

da *Le Cosmicomiche vecchie e nuove*

Il conte di Montecristo

«Dallo scalpiccio dei carcerieri cerco di stabilire il reticolo dei corridoi, le svolte, gli slarghi, i rettilinei...»¹.

«Troppi pensieri m'arrovellavano allora - di come io Edmond Dantès, povero ma onesto marinaio, avessi potuto incappare nei rigori della giustizia e perdere d'un tratto la libertà -, perché la mia attenzione potesse esercitarsi sulla disposizione dei luoghi»².

«Ora che, passati gli anni, ho smesso d'arrovellarmi sulla catena d'infamie e di fatalità che ha provocato la mia detenzione, una cosa ho compreso: che l'unico modo di sfuggire alla condizione di prigioniero è capire come è fatta la prigione»³.

«Quando Faria sbuca da sotterra, il prigioniero si volta: ha sempre lo stesso viso, la stessa voce, gli stessi pensieri. Il suo nome è lo stesso Edmond Dantès. La fortezza non ha punti privilegiati: ripete nello spazio e nel tempo la stessa combinazione di figure»⁴.

«Se riuscirò a osservare fortezza e Abate da un punto di vista perfettamente equidistante, riuscirò a individuare non solo gli errori particolari che Faria compie volta per volta, ma anche l'errore di metodo in cui continua a incorrere e che io grazie alla mia corretta impostazione saprò evitare.

Faria procede in questo modo: riscontra una difficoltà, studia una soluzione, esperimenta la soluzione, urta contro una nuova difficoltà, progetta una nuova soluzione, e così via. Per lui una volta eliminati tutti i possibili errori e imprevidenze, l'evasione non può non riuscire: tutto sta nel progettare ed eseguire l'evasione perfetta»⁵

«Io parto dal presupposto contrario: esiste una fortezza perfetta, dalla quale non si può evadere; solo se nella progettazione o costruzione della fortezza è stato commesso un errore o una dimenticanza l'evasione è possibile. Mentre Faria continua a smontare la fortezza sondando i punti deboli, io continuo a rimontarla congetturando barriere sempre più insormontabili»⁶.

«Se la prigione è circondata dal mio fuori, quel fuori mi riporterebbe dentro ogni volta che riuscissi a raggiungerlo: il fuori non è altro che il passato, è inutile tentare di fuggire.

Devo pensare la prigione o come un luogo che è solo dentro me 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 prescindere dal valore che “dentro” e “fuori” hanno acquistato nelle mie emozioni; che valga anche se al posto di “fuori” dico “dentro” e viceversa [mie le sottolineature] »⁷.

¹ Op. cit. pp.345-6

² Op. cit. p.346

³ Ibid. pp.346-7

⁴ Ibid. p.348

⁵ Ibid. p. 349

⁶ Ibid. p.349

⁷ Ibid. p.351

«La ricerca del centro d'If-Montecristo non porta a risultati più sicuri della marcia verso la sua irraggiungibile circonferenza: in qualsiasi punto io mi trovi l'ipersfera s'allarga intorno a me in ogni direzione; il centro è dappertutto dove io sono: andare più profondo vuol dire scendere in me stesso. Scavi scavi e non fai che ripercorrere lo stesso cammino [mie le sottolineature]»⁸.

«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 quella vera per trovarla»⁹.

da *Le città invisibili* (1972)

«*Nella vita degli imperatori c'è un momento, che segue all'orgoglio per l'ampiezza sterminata dei territori che abbiamo conquistato, alla malinconia e al sollievo di sapere che presto rinunceremo a conoscerli e a comprenderli; un senso come di vuoto che ci prende una sera con l'odore degli elefanti dopo la pioggia e della cenere di sandalo che si raffredda nei bracieri; una vertigine che fa tremare i fiumi e le montagne istoriate sulla fulva groppa dei planisferi, arrotola uno sull'altro i dispacci che ci annunciano il franare degli ultimi eserciti nemici di sconfitta in sconfitta, e scrosta la ceralacca dei sigilli di re mai sentiti nominare che implorano la protezione delle nostre armate avanzanti in cambio di tributi annuali in metalli preziosi, pelli conciate e gusci di testuggine: (...) [NdC: In corsivo nel testo originale]*»¹⁰.

