in altri saggi ora raccolti in *Una pietra sopra*. Nel saggio *La sfida al labirinto* (1962) Calvino visualizza il groviglio, la complessità, la molteplicità delle rappresentazioni del mondo con la forma di un labirinto, "l'archetipo delle immagini letterarie del mondo", come lui stesso la definisce. E, sempre nello stesso saggio, Calvino dice: "Da una parte c'è l'attitudine oggi necessaria per affrontare la complessità del reale, rifiutandosi alle visioni semplicistiche che non fanno che confermare le nostre abitudini di rappresentazione del mondo; quello che oggi ci serve è la mappa del labirinto la più particolareggiata possibile. Dall'altra parte c'è il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto, del rappresentare questa assenza di vie d'uscita come la vera condizione dell'uomo. [...] Resta fuori chi crede di poter vincere i labirinti sfuggendo alla loro difficoltà; ed è dunque una richiesta poco pertinente quella che si fa alla letteratura, dato un labirinto, di fornire essa stessa la chiave per uscirne. Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via

* Testo di una conversazione tenuta alla Scuola Normale Superiore di Pisa il 28 gennaio 1992.

d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro. È la *sfida al labirinto* che vogliamo salvare, è una letteratura della *sfida al labirinto* che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della *resa al labirinto*"¹.

In un saggio di alcuni anni dopo, *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio* (1967), conosciuto anche con il titolo *Cibernetica e fantasmi*, vengono teorizzate le formule dell'*ars combinatoria* alla base, secondo Calvino, dell'operatività letteraria. Partendo dall'esempio del narratore della tribù che, con un numero limitato di oggetti, figure e azioni, riesce ad ottenere — tramite permutazioni e combinazioni — una serie infinita di storie, Calvino conclude che anche le operazioni narrative possono essere presentate coi procedimenti matematici dell'analisi combinatoria; la figura dell'autore dovrà essere ridimensionata e rivista: a lui spetterà il ruolo di bricoleur, di iniziatore, di espositore del gioco. Calvino conclude che: "Il gioco può funzionare come sfida a comprendere il mondo o come dissuasione dal comprenderlo; la letteratura può lavorare tanto nel senso critico quanto nel senso della conferma delle cose come stanno e come si fanno. Il confine non sempre è chiaramente segnato; dirò che a questo punto è l'atteggiamento della lettura che diventa decisivo; è al lettore che spetta di far sì che la letteratura espliciti la sua forza critica, e ciò può avvenire indipendentemente dalla intenzione dell'autore"².

In un saggio del 1969, *La macchina spasmodica*, Calvino ribadisce il concetto che il mondo è un "groggolo combinatorio" nel quale si cerca di stabilire una mappa, un catalogo, un'enciclopedia del possibile e asserisce: "l'analisi del processo combinatorio mi è parsa solo come un metodo tanto più necessario in quanto mai esaustivo per addentrarci nello sterminato intrico del possibile"³.

Consideriamo adesso i testi pubblicati in questo decennio o poco dopo. *Il castello e la taverna dei destini incrociati* esce nel 1973 ma la prima parte era già apparsa nel 1969 col titolo *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*; i tarocchi in questione sono quelli miniati di Bonifacio Bembo. Nel testo i narratori, privati dell'uso della parola, selezionano uno dei 22 tarocchi che appartengono alla serie *arcana maiora* per raccontare la propria storia. L'intertestualità creata dalla disposizione dei tarocchi sul tavolo permette al lettore una molteplicità di letture (fig. 1); l'immagine che se ne ricava è una interscambiabilità dovuta alla molteplicità di combinazioni ma, al livello visivo, è anche un'immagine di compattezza e di sistema chiuso, regolato da leggi interne che lo sottendono e gli danno l'aspetto di una mappa, di un labirinto.

Altri racconti di questo periodo sono quelli raccolti in *Le cosmicomiche* (1965) e in *Ti con Zero* (1967) mentre le interviste riunite poi in un unico testo dal titolo *Scienza e letteratura*, che rivelano particolarmente l'influenza dell'*Ou-li-po* su Calvino, sono del 1968. Il racconto finale di *Ti con zero* è *Il conte di Montecristo* a cui ho già accennato; in questo racconto Dantès e Faria sono rinchiusi nella fortezza dell'*If* dalla quale cercano di evadere usando differenti metodi: l'abate Faria scava cunicoli ma sbaglia continuamente la strada e finisce per trovarsi in celle sempre più profonde. Sulla base degli errori di Faria, Dantès cerca di disegnare la mappa della fortezza. Mentre Faria a forza di tentativi tende a realizzare la fuga perfetta, Dantès tende invece ad immaginare la prigione perfetta, quella dalla quale non si può fuggire. Calvino spiega così le ragioni dell'approccio di Dantès nella parte conclusiva del saggio *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*: «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 ma almeno avremo raggiunto la tranquillità di chi sta qui perché non potrebbe trovarsi altrove, — o sarà una fortezza dalla quale la fuga è ancora più impossibile che di qui — e allora è segno che qui una possibilità di fuga esiste: basterà individuare il punto in cui la fortezza pensata non coincide con la vera per trovarla». Questo è il finale più ottimistico che sono riuscito a dare al mio racconto, al mio libro, e a questa mia conferenza”⁴.

Accanto all’idea dell’evasione e della ricerca materiale di una fuga dal labirinto coesiste, ad essa abbinata, la concettualizzazione della nozione labirintica e della ‘struttura topologica’ che diventa ‘struttura metafisica’. Queste nozioni Calvino ricava dalla lettura del saggio *Strutture topologiche nella letteratura moderna* (1966) del letterato tedesco Hans Magnus Enzensberger di cui Calvino cita la conclusione nel saggio *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*: “«Nel momento in cui una struttura topologica si presenta come struttura metafisica il gioco perde il suo equilibrio dialettico, e la letteratura si converte in un mezzo per dimostrare che il mondo è essenzialmente impenetrabile, che qualsiasi comunicazione è impossibile. Il labirinto cessa così d’essere una sfida all’intelligenza umana e si instaura come facsimile del mondo e della società». Il discorso di Enzensberger si può allargare a tutto ciò che oggi nella letteratura e nella cultura vediamo, dopo Von Neumann, come gioco matematico combinatorio”⁵.