«*...Nuovo arrivato e affatto ignaro delle lingue del Levante, Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che estraendo oggetti dalle sue valige: tamburi, pesci salati, collane di denti di facocero, e indicandoli con gesti, salti, grida di meraviglia o d'orrore, o imitando il latrato dello sciacallo e il chiurlìo del barbagianni.*

Non sempre la connessione tra un elemento e l'altro del racconto risultavano evidenti all'imperatore; gli oggetti potevano voler dire cose diverse: un turcasso pieno di frecce indicava ora l'approssimarsi di una guerra, ora abbondanza di cacciagione, oppure la bottega di un armaiolo; una clessidra poteva significare il tempo che passa o che è passato, oppure la sabbia, o un'officina in cui si fabbricano clessidre [NdC.: in corsivo nel testo]»¹¹.

«*Ma ciò che rendeva prezioso a Kublai ogni fatto o notizia riferito dal suo inarticolato informatore era lo spazio che restava loro intorno, un vuoto non riempito di parole.* [mia la sottolineatura]»¹².

«*Col passare del tempo, nei racconti di Marco le parole andarono sostituendosi agli oggetti e ai gesti: dapprima esclamazioni, nomi isolati, secchi verbi, poi giri di frasi, discorsi ramificati e frondosi, metafore e traslati. Lo straniero aveva imparato a parlare la lingua dell'imperatore, o l'imperatore a capire la lingua dello straniero*»¹³.

«*Ma si sarebbe detto che la comunicazione fra loro fosse meno felice di una volta: certo le parole servivano meglio degli oggetti e dei gesti per elencare le cose più importanti d'ogni provincia e città: monumenti, mercati costumi, fauna e flora; tuttavia quando Polo cominciava a dire di come doveva essere la vita in quei luoghi, giorno per giorno, sera dopo sera, le parole gli venivano meno, e a poco a poco tornava a ricorrere a gesti, a smorfie, a occhiate*»¹⁴.

⁸ Ibid. p.352

⁹ Ibid. p.356

¹⁰ Ibid. p. 361

¹¹ Op. cit. p.386

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

«Una nuova specie di dialogo si stabilì tra loro: le bianche mani del Gran Kan, cariche di anelli, rispondevano con movimenti composti a quelle agili e nodose del mercante»¹⁵.

«Col crescere di un'intesa tra loro, le mani presero ad assumere atteggiamenti stabili, che corrispondevano ognuno a un movimento dell'animo, nel loro alternarsi e ripetersi. E mentre il vocabolario delle cose si rinnovava col campionario delle mercanzie, il repertorio dei commenti muti tendeva a chiudersi e a fissarsi. Anche il piacere a ricorrervi diminuiva in entrambi, nelle loro conversazioni restavano il più del tempo zitti e immobili»¹⁶.

«Partendosi di là e andando tre giornate verso levante, l'uomo si ritrova a Diomira, città con sessanta cupole d'argento, statue di bronzo di tutti gli dei, vie lastricate in stagno, un teatro di cristallo, un gallo d'oro che canta ogni mattina su una torre. Tutte queste bellezze il viaggiatore già conosce per averle viste anche in altre città: Ma la proprietà di questa è che vi si arriva una sera di settembre, quando le giornate si accorciano e le lampade multicolori s'accendono tutte insieme sulle porte delle friggitorie, e da una terrazza una voce di donna grida: uh!, gli viene da invidiare quelli che ora pensano di aver già vissuto una sera uguale a questa e d'essere stati quella volta felici [mie le sottolineature]»¹⁷.

«Potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto gli archi dei porticati, di quali lamine di zinco; ma so già che sarebbe come non dirti nulla. Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato... [mia la sottolineatura]»¹⁸.

«...: la distanza dal suolo di un lampione e i piedi penzolanti d'un usurpatore impiccato; il filo teso dal lampione alla ringhiera di fronte e i festoni che impavesano il percorso del corteo nuziale della regina; l'altezza di quella ringhiera e il salto dell'adultero che la scavalca all'alba; l'inclinazione d'una grondaia e l'incervi d'un gatto che s'infilava nella stessa finestra; la linea di tiro della nave cannoniera apparsa all'improvviso dietro il capo e la bomba che distrugge la grondaia; gli strappi delle reti da pesca e i tre vecchi che seduti sul molo a rammendare le reti si raccontano per la centesima volta la storia della cannoniera dell'usurpatore, che si dice fosse un figlio adulterino della regina, abbandonato in fasce lì sul molo»¹⁹.

«A Maurilia, il viaggiatore è invitato a visitare la città e nello stesso tempo a osservare certe vecchie cartoline illustrate che la rappresentano com'era prima: la stessa identica piazza con una gallina al posto della stazione degli autobus, il chiosco della musica al posto del cavalcavia, due signorine col parasole bianco al posto della fabbrica di esplosivi»²⁰.

«È vano chiedersi se essi [gli dèi-valori NdC] sono migliori o peggiori degli antichi, dato che non esiste tra loro alcun rapporto, così come le vecchie cartoline non rappresentano Maurilia com'era, ma un'altra città che per caso si chiamava Maurilia come questa»²¹.

«L'uomo cammina per giornate tra gli alberi e le pietre. Raramente l'occhio si ferma su una cosa, ed è quando l'ha riconosciuta per il segno di un'altra cosa: un'impronta sulla sabbia indica il passaggio della tigre, un pantano annuncia una vena d'acqua, il fiore dell'ibisco la fine dell'inverno. Tutto il resto è muto e intercambiabile; alberi e pietre sono soltanto ciò che sono»²².

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Op. cit. p. 362

¹⁸ Op. cit. p.365

¹⁹ Ibid.

²⁰ Italo Calvino *Calvino Romanzi e Racconti, Tomo 2^*, op. cit. p.380

²¹ Ibid. pp.380-1

²² Op. cit. p.367

«L'occhio non vede cose ma figure di cose che significano altre cose [mia la sottolineatura]: la tenaglia indica la casa del cavadenti, il boccale la taverna, le alabarde il corpo di guardia, la stadera l'erbevendola»²³.

«Statue e scudi rappresentano leoni delfini torri stelle: segno che qualcosa chissà cosa - ha per segno un leone o delfino o torre o stelle». (Ibid.)

«Se un edificio non porta nessuna insegna o figura, la sua stessa forma e il posto che occupa nell'ordine della città bastano a indicarne la funzione (...)» (Ibid.).

«Lo sguardo percorre le vie come pagine scritte: la città dice tutto quello che devi pensare, ti fa ripetere il suo discorso, e mentre credi di visitare Tamara non fai che registrare i nomi con cui essa definisce se stessa e tutte le sue parti» (op. cit. p.368). «Lo sguardo percorre le vie come pagine scritte: la città dice tutto quello che devi pensare, ti fa ripetere il suo discorso, e mentre credi di visitare Tamara non fai che registrare i nomi con cui essa definisce se stessa e tutte le sue parti» (op. cit. p.368).

«Dalla città di Zirna i viaggiatori tornano con ricordi ben distinti: un negro cieco che grida nella folla, un pazzo che si sporge dal cornicione d'un grattacielo, una ragazza che passeggia con un puma legato al guinzaglio. In **realtà molti dei ciechi** che battono il bastone sui selciati di Zirna sono negri, **in ogni grattacielo** c'è qualcosa che impazzisce, **tutti i pazzi** passano le ore sui cornicioni, **non c'è puma** che non sia allevato per un capriccio di ragazza. **La città è ridondante: si ripete perché qualcosa arrivi a fissarsi nella mente.**

Torno anch'io da Zirna: il mio ricordo comprende dirigibili che volano in tutti i sensi all'altezza delle finestre, vie di botteghe dove si disegnano tatuaggi sulla pelle ai marinai, treni sotterranei stipati di donne obese in preda all'afa. I compagni che erano con me nel viaggio invece giurano d'aver visto un solo dirigibile librarsi tra le guglie della città, un solo tatuatore disporre sul suo panchetto aghi e inchiostri e disegni traforati, una sola donna-cannone farsi vento sulla piattaforma d'un vagone. **La memoria è ridondante: ripete i segni perché la città cominci a esistere** [mie le sottolineature e il grassetto]»²⁴.

dal *Castello dei destini incrociati* (1970) e dalla *Taverna dei destini incrociati* (1973)

da *Storia dell'ingrato punito*

«In mezzo a un fitto bosco, un castello dava rifugio a quanti la notte aveva sorpreso in viaggio: cavalieri e dame, cortei reali e semplici viandanti.