Prima di passare alle *Città Invisibili* (1972) è necessario soffermarsi su queste nozioni che Calvino trae da quella branca della matematica che si chiama topologia ed è necessario vedere come questa abbia potuto essere tradotta in immagini letterarie. Da *Il conte di Montecristo* cito il seguente brano in cui il rap-



Fig. 1

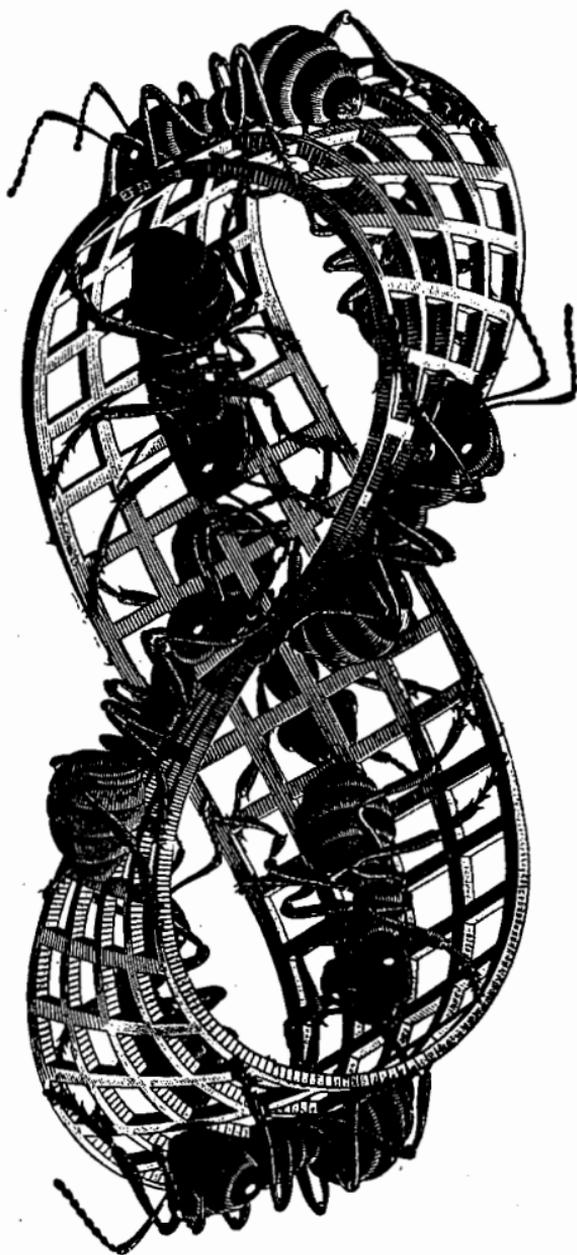


Fig. 2

porto fra 'dentro' e 'fuori' — già presente in Calvino nei primissimi racconti — viene visualizzato nella cosiddetta superficie di Möbius qui raffigurata da un disegno dell'artista olandese Escher⁶ (fig. 2): "Devo pensare la prigione o come un luogo che è solo dentro se stesso, senza un fuori — cioè rinunciare a uscirne —, o devo pensarla non come la *mia* prigione ma come un luogo senza relazione con me né all'interno, né all'esterno, cioè studiare un percorso dal dentro al fuori che prescindendo dal valore che 'dentro' e 'fuori' hanno acquistato nelle mie emozioni; che valga anche se al posto di 'fuori' dico 'dentro' e viceversa"⁷. "Se fuori c'è il passato, forse il futuro si concentra nel punto più interno dell'isola d'If, cioè la via d'uscita è una via verso il dentro"⁸.

Mentre per noi è facile distinguere tra i termini 'dentro' e 'fuori' quando questi vengono applicati convenzionalmente al mondo in cui viviamo, i termini, tuttavia, possono perdere il loro valore convenzionale e, come si è visto in uno dei passi citati da *Il conte di Montecristo*, diventare intercambiabili.

Seguendo il percorso delle formiche lungo la striscia attorcigliata a forma di un otto, si perde subito la sensazione di 'dentro' e 'fuori' non potendo più distinguere l'uno dall'altro. Si prenda ora in considerazione un'altra figura usata in topologia, quella torica cioè anulare, abbastanza bene rappresentata da un comune pneumatico di automobile: su questa superficie si tracci una riga che, in virtù della forma anulare, prenderà la forma di un cerchio meridiano che chiameremo C; si considerino ora due punti A e B in posizione tale che uno sia da una parte e l'altro dall'altra del cerchio meridiano C (fig. 3a). Se invece della figura torica si fosse avuto una sfera o un cerchio non ci sarebbe stato modo di congiungere due punti (uno all'interno e uno all'esterno) senza che la sfera o la circonferenza venisse divisa in due parti (fig. 3b).

Se ora trasferiamo le proprietà della figura torica e la striscia di Möbius a *Il conte di Montecristo* e alla citazione data in partenza, si capisce come Dantès concettualizza il rapporto tra ‘dentro’ e ‘fuori’ in un modo che esula dalla geometria piana e che può essere stato ispirato dalla conoscenza delle strutture topologiche sopra elencate. Se poi si aggiunge l’addentellato dell’asse passato/presente/futuro, si può formulare la seguente tesi da applicare alla figura torica: se con il cerchio meridiano C indichiamo il presente e con i punti A e B il passato e il futuro, risulta che viaggiando dal passato al futuro (e viceversa) non è più necessario intersecare il presente. Si viene quindi a creare una situazione kubrickiana da *2001, odissea nello spazio* per cui il passato si affaccia direttamente sul futuro e viceversa ¹⁰.

Dopo questa breve parentesi sul tempo e dopo aver brevemente esaminato le teorie di Calvino sull’*ars combinatoria*, sul mondo concettualizzato a forma di labirinto e sulla topologia a servizio della letteratura, si può esaminare il testo di *Le Città Invisibili* e cogliere le eventuali contraddizioni, riscontrabili allorché si legga la narrativa di Calvino alla luce dei suoi saggi teorici. Nella parte che segue sarà mio compito analizzare in particolar modo la struttura del libro e il rapporto tra lettore e scrittore a cui Calvino ha accennato nell’ultima citazione tratta da *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*.