Passai per un ponte levatoio sconnesso, smontai di sella in una corte buia, stallieri silenziosi presero in consegna il mio cavallo. Ero senza fiato; le gambe mi reggevano appena: da quando ero entrato nel bosco tali erano state le prove che mi erano occorse, gli incontri, le apparizioni, i duelli, che non riuscivo a ridare un ordine né ai *movimenti* né ai pensieri.

Salii una scalinata; mi trovai in una sala alta e spaziosa: molte persone – certamente anch'essi ospiti di passaggio, che m'avevano preceduto per le vie della foresta – sedevano a cena attorno a un desco illuminato da candelieri»²⁵.

«- Ora il bosco ti avrà. Il bosco è perdita di sé, mescolanza. Per unirti a noi devi perderti, strappare gli attributi di te stesso, smembrarti, trasformarti nell'indifferenziato, unirti allo stuolo delle Ménadi che corre urlando nel bosco»²⁶.

²³ Ibid.

²⁴ Op. cit. p.371

²⁵ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati* in *Calvino Romanzi e Racconti* vol. 2^a, op. cit., p.503.

²⁶ Op. cit. p.513

«Attendevamo impazienti un'altra carta esplicativa; e venne *Il Sole*. Il pittore aveva presentato l'astro del giorno nelle mani di un bambino che corre, anzi vola sopra un vario e spazioso paesaggio. L'interpretazione di questo passo del racconto non era facile: poteva voler dire semplicemente "era una bella giornata di sole" e in questo caso il nostro narratore sprecava le sue carte per riferirci particolari inessenziali. Forse più che sul significato allegorico della figura conveniva soffermarsi su quello letterale: un bambino seminudo era stato visto correre nelle vicinanze del castello dove si celebravano le nozze, ed era per inseguire il monello che lo sposo aveva disertato il banchetto.

Ma non andava trascurato l'oggetto che il bambino trasportava: quella testa raggianti poteva contenere la soluzione dell'enigma. Tornando a posare lo sguardo sulla carta con cui il nostro eroe s'era presentato, ripensammo ai disegni o ricami solari che egli portava sul mantello, quando era stato attaccato dal brigante: forse quel mantello, che il cavaliere aveva dimenticato nel prato dei suoi fugaci amori, lo si vedeva ora sventolare per la campagna come un aquilone, ed era per recuperarlo che egli si era lanciato all'inseguimento del monello, oppure per la curiosità di scoprire come mai era finito là, cioè quale legame intercorreva tra il mantello, il bambino e la giovane del bosco.

Questi interrogativi speravamo ci fossero chiariti dalla carta seguente (...)²⁷.

da *Anch'io cerco di dire la mia*

«Apro la bocca, cerco di articolare la parola, mugolo sarebbe il momento di dire la mia, è chiaro che le carte di questi due sono pure quelle della mia storia, la storia che mi ha portato fin qui, una serie di brutti incontri che forse è solo una serie di incontri mancati [mie le sottolineature GG]²⁸.

«Per cominciare devo richiamare l'attenzione sulla carta detta del *Re di Bastoni*, in cui si vede seduto un personaggio che se nessun altro lo reclama potrei ben essere io: tanto più che regge un arnese puntuto con la punta all'in giù, come io sto facendo in questo momento, e difatti questo arnese a guardarlo bene somiglia a uno stilo o calamo o matita ben temperata o penna a sfera, e se appare di grandezza sproporzionata sarà per significare l'importanza che il detto arnese scrittoria ha nel detto personaggio sedentario²⁹».

«Il *Due Denari* anche per me è un segno di scambio, di quello scambio che è in ogni segno, dal primo ghirigoro tracciato in modo da distinguersi dagli altri ghirigori del primo scrivente, il segno di scrittura imparentato con gli scambi d'altra roba, non per niente inventato dai fenici, coinvolto nella circolazione del circolante come le monete d'oro, la lettera che non va presa alla lettera, la lettera che trasvaluta i valori che senza lettera non valgono niente, la lettera sempre pronta a crescere su se stessa e a ornarsi dei fiori del sublime, vedila qui istoriata e fiorita sulla sua superficie significante, la lettera elemento primo delle Belle Lettere, pur sempre avvolgendo nelle sue spire significanti il circolante del significato, la lettera Esse, che serpeggia per significare che è lì pronta a significare significati, il segno significante che ha la forma di un Esse perché i suoi significati prendano forma di esse pure loro³⁰».

«E tutte queste *coppe* non sono altro che calamai prosciugati aspettando che nel buio dell'inchiostro vengano a galla le potenze infere i babau gli inni alla notte i fiori del male i cuori della tenebra, oppure vi plani l'angelo melanconico che distilla gli umori dell'anima e travasa stati di grazia e epifanie³¹».

²⁷ Op. cit. pp. 510-511

²⁸ Op. cit. p.591

²⁹ In questo richiamo, che celebra la 'sedentarietà' quale condizione intrascendibile dello scrittore, come non cogliere un rinvio a quanto di sé diceva, nella celebre *Satira I*, un poeta amatissimo da Calvino: Ludovico Ariosto? Ecco il passo ariostesco: «Chi vuole andar torno torno vada / vegga Inghelterra, Ongheria, Francia e Spagna; / a me piace abitar la mia contrada». *Satira I*, vv. 52-53

³⁰ Op. cit. p. 592

³¹ Ibid.

«*Il Diavolo* dovrebbe essere la carta che nel mio mestiere s'incontra più sovente: la materia prima dello scrivere non è tutta un risalire alla superficie di grinfie pelose, azzannamenti cagneschi, cornate caprine, violenze impedito che annaspano nel buio?»³².

«Ma la cosa [i fantasmi dell'inconscio NdC.] può essere vista in due modi: che questo brulicare demoniaco all'interno delle persone singole e plurali, nelle cose fatte o credute di fare, e nelle parole dette o credute di dire, sia un modo di fare e di dire che non sta bene, e convenga ricacciare tutto giù, oppure sia invece ciò che più conta e visto che c'è sia consigliabile farlo venir fuori; (...).»³³

«E allora *Il Papa* dalla barba bianca potrebbe essere il gran pastore d'anime e interprete dei sogni Sigismondo di Vindobona, e per averne conferma non c'è che da verificare se da qualche parte del quadrato dei tarocchi si riesce a leggere la storia che, a quanto insegna la sua dottrina, si nasconde nell'ordito di tutte le storie»³⁴.

«E io? E quel tanto o quel poco di squisitamente mio personale che credevo di metterci? Se l'ombra d'un autore possa evocare e accompagnare i miei passi diffidenti nei territori del destino individuale, dell'io, del (come ora dicono) "vissuto", dovrebbe essere quella dell'Egotista di Grenoble, del provinciale alla conquista del mondo, che una volta leggevo come se aspettassi da lui la storia che dovevo scrivere (o vivere: c'era una confusione tra i due verbi, in lui, o nel me di allora)»³⁵.

«Forse è arrivato il momento di ammettere che il tarocco numero uno (*Il Bagatto* NdC.) è il solo che rappresenta onestamente ciò che sono riuscito ad 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 di effetti»³⁶.

«Perché il leone? La parola scritta ammansisce le passioni? Q sottomette le forze della natura? Q trova un'armonia con la disumanità dell'universo? Q cova una violenza trattenuta ma sempre pronta ad avventarsi, a sbranare? [mie le sottolineature]»³⁷

«(...) e così a me dà soddisfazione e sicurezza vederli insieme, cercare di riconoscermi, non specialmente nel santo e nemmeno nel leone (che del resto si assomigliano) ma nei due insieme, nel quadro, figure oggetti paesaggio [mie le sottolineature]»³⁸

«Nel paesaggio gli oggetti del leggere e dello scrivere si posano tra le rocce le erbe le lucertole, diventano prodotti e strumenti della continuità minerale-vegetale-animale. Tra le suppellettili dell'eremita c'è anche un teschio: la parola scritta tiene sempre presente la cancellatura della persona che ha scritto e di quella che leggerà. La natura inarticolata ingloba nel suo discorso il discorso umano»³⁹.

«Una stampa di Dürer è occupata tutta dalla città, bassa piramide intagliata da torri quadrate e tetti aguzzi; il santo, appiattito su un dosso in primo piano, le volta le spalle, e non stacca gli occhi dal libro, di sotto al cappuccio monacale»⁴⁰.