Mentre *Il conte di Montecristo* era tutto improntato a una ricerca “interna” e “circoscritta”, il girovagare di Marco Polo e i suoi appunti di viaggio a Kublai Kan paiono documentare un altro tipo di ricerca: quella sulla felicità dell’uomo che appartiene al passato e che può essere recuperata attraverso il ricordo, per conoscere ed affrontare il futuro. Alcuni studiosi ¹² hanno individuato nella struttura immanente dell’opera la formulazione matematica della sestina dei tro-

vatori provenzali e in particolare di Arnaut Daniel, altri invece si sono limitati a parlare dell'aspetto speculare creato dalla distribuzione dei racconti e dalla possibilità di raggrupparli e di leggerli sotto varie rubriche¹³. Per dare un'idea della "totalità" e "globalità" della struttura di *Le Città Invisibili* e delle interrelazioni tra una città e l'altra, tra un gruppo di città e un altro, sarà logico proporre uno schema che rispecchi almeno in parte la linea interpretativa che Calvino stesso ha proposto per la sua opera nell'indice¹⁴. Osservando la presentazione delle cinquantacinque città che Calvino propone nell'indice, si nota la divisione delle città in nove capitoli di cui il 1° e il 9° includono dieci città mentre gli altri sette ne includono cinque ciascuno; ogni gruppo di città è racchiuso da due dialoghi fra Marco Polo e Kublai Kan. Ci sono undici raggruppamenti che appaiono e scompaiono ogniqualvolta un gruppo si esaurisce all'esponente 5. Ho scelto di rappresentare tale distinzione con il diagramma della fig. 4. Sull'asse verticale si leggono, in ordine ascendente da 1 a 5, i vari "livelli" attribuiti a ciascuno degli undici tipi o funzioni che vanno a rappresentare l'asse orizzontale: infatti è Calvino stesso a ripetere ogni città cinque volte in modo da arrivare a un totale di cinquantacinque città. Inoltre è ancora Calvino a numerare le nove sezioni in modo da privilegiare in partenza una certa "disposizione" del materiale su cui sta lavorando; ne viene fuori un quadro speculare per cui le sette sezioni centrali vengono chiuse ai due lati dalle due sezioni contenenti ciascuna dieci racconti. Su ogni asse diagonale vengono collocate le città la cui somma di valore e tipo è la stessa; il centro del libro si trova in corrispondenza della città di Bauci ("occhi", 3) come la si trova anche al centro delle *Metamorfosi* (VIII, 611-721) di Ovidio. Poco dopo la città di Bauci inizia la fase discendente per quanto riguarda la presen-

za grafica delle interrelazioni tra tipi e livelli, ma si continua sempre in fase ascendente, fino a raggiungere il numero 16, per quanto riguarda il valore ottenuto sommando il tipo al livello: questo valore sta ad indicare il valore complessivo delle somme dell'acquisizione gnoseologica, morale ed esistenziale effettuate durante il viaggio.

La struttura labirintica illustrata nel diagramma ci ricorda il labirinto-fortezza in cui troviamo Dan-tès e Faria nel *Conte di Montecristo*. Mentre Faria cerca la fuga perfetta con vani tentativi così anche nelle *Città invisibili* Kublai Kan spera di costruire il modello di una città dalla quale derivare le altre; entrambi diventano vittime della "resa al labirinto" perché, piuttosto che concettualizzare una totale e perfetta comprensione della situazione, si accontentano di una metodologia empirica piuttosto semplicistica. Dice Kublai Kan: "Eppure io ho costruito nella mia mente un modello di città da cui dedurre tutte le città possibili. Esso racchiude tutto quello che risponde alla norma. Siccome le città che esistono s'allontanano in vario grado dalla norma, mi basta prevedere le eccezioni alla norma e calcolarne le combinazioni più probabili" (p. 75). Il tentativo di Kublai Kan di stabilire un modello di tutte le città possibili, per risanare il suo impero in sfacelo, viene limitato dal fatto ch'egli considera solo gli elementi che può visualizzare; la somma totale di questi elementi, secondo Kublai Kan, rappresenterà la somma degli elementi inerenti alle città dell'impero. Egli cerca di stabilire le leggi che sottendono la varietà di elementi costitutivi delle città; nel suo procedere, Kublai Kan trasforma la sua ricerca in una partita a scacchi, immagine molto cara a Calvino. Kublai Kan dice: "Se ogni città è come una partita a scacchi, il giorno in cui arriverò a conoscere le regole possiederò finalmente il mio impero, anche se mai riuscirò a conoscere tutte le città che contiene" (p. 127).

Marco Polo cerca anche lui un modello generativo nel tentativo di soddisfare la richiesta di Kublai Kan, ma attacca il problema da un altro punto di vista. Marco Polo cerca di costruire un modello che contenga tutti gli elementi improbabili e fuori della norma ch'egli possa immaginare. Dice Marco Polo: "Anch'io ho pensato un modello di città da cui deduco tutte le altre. [...] È una città fatta solo di eccezioni, preclusioni, contraddizioni, incongruenze, controsensi. Se una città così è quanto di più improbabile, diminuendo il numero degli elementi abnormi si accrescono le probabilità che la città ci sia veramente. Dunque basta che io sottragga eccezioni al mio modello, e in qualsiasi ordine proceda arriverò a trovarmi davanti una delle città che pur sempre in via d'eccezione, esistono" (p. 75).

Marco Polo quindi procede alla maniera di Dante e concettualizza una serie di città che sono incredibili, fantastiche, surrealistiche nonostante si riscontrino sempre degli elementi rapportabili alla nostra quotidianità.

Il fatto che sia possibile rappresentare la struttura del libro con un diagramma non è indicativo di distacco, freddezza o assenza di afflato nel trattamento del materiale; al contrario, il sistema di coordinate (si oserebbe dire) consente a Calvino di programmare la sua vena fantastica e ludica al punto di cancellare la struttura immanente e dare l'impressione di trovarsi davanti a una serie di *quadres* o scenette di pura immaginazione e di goduto *divertissement*. Ecco cosa dice Calvino, a proposito della struttura del libro, nel *Dialogo* con Claudio Varese: "Il libro è nato pezzo a pezzo, per successiva giustapposizione di pezzi isolati, e io stesso non sapevo dove andavo a parare; solo sentivo il bisogno di continuare fino a che non avessi esaurito quello che avevo da dire, cioè la parzialità di ogni discorso che tentavo potevo superarla solo ag-

giungendo altri discorsi convergenti o divergenti. Se ora il libro si presenta come una costruzione elaborata e conclusa, questa costruzione è venuta all'ultimo sulla base del materiale che avevo accumulato" ¹⁵.

Il controllo sul materiale di lavoro operato in modo conscio e premeditato da Calvino è indice di una disposizione che, razionalistica e geometrica da una parte, non vuole dall'altra parte ignorare la molteplicità e la frammentarietà delle parti componenti; perciò la struttura del libro è "chiusa" ma organizzata in modo tale da permettere di individuare nel perfetto coordinamento dello schema il sistema che lo sottende: quello di smontaggio e rimontaggio che, a livello metaforico, riflette anche l'impegno dello scrittore a fare una letteratura che "costruisca" e diventi "strumento di conoscenza".

Nel *Dialogo con C. Varese* (1973), Calvino stesso aveva dichiarato: "Dunque non è che io non permetta di leggere i capitoli uno a uno: penso che vadano letti a uno a uno perché così sono nati, e poi ognuno nelle varie serie che il libro suggerisce. Ma il senso che il libro deve trasmettere è quello di folto e di affollato che tu così bene descrivi" ¹⁶.

Da una parte Calvino sembra delegare, in virtù delle sue teorie sull'arte combinatoria, la lettura del testo ai lettori, dall'altra invece egli impone, come dimostrerò fra poco, una sua lettura.

La lettura esplicitata dal diagramma da me proposto è avallata da un ordine interno narrativo, il rapporto fra i tondi (città) e i corsivi (dialoghi tra Kublai Kan e Marco Polo). Tutto il libro è unito da un processo di intertestualità tematica e gnoseologica per cui i corsivi di un capitolo non solo sono collegati tra di loro e alle città racchiuse in quello specifico capitolo, ma formano un anello vincolante con il corsivo d'apertura del capitolo successivo in modo che il libro risulti un *unum* ben compatto. Questa unità testimo-

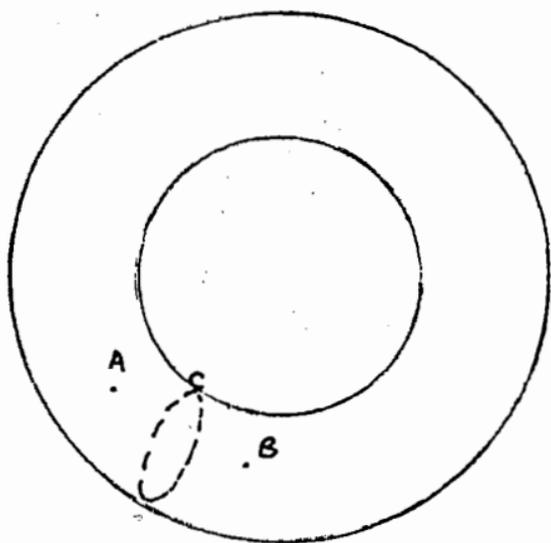


Fig. 3a

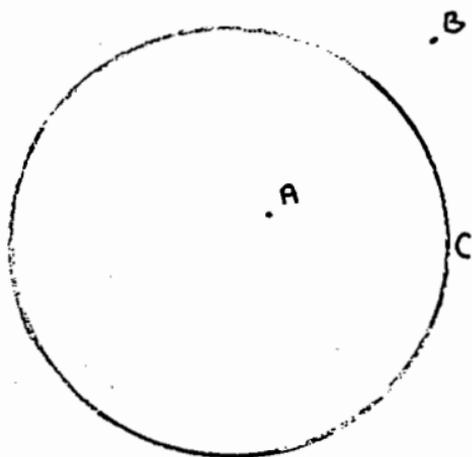


Fig. 3b

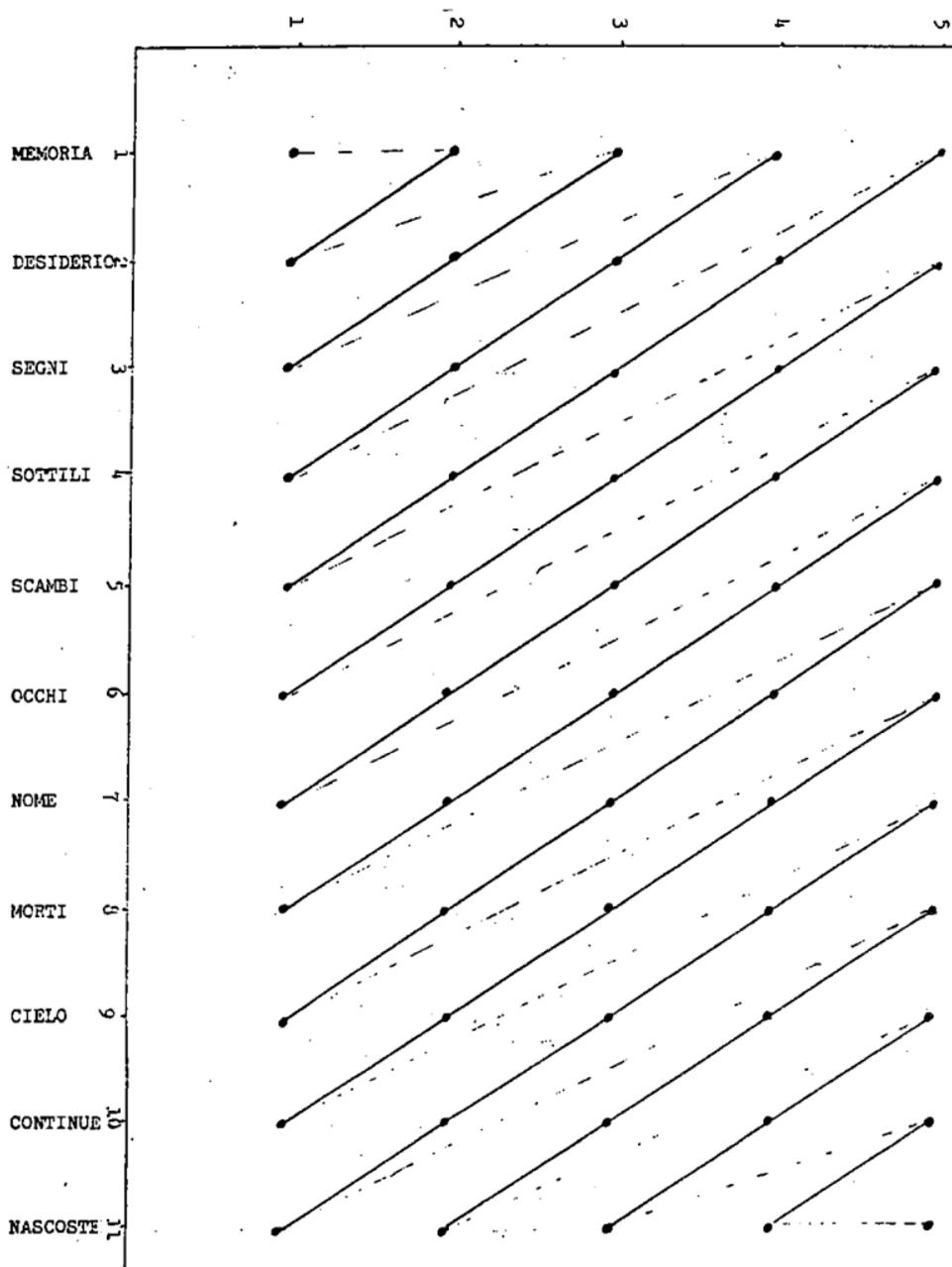


Fig. 4

nia, quindi, un controllo dell'autore ben maggiore di quello che si era prima pensato¹⁷.