«Nella puntasecca di Rembrandt la città alta sovrasta il leone che gira il muso intorno, e il santo in basso, che legge beato, all'ombra d'un noce, sotto un cappello a larghe tese»⁴¹

³² Ibid.

³³ Ibid. p. 592-3

³⁴ Op. cit. p.594

³⁵ Op. cit. p.595

³⁶ Id. p.596

³⁷ Op. cit. p. 597

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid, pp. 597-8

«Anche nei quadri dei pittori, San Giorgio ha sempre una faccia impersonale, non diversamente dal *Cavaliere di Spade* delle carte, è una figura sullo stemma inchiodata fuori dal tempo, sia che lo si veda al galoppo lancia in resta, come in Carpaccio, caricare dalla sua metà della tela il drago che s'avventa sull'altra metà, e darci dentro con un'espressione concentrata, a testa bassa, da ciclista (intorno, nei dettagli, c'è un calendario di cadaveri le cui fasi di decomposizione ricompongono lo svolgersi temporale del racconto) ...»⁴²

«San Giorgio conduce al guinzaglio il drago nella piazza per metterlo a morte in una pubblica cerimonia. Ma in tutta questa festa della città liberata dall'incubo, non c'è nessuno che sorrida; tutti volti sono gravi. Suonano le trombe e i tamburi, è un'esecuzione capitale che siamo venuti ad assistere, la spada di San Giorgio è sospesa in aria, stiamo tutti col fiato sospeso, sul punto di comprendere che il drago non è solo il nemico, il diverso, l'altro, ma siamo noi, è una parte di noi stessi che dobbiamo giudicare»⁴³

«C'è un modo colpevole di abitare la città: accettare le condizioni della bestia feroce dandogli in pasto i nostri figli. C'è un modo colpevole di abitare la solitudine: credersi tranquillo perché la bestia feroce è resa inoffensiva da una spina nella zampa. L'eroe della storia è colui che nella città punta la lancia nella gola del drago, e nella solitudine tiene con sé il leone nel pieno della sua forza, accettandolo come custode e genio domestico, ma senza nascondersi la sua natura di belva»⁴⁴.

«Dunque sono riuscito a concludere, posso ritenermi soddisfatto, Ma non sarò stato troppo edificante? Rileggo. Strappo tutto? Vediamo, la prima cosa da dire è che quella del Sangiorgio-Sangirolamo non è una storia con un prima e con un dopo: siamo al centro di una stanza con figure che si offrono alla vista tutte insieme [mie le sottolineature]»⁴⁵

Da *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979)

«Prendi la posizione più comoda: seduto, sdraiato, raggomitato, coricato. Coricato sulla schiena, su un fianco, sulla pancia. In poltrona, sul divano, sulla sedia a dondolo, sulla sedia a sdraio, sul pouf. Sull'amaca, se hai un'amaca. Sul letto naturalmente, o dentro il letto. E puoi anche metterti a testa in giù, in posizione yoga. Col libro capovolto, si capisce»⁴⁶

«Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, uno sfiatatore di stantuffo copre l'apertura del capitolo, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso. [,,] Sono le pagine del libro a essere appannate come i vetri di un vecchio treno, è nelle frasi che si posa una nuvola di fumo [mie le sottolineature]»⁴⁷.

e ancora

«Un fischio di locomotiva e un getto di vapore si levano dalla macchina del caffè che il vecchio barista mette sotto pressione come lanciasse un segnale, o almeno così sembra dalla successione di frasi del secondo capoverso(...) [mie le sottolineature]»⁴⁸.

«Camminando per la grande Prospettiva della nostra città cancello mentalmente gli elementi che ho deciso di non prendere in considerazione. Passo accanto al palazzo di un ministero, la cui facciata è carica di cariatidi,

⁴² Op. cit. pp.599-600

⁴³ Op. cit. p.601

⁴⁴ Op. cit. p. 602

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Calvino Romanzi e racconti* vol. II, op. cit., p.613

⁴⁷ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, op.cit. p.620

⁴⁸ Ibid.