Per illustrare tale stretta corrispondenza ho selezionato due capitoli de *Le città invisibili* in cui, oltre al nesso tra i corsivi e i tondi, si esplicitano anche le tematiche del dentro/fuori e del passato/presente/futuro. Il primo gruppo di dieci città indica che il viaggio di Marco Polo è solo parzialmente un viaggio per recuperare il passato; il tema, introdotto nel dialogo di apertura, è esplicitato in ben quattro città dedicate alla memoria e alla figura/archetipo che si cerca di allineare con quello che si osserva nella realtà che ci circonda. È importante notare anche il rapporto con il futuro introdotto dalle tre città caratterizzate dal tema del desiderio; ogni città, infatti, simboleggia un possibile passato/presente/futuro del viaggiatore in una data situazione invece di un'altra.

In Diomira ("La città e la memoria", 1, p. 15) il viaggiatore invidia coloro che "pensano d'aver già vissuto una sera uguale e d'esser stati quella volta felici"; occorre osservare come il *topos* della felicità, a cui tende tutta la ricerca di Marco Polo, sia introdotto sin dalle prime battute e (psicologicamente) anticipato dalla situazione negativa in cui versa l'impero di Kublai Kan e da cui si spera di uscire. Nella città di Diomira si legge, appunto, di gente che, mentre sta vivendo una particolare sera di settembre, pensa di essere stata felice nel passato in una simile serata; la situazione che il viaggiatore sta osservando (presente) viene presentata dal punto di vista di gente che si ricorda di una simile situazione, cioè di gente che si trova nel futuro rispetto alla situazione immanente ed il tutto viene espresso con un senso di passato. Pertanto l'asse passato/presente/futuro viene presentato nella sua "circolarità" e non nella sua linearità.

Tale "circolarità" è anche facilmente riscontra-

bile nella città che segue, Isidora ("Le città e la memoria", 2, p. 16), dove il viaggiatore arriva giovane con i sogni del futuro ma si ritrova vecchio con "i desideri [che] sono già ricordi". Questa scena graficamente si avvicina ancora più a quella che si riscontra ne *Il conte di Montecristo*: "Ma se la fortezza cresce con la velocità del tempo, per fuggire bisogna andare ancora più svelti, risalire il tempo. Il momento in cui mi troverei fuori sarebbe lo stesso momento in cui sono entrato qui: m'affaccio finalmente sul mare; e cosa vedo? una barca piena di gendarmi sta approdando a If; in mezzo c'è Edmondo Dantès incatenato" (p. 158)¹⁸.

In *Dorotea* ("Le città e il desiderio", 1, p. 17) il cammelliere ricorda come nel passato avrebbe potuto scegliere una alternativa a *Dorotea*; egli nel passato ha fatto una scelta che è ora il suo futuro, una delle tante possibili scelte: "...ma ora so che questa è una delle tante vie che mi si aprivano quella mattina a *Dorotea*". *Zaira* ("Le città e la memoria", 3, pp. 18-19) contiene i segni del proprio passato; il passato è il presente, simboleggiato da segni riscontrabili in tutta la città. In *Anastasia* ("Le città e il desiderio", 2, p. 20) il futuro condiziona il presente; da una parte il desiderio per il futuro sprona l'abitante a cercare di realizzarlo, dall'altra parte il desiderio continuamente inappagato lo rende schiavo. In *Tamara* ("Le città e i segni", 1, pp. 21-22) Calvino introduce il discorso sulla comunicabilità degli oggetti e sull'interpretazione dei sistemi di comunicazione che viene ripreso nel corsivo di chiusura del primo capitolo dove Marco Polo dice a Kublai Kan che non è sufficiente conoscere solo i simboli della città per capire la città ("Il Gran Kan decifrava i segni, però il nesso tra questi e i luoghi visitati rimaneva incerto": p. 30). Questo è un tema che sarà ampliato in altre parti delle *Città* ma che esula dal presente studio. *Zora* ("Le città e la me-

moria", 4, pp. 23-24) è la città che, per aver cercato di fermarsi nel tempo, nel tentativo di essere ricordata punto per punto, viene invece cancellata e dimenticata. A Despina ("Le città e il desiderio", 3, pp. 25-26) è l'esperienza appena vissuta che dà forma al presente: "...e così il cammelliere e il marinaio vedono Despina, città di confini tra due deserti". A Zirna ("Le città e i segni", 2, p. 27) la memoria è ridondante nel senso che accumula e ripete i segni "...perché la città cominci a esistere"; ma non si può fare affidamento sulla memoria perché la memoria è soggettiva: "...i viaggiatori tornano con ricordi ben distinti". A Isaura ("Le città sottili", 1, p. 28) il passato condiziona il presente (e il futuro): "...un paesaggio invisibile condiziona quello visibile".

Tutte le città di questo primo capitolo sono esempi di investigazioni del passato, tramite la memoria, per illustrare il presente (i segni) e il futuro (i desideri) che si offre come una serie di combinazioni e permutazioni di vicende e situazioni già esperite nel passato; l'asse passato/presente/futuro può essere, perciò, visualizzato nella sua "circolarità". Il discorso sull'asse e sul rapporto dentro/fuori è ripreso nei due corsivi che seguono il primo capitolo; nel secondo di questi si leggono le due fasi "*Ciò che vedi è sempre alle tue spalle? — o meglio: — Il tuo viaggio si svolge solo nel passato?*" (p. 34) — in cui Marco Polo dichiara di cercare qualcosa nel futuro ma che arrivando "...a ogni nuova città il viaggiatore ritrova un suo passato che non sapeva più d'averne" (p. 34); ciò vuol dire che, al contrario di quello che ci si aspetterebbe in queste circostanze, è il futuro a cambiare il passato poiché il viaggiatore scopre, man mano che procede nel suo viaggio, un passato che non sapeva di avere¹⁹. Calvino evidenzia tale asserzione con un altro passo che, per importanza e chiarezza, è doveroso citare nella sua completezza: "...quello che lui cercava era sempre qual-

cosa davanti a sé, e anche se si trattava del passato era un passato che cambiava man mano egli avanzava nel suo viaggio, perché il passato del viaggiatore cambia a seconda dell'itinerario compiuto, non diciamo il passato prossimo cui ogni giorno che passa aggiunge un giorno, ma il passato più remoto" (p. 34).

Il rapporto tra presente e futuro, già anticipato nella città di Dorotea, è qui esplicitato nel seguente modo: *"Marco entra in una città; vede qualcuno in una piazza vivere una vita o un istante che potevano essere suoi; al posto di quell'uomo ora avrebbe potuto essere lui se si fosse fermato nel tempo tanto tempo prima, oppure se tanto tempo prima a un crocevia invece di prendere una strada avesse preso quella opposta e dopo un lungo giro fosse venuto a trovarsi al posto di quell'uomo in quella piazza. Ormai, da quel suo passato vero o ipotetico, lui è escluso; non può fermarsi; deve proseguire fino a un'altra città dove lo aspetta un altro suo passato, o qualcosa che forse era stato un suo possibile futuro e ora è il presente di qualcun altro. I futuri non realizzati sono solo rami del passato: rami secchi. — Viaggi per rivivere il tuo passato? — era a questo punto la domanda del Kan, che poteva anche essere formulata così: — Viaggi per ritrovare il tuo futuro?"* (pp. 34-35).

Nelle righe che seguono la citazione sopra riportata, viene introdotto il tema che caratterizzerà il prossimo gruppo di città, stabilendo così il nesso di corrispondenza a cui si è accennato in partenza. *"L'altrove è uno specchio in negativo"* (p. 35), non è altro che l'opposto di uno specchio in cui si riconosce ciò che vi si riflette con gli strumenti disponibili (il passato) per identificare e decodificare ciò che si vede; in uno specchio in negativo questi strumenti d'investigazione non sono disponibili e quindi nelle città che vengono descritte nel seguente gruppo il passato è scisso dal presente/futuro.

Il secondo dei due capitoli a cui mi riferivo prima, come esempi delle tematiche del dentro/fuori e del passato/presente/futuro, è il settimo capitolo. Il dialogo d'apertura evidenzia il dubbio che sorge in Kublai Kan sullo spostamento di Marco Polo nei suoi viaggi: "A me sembra che tu non ti sia mai mosso da questo giardino" (p. 109); la frase sta ad indicare che Kublai Kan sospetta che i viaggi di Marco Polo siano viaggi relativi all'ambito dell'intelletto poiché Marco Polo stesso dice poco dopo: "*ogni cosa che vedo e faccio prende senso in uno spazio della mente dove regna la stessa calma di qui...*" (p. 109). Il corsivo introduce quindi il rapporto tra realtà e illusione al punto che anche Kublai Kan non è sicuro di trovarsi nel giardino della sua reggia e Marco Polo argomenta che il giardino esiste solo "*all'ombra delle nostre palpebre abbassate...*". Al che Kublai Kan aggiunge: "*Forse questo nostro dialogo si sta svolgendo tra due straccioni soprannominati Kublai Kan e Marco Polo, che stanno rovistando in uno scarico di spazzatura...*" (p. 110).

I due concetti opposti — il bel giardino e l'immondezzaio — sono separati dalle loro palpebre ma non si capisce "qual è dentro e qual è fuori"; i tondi che seguono illustreranno precisamente questo rapporto. Moriana ("Le città e gli occhi", 5, p. 111) è rappresentata come un foglio di carta dove la metafora saussuriana del dritto e del rovescio sta ad evidenziare l'interdipendenza delle due facce e l'avvicinamento di una con l'altra al punto che non c'è specularità ma continuità; questa immagine di città riconduce all'idea della striscia di Möbius poiché il passaggio da una parte all'altra del foglio di carta è ininterrotto. Il discorso tra Kublai Kan e Marco Polo trova riscontro anche in altri tondi delle *Città*; basti qui ricordare Zoe ("Le città e i segni", 3, p. 40) dove si legge: "quale linea separa il dentro dal fuori, il rombo delle ruote dall'ululato dei lupi?". Proseguendo nel settimo ca-

pitolo troviamo la città di Clarice ("Le città e il nome", 4, pp. 112-114) dove gli esempi di mutazioni e permutazioni ci ricordano il processo combinatorio dei tarocchi nel *Castello e la taverna dei destini incrociati*; in Clarice però il rapporto tra l'uso passato di un oggetto e la sua collocazione presente è perso, come si legge a p. 113: "...i capitelli potrebbero essere stati prima nei pollai che nei templi, le urne di marmo essere state seminate prima a basilico che a ossa di defunti".

In Eusapia ("Le città e i morti", 3, pp. 115-116) c'è totale somiglianza e specularità tra le due città ma non si capisce quale metà influisca sull'altra e viceversa. In altre parole: "...in realtà sarebbero stati i morti a costruire l'Eusapia di sopra a somiglianza della loro città. Dicono che nelle due città gemelle non ci sia più modo di sapere quali sono i vivi e quali i morti".

In Bersabea ("Le città e il cielo", 2, pp. 117-118) la stessa specularità di Eusapia è visualizzata in una metà celeste ma racchiusa in rifiuti e in una metà infernale ma costruita con ciò che c'è di meglio; in questa metafora della città moderna non si riesce ad individuare la vera natura e consistenza di Bersabea. In Leonia ("Le città continue", 1, pp. 119-121) la moderna società dei consumi è di nuovo ripresa: "...più Leonia espelle roba più ne accumula" e non si discerne, tra tutta la spazzatura e questa città che "rifà se stessa tutti i giorni", la vera natura della città. E si potrebbe continuare con altri esempi per dimostrare che i tondi del settimo capitolo rappresentano l'impossibilità di separare i due aspetti contraddittori della stessa città. Il corsivo in chiusura di questo capitolo ribadisce tale concetto e si riallaccia — per tema e immagine — al corsivo d'apertura. Ritroviamo Kublai Kan e Marco Polo nel giardino della reggia che è forse un giardino che "*affaccia le sue terrazze solo*