colonne, balaustre, plinti, mensole, metope, e sento il bisogno di ridurle a una liscia superficie verticale, a una lastra di vetro opaco, a un diaframma che delimiti lo spazio senza comporsi alla vista. Ma anche così semplificato quel palazzo continua a pesarmi addosso in maniera opprimente: decido di abolirlo completamente; al suo posto un cielo lattiginoso si leva sulla terra nuda. Allo stesso modo cancello altri cinque ministeri, tre banche e un paio di grattacieli di grandi società. Il mondo è così complicato, aggrovigliato e sovraccarico che per vederci un po' chiaro è necessario sfolgire, sfolgire»⁴⁹

da *Palomar* (1983)

Il modello dei modelli

«Nella vita del signor Palomar c'è stata un'epoca in cui la sua regola era questa: primo, costruire nella sua mente un modello, il più perfetto, logico, geometrico possibile; secondo verificare se il modello s'adatta ai casi pratici osservabili nell'esperienza; terzo apportare le correzioni necessarie perché modello e realtà coincidano»⁵⁰.

«...un modello d'organismo sociale perfetto, disegnato con linee nettamente tracciate, rette e cerchi ed ellissi, parallelogrammi di forze, diagrammi con ascisse e ordinate»⁵¹.

«In un modello ben costruito, infatti, ogni dettaglio deve essere condizionato dagli altri, per cui tutto si tiene in assoluta coerenza (...). Il modello è per definizione quello in cui non c'è niente da cambiare, quello che funziona alla perfezione»⁵².

«...preferisce tenere le sue convinzioni allo stato fluido, verificarle caso per caso e farne la regola implicita del proprio comportamento quotidiano, nel fare o nel non fare, nello scegliere o escludere, nel parlare o nel tacere»⁵³.

da *Il mondo guarda il mondo*

«... la sua principale attività sarà guardare le cose dal di fuori [mia la sottolineatura]»⁵⁴.

«Eppure gli è successo che certe cose – un muro di pietra, un guscio di conchiglia, una foglia, una teiera – gli si presentino chiedendogli un'attenzione minuziosa e prolungata (...)»⁵⁵.

«Oppure dato che c'è mondo di qua e mondo di là della finestra, forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo: Per guardare se stesso il mondo ha bisogno degli occhi (e degli occhiali) del signor Palomar»⁵⁶

da *L'universo come specchio*

«...cerca di fare in modo che i suoi pensieri tengano presenti contemporaneamente le cose più vicine e le cose più lontane [mia la sottolineatura]: quando accende la pipa l'attenzione per la fiamma dello zolfanello (...) non

⁴⁹ Op. cit. p. 854

⁵⁰ Italo Calvino, *Il modello dei modelli*, in *Palomar, Calvino Romanzi e Racconti*, vol. 2, op. cit. p.962

⁵¹ Ibid.

⁵² Op. cit. p. 965

⁵³ Op. cit. p.967

⁵⁴ Op. cit. p.968

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Op. cit. p. 969

deve fargli dimenticare nemmeno per un attimo l'esplosione di una supernova nella Nube di Magellano in questo stesso istante, cioè qualche milione di anni fa»⁵⁷.

«Quando è convinto di aver esattamente delimitato il proprio posto in mezzo alla muta distesa delle cose galleggianti nel vuoto, tra il pulviscolo di eventi attuali o possibili che si libra nello spazio e nel tempo, Palomar decide che è venuto il momento di applicare questa saggezza cosmica al rapporto coi suoi simili (...). S'aspetta di vedere estendersi davanti a sé un paesaggio umano finalmente netto»⁵⁸.

«Cosa vedrà? Gli apparirà il suo mondo interiore come un calmo immenso ruotare d'una spirale luminosa? Vedrà sorgere stelle e pianeti sulle parabole ed ellissi che determina il carattere e il destino? Contemplerà una sfera di circonferenza infinita che ha l'io per centro e il centro in ogni punto? [mia la sottolineatura]»⁵⁹.

«Apre gli occhi: quel che appare al suo sguardo gli sembra di averlo già visto tutti i giorni: vie piene di gente che ha fretta e si fa largo gomitate (...). In fondo il cielo stellato sprizza bagliori intermittenti come un meccanismo inceppato (...) un universo pericolante, contorto, senza ragione come lui»⁶⁰.

⁵⁷ Ibid. p. 972

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Op. cit. p. 974

⁶⁰ Ibid.