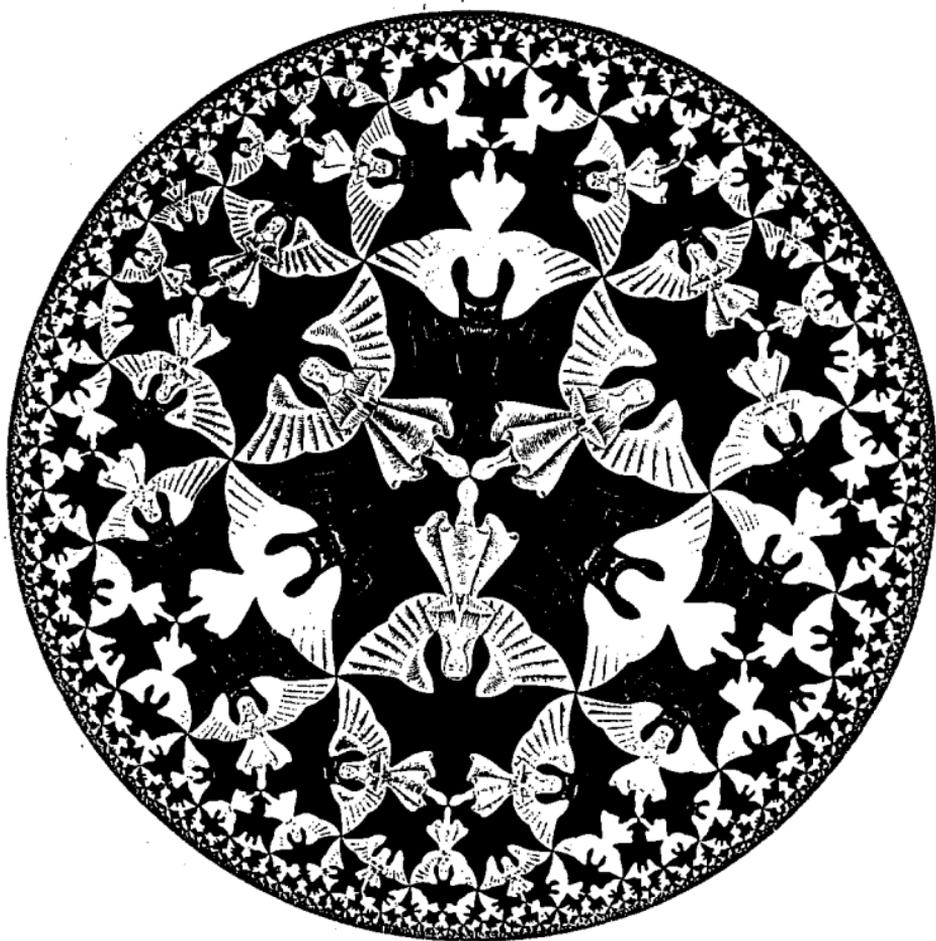


Fig. 5

sul lago della nostra mente..." (p. 123), come dice Marco Polo. Il discorso sul rapporto tra realtà e illusione (e quindi tra il dentro e il fuori) si svolge con premesse di stampo aristotelico:

Premessa 1: Giardino = realtà (cioè Marco Polo e Kublai Kan esistono) e ordinarietà quotidiana = illusione.

Premessa 2: ordinarietà quotidiana = realtà e Giardino = illusione (cioè Marco Polo e Kublai Kan non esistono).

— Segue il commento di Marco Polo: "*Che i portatori, gli spaccapietre, gli spazzini, le cuoche che puliscono le interiora dei polli, le lavandaie chine sulla pietra, le madri di famiglia che rimestano il riso allattando i neonati, esistano solo perché noi li pensiamo*" (p. 123).

(Ciò indica che prendono in considerazione la Premessa 1).

— A questo replica Kublai Kan "*A dire il vero, io non li penso mai*".

— Polo quindi controbatte: "*Allora non esistono*".

— Di ritorno Kublai Kan dichiara che ciò non può essere perché altrimenti loro due non potrebbero esistere in un giardino tanto lussuoso.

— Allora Marco Polo conclude: "*l'ipotesi è da escludere, allora. Dunque sarà vera l'altra: che ci siano loro e non noi*". (Cioè Premessa 2 - N.B. ciò implica che Marco Polo e Kublai Kan non esistono).

— Avendo iniziato con la premessa 1 (Marco Polo e Kublai Kan esistono) si è giunti ad accettare la premessa 2 (Marco Polo e Kublai Kan non esistono), e quindi alla seguente conclusione di Kublai Kan: "*Abbiamo dimostrato che se noi ci fossimo, non ci saremmo*".

Alla quale Marco Polo ribatte: "*Eccoci qui, difatti*".

Da questo scambio s'intuisce che Kublai Kan do-

vrà, per meglio capire il suo impero, cambiare il suo metodo d'investigazione e accettare le contraddizioni inerenti e coesistenti in qualsiasi sistema. Una delle tecniche costantemente adoperate da Calvino è quella del procedimento binario: già in Marozia ("Nascoste", 3) si era visto come il topo convive con la rondine mentre in Berenice ("Nascoste", 5) si alterna la città giusta a quella ingiusta. La coesistenza del bene e del male e la ricerca della felicità sono i due *topoi* a cui è improntata tutta la parte finale del libro, un finale che è investito di un futuro potenziale e utopico²⁰ come si legge nell'ultimo dialogo: "*Se ti 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. Forse mentre noi parliamo sta affiorando sparsa entro i confini del tuo impero; puoi rintracciarla, ma a quel modo che t'ho detto*" (p. 169).

È quindi a partire dalla città infernale, cioè dal finale del libro, che si potrà cominciare a decodificare il viaggio di Marco Polo; risulta dalle ultimissime battute che il viaggiatore/autore scarta la prima scelta — l'accettazione passiva del presente — e propende per la seconda, quella che lo proietta nel futuro a cavallo di uno strumento (la letteratura) che lo porti a riconoscere (nel senso propriamente *gnoseologico* di conoscere) quello che rappresenta non il punto di arrivo, bensì il punto di partenza di un'altra ricerca, di un altro viaggio, di un progetto alternativo del mondo. A conferma di ciò si leggano le seguenti osservazioni di Calvino: "Il richiamo dell'elemento del desiderio che trova nella letteratura le forme per proiettarsi al di là degli ostacoli incontrati sulla sua strada, appare una proposta tutta attuale, basata com'è sulla ripugnanza per l'invivibilità del presente e sulla tensione verso il progetto d'una società desiderabile"²¹.

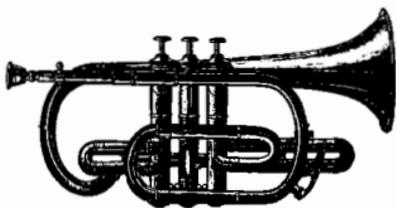
Il concetto di labirinto citato in apertura e vi-

sualizzabile nel diagramma da me proposto — la cui immagine ci ricorda la fortezza dell'*If* del racconto *Il conte di Montecristo* — viene presentato in varie occasioni nella descrizione delle città e, in particolar modo, nel finale del libro dove troviamo la citatissima immagine dell'inferno: “— *L'inferno dei viventi non è 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 che cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio*” (p. 170 e fig. 5).

In conclusione nonostante l'impianto combinatorio e l'apparente possibilità di smontaggio e rimontaggio che dà al lettore l'illusione di poter arrivare a un numero infinito di combinazioni e interpretazioni il testo risulta investito di una struttura immanente imposta dall'autore. L'apprendimento iniziato col viaggio è possibile e giustificato soltanto se le tappe di tale viaggio non vengono cambiate; alla figura del lettore/decodificatore si sostituisce quella di Kublai Kan, dialogante/attante a cui Marco Polo si rivolge per articolare il suo progetto didattico.

È proprio lo stretto rapporto di corrispondenza tra i corsivi e i tondi a costituire un amalgama narrativo che dà al libro l'aspetto di una storia, di un romanzo in cui il viaggio conoscitivo di Kublai Kan attraverso le città descritte da Marco Polo è presentato come un viaggio di accertamento gnoseologico; in questo viaggio si distinguono almeno due ricorrenti tematiche: da un lato la ricerca filosofico-esistenziale relativa a realtà-non realtà, dall'altro l'asse passato/presente/futuro e il rapporto tra dentro e fuori. In virtù della rappresentazione topologica privilegiata, secon-

do me, da Calvino, queste tematiche contribuiscono ad eliminare nella mente del lettore le divisioni e le barriere che si profilano istintivamente quando tali nozioni sono presentate in modo convenzionale e contribuiscono invece ad instaurare una "circolarità" che è inglobante, totalizzante ed atta ad incorporare immagini di città e processi di pensiero cari a Calvino.



1. I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1981, p. 96.
2. I. CALVINO, *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, in *Una pietra sopra* cit., p. 180. Su questo argomento è da ricordare l'opera di Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, e il suo articolo su «Alfabeto», 8, 1979; inoltre è indispensabile conoscere l'intervento critico di C. SEGRE apparso nel numero 39/40, ott. 1979 di «Strumenti critici», fasc. II, III, pp. 177-214. Segnalo anche il preziosissimo saggio di ANNA DOLFI *L'ultimo Calvino e il labirinto dell'identità*, in «Italianistica», 1, 2-3, maggio-dicembre 1983, pp. 363-379.
3. I. CALVINO, *La macchina spasmodica*, in *Una pietra sopra*, cit. p. 204.
4. I. CALVINO, *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, cit., pp. 180-181.

5. *Ibid.*, p. 180.
6. Per questa ed altre immagini tratte dai disegni di Escher cfr. *Il mondo di Escher*, Garzanti, Milano, 1982.
7. I. CALVINO, *Il conte di Montecristo*, in *Ti con Zero*, pp. 147-164.
8. *Idem.*
9. Per la definizione di topologia si veda la voce "analysis situs" nell'*Enciclopedia Italiana*, pp. 87-88.
10. Per l'effetto di "circolarità", esposto in termini filosofici, si veda P. RICOEUR nel suo studio *Tempo e racconto*. La problematica del tempo come "freccia" e del tempo come "ciclo", che secondo me era ben nota a Calvino sin dai tempi del racconto *L'inseguimento* in *Ti con zero*, è oggi ben esposta nel libro di P. ROSSI, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Il Mulino, Bologna, 1991; mentre il rapporto tra passato-presente-futuro è alla base dell'ultimo libro di O. CALABRESE, *Mille di questi anni*. Laterza, Bari, 1991. Calvino era sicuramente edotto degli scritti di PRIGOGINE, l'autore della *Nuova alleanza*; ricordo di aver letto sulla copertina della traduzione inglese, *Order out of chaos*, un commento di Calvino a testimonianza del suo interesse per l'argomento e della sua approvazione per la diffusione di tale libro anche in lingua inglese.
11. Calvino fa riferimento a RAIMONDO LULLO nel citato saggio *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*; si deduce però che egli conoscesse bene anche il *De arte combinatoria* (1666) di LEIBNIZ. Il gioco combinatorio in Calvino è visto come elemento "fuorviante" da C. FERRUCCI, *La Letteratura dell'utopia*, Mursia, Milano, 1984.
12. Tra questi studiosi spicca non solo per questa formula matematica relegata a noticina (p. 410, 1-6) ma anche per l'apparato critico/ideologico delle *Città invisibili* il saggio di P.V. MENGALDO, *L'arco e le pietre*, in *La tradizione del Novecento*, Milano, 1975, pp. 405-426. Per *Le città invisibili*, si è usato il testo pubblicato da Einaudi, nel 1972.
13. Sono queste le letture fatte da M. LAVAGETTO in *Le carte visibili di Italo Calvino*, in «Nuovi Argomenti», XXI (1973), pp. 141-148 e da M. FORTI, *Calvino congetturale, strutturale e utopista*, «Bimestre» V, 1973, pp. 24-28; si veda anche l'interpretazione di G. BONURA in *Le città invisibili ovvero il 'corpo' di Calvino*, in «Uomini e libri», IX, 1973, pp. 28-29, che vede nei nove capitoletti del li-

bro una rappresentazione del corpo umano e nella combinazione quinquaria un riferimento ai cinque sensi. Interessante, specie per gli accostamenti al Milione è l'articolo di A. FRASSON MARIN *Structures, signes et images dans Les villes invisibles d'Italo Calvino*, «Revue des études italiennes», XXIII, 1977, 1, pp. 23-48. Eccellente è l'articolo di C. OSSOLA, *L'invisibile e il suo dove: geografia interiore di I. Calvino*, «Lettere italiane», XXXIX, 1987, 2, pp. 220-251.

14. Con cinquantacinque città a sua disposizione Calvino avrebbe potuto presentare un numero di combinazioni dato dal numero fattoriale 55, cioè $55 \times 54 \times 53 \dots \times 3 \times 2 \times 1$).

15. *Dialogo sulle Città invisibili*, in «Studi novecenteschi», II, 1973, pp. 123-127.

16. *Idem*.

17. G. FALASCHI, nella recensione delle *Città invisibili* in «Belfagor», XXIX, 1974, p. 601, aveva percepito giustamente la corrispondenza tra corsivi e tondi ma aveva fatto una disamina frettolosa e poco dettagliata solo dei corsivi dei capitoli IV e V; F. BERNARDINI (*I segni nuovi di Italo Calvino*, Bulzoni, Roma, 1977, p. 187) riprende in un breve paragrafo le osservazioni di Falaschi.

18. Da questa citazione si potrebbe anche rilevare un certo interesse di Calvino per la relatività.

19. Questo argomento è ottimamente svolto da R. BODEI nel suo saggio: «Dimensione filosofica e paradossi del Tempo nella cultura letteraria fra '800 e '900» in AA.VV., *Il tempo e la sua storia*, Pordenone, Edizioni della Provincia di Pordenone, 1988, pp. 7-19.

20. Per il tema dell'utopia e in particolare dell'utopia "pulviscolare" si vedano i tre saggi per Charles Fourier ora raccolti in *Una pietra sopra*, pp. 248-254; è interessante notare che due sono del '71 e quindi precedono di un anno la pubblicazione delle *Città invisibili*.

21. Per il tema del desiderio in Calvino si legga il saggio *Anatomia della critica* noto anche con il più significativo titolo *La letteratura come proiezione del desiderio*, 1969, ora in *Una pietra sopra*, cit.