

ERMENEUTICA
LETTERARIA

Comitato direttivo

CARLO ALBERTO AUGIERI (Università di Lecce) · ALFONSO BERARDINELLI (Roma)
ANGELA BORGHESI (Università Milano-Bicocca) · ILARIA CROTTI (Università di Venezia)
ROBERTA DREON (Università di Venezia) · PATRIZIA FARINELLI (Università di Lubiana)
PIETRO GIBELLINI (Università di Venezia) · PAOLO LEONCINI (Università di Venezia)
LUIGI PERISSINOTTO (Università di Venezia) · TIZIANA PIRAS (Università di Trieste)
RICCIARDA RICORDA (Università di Venezia) · † FILIPPO SECCHIERI (Università di Ferrara)
ALESSANDRO SCARSELLA (Università di Venezia)

Comitato di lettura

ENZA BIAGINI (Università di Firenze) · ADONE BRANDALISE (Università di Padova)
ANGELO COLOMBO (Università di Besançon) · TATIANA CRIVELLI (Università di Zurigo)
CARLO DE MATTEIS (Università de L'Aquila) · ANNA DOLFI (Università di Firenze)
WALTER GEERTS (Università di Anversa) · ELISABETH KERTESZ VIAL (Université Paris XII)
ALFREDO LUZI (Università di Macerata) · ROBERTO MANCINI (Università di Macerata)
RENATO MARTINONI (Università di San Gallo)

Comitato redazionale

RICCARDO BARONTINI (Université Paris Sorbonne) · VALENTINA BEZZI (Università di Venezia) · ALESSANDRO CINQUEGRANI (Università di Venezia) · ALICE FAVARO (Università di Venezia) · SEBASTIANO GALANTI GROLLO (Università di Venezia) · RICCARDO GIGLI (Università di Macerata) · FRANCESCA GRISOT (Università di Venezia) · BENIAMINO MIRISOLA (Università di Venezia) · CONSUELO RICCI (Università di Firenze) · CECILIA ROFENA (Università di Venezia) · ALBERTO ZAVA (Università di Venezia)

Segretaria di redazione

FRANCESCA GRISOT

*

L'accettazione degli articoli è subordinata al parere di esperti anonimi.

«Ermeneutica letteraria» is an International Peer-Reviewed Journal.

The eContents are archived with *Clockss* and *Portico*.

From 2017 the Journal is indexed and abstracted in Web of Science

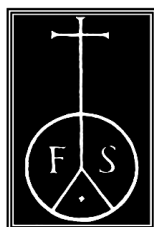
(Clarivate Analytics Emerging Sources Citation Index).

Classificazione ANVUR: A.

ERMENEUTICA LETTERARIA

RIVISTA INTERNAZIONALE

XV · 2019



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXIX

© Copyright by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE®

Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050542332, fax +39 050574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*).

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 19 del 15 giugno 2005
Direttore responsabile: Fabrizio Serra

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2019 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,
Edizioni dell'Ateneo, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,
Gruppo editoriale internazionale and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

www.libraweb.net

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 1825-6619

E-ISSN 1827-8957

SOMMARIO

VAGHEZZA E LINGUAGGIO TRA FILOSOFIA E LETTERATURA

A CURA DI LUIGI PERISSINOTTO E ROBERTA DREON

LUIGI PERISSINOTTO, ROBERTA DREON, <i>Prefazione</i>	11
LUIGI PERISSINOTTO, <i>La mobilità dei significati. Divagazioni sulla lingua comune e le sue presunte imperfezioni logiche</i>	13
MEGAN QUIGLEY, <i>La narrativa modernista e la vaghezza</i>	29
ILARIA CROTTI, <i>Italo Calvino, ovvero la vaghezza dell'ordine</i>	47
DAVID S. MIALL, <i>Vaghezza</i>	57
GIOVANNI TUZET, <i>Il male della precisione? Su Valéry e l'arte logica</i>	73
DIEGO MANTOAN, <i>Vaghezze e stravaganze para-letterarie nella critica d'arte anglo-americana. L'art-writing nel secondo Novecento da strategia retorica a genere autonomo</i>	83
ELENORA CARAMELLI, <i>Merleau-Ponty e la innere Sprachform. Tra linguaggio filosofico e parola letteraria</i>	95
MARCO PARMEGGIANI RUEDA, <i>Il problema della vaghezza in Nietzsche tra musica e linguaggio</i>	107
ROBERTA DREON, <i>Il discreto e il continuo nel linguaggio</i>	119

RECUPERI E SPERIMENTAZIONI

PAOLO LEONCINI, <i>Contemplazione coscienza storia nelle corrispondenze di guerra di Emilio Cecchi e di Renato Serra</i>	135
LORENZO PANIZZI, <i>Su alcuni titoli di Emerico Giachery</i>	143

ITALO CALVINO, OVVERO LA VAGHEZZA DELL'ORDINE

ILARIA CROTTI

ABSTRACT · *Italo Calvino, or the vagueness of the order* · The reflections that, especially with the beginning of the sixties of the twentieth century, Calvino essayist and narrator has reserved the concept of 'accuracy' – surveys destined to culminate in the chapter, titled *Exactitude*, of his posthumous *American Lessons* (1988) – help to focus on the path taken around a very indicative semantic field, that of the 'vague', which challenges a wide range of meanings, often also provocatively antithetical. Keeping in mind a strong theoretical and ideological debate for one verse, while for another the peculiarities of certain rhetorical and stylistic choices, the writer offers us both a balance of his writing and a self-portrait of an interpreter marked by eloquent antinomies.

KEYWORDS: Essayism, Italo Calvino, Accuracy, Vagueness, Autobiography.

Questa calma mi ha reso anche possibile, da circa un quindicennio, di delineare di volta in volta con sufficiente esattezza il programma che avrei attuato in seguito, ossia più genericamente per quattro o cinque anni, e più particolarmente nei due o tre prossimi.

BENEDETTO CROCE, *Contributo alla critica di me stesso*

LA ricerca calviniana, sia che si cimenti nei registri della narrativa o in quelli afferenti alla saggistica, in ogni caso entrambi progettati in palese sinergia,¹ si è rivelata assai accorta nel sondare il campo semantico del vago, impegnandosi a leggerne con acribia gli snodi concettuali potenzialmente più significativi.

Detto campo, infatti, è stato recepito come una sorta di costellazione reticolare, il cui ostinato divenire meritava di essere incalzato e, ove possibile, catturato. Tanto è vero che le linee che si diramano idealmente dai suoi diversi punti delineano figure sia affini o speculari, sia poste in opposizione dialettica, per antonomasia interagenti, poiché propense a 'fare' rete – immagine, questa, dalle valenze non solo formali ma anche simboliche, peraltro molto cara alla prassi ermeneutica dello scrittore.² Ci si trova dinanzi, pertanto, a configurazioni instabili, che vanno soggette a insistiti movimenti oscillatori, talvolta palesi, talaltra quasi impercettibili. Tracciare una mappa ideale di codeste riprese, fluttuazioni e variazioni, allora, manifestò anche l'intenzione di perseguire direttrici non sempre rettilinee, poiché tendenti a depistare l'occhio interpretante, spinto dal desiderio di discernere la sinopia soggiacente e, nel contempo, le sue molte derive.

Animato dal proposito di catturare una nozione così polifonica, quindi equivoca, Calvino fece ricorso a un 'pannello di controllo' molto articolato, traendo idee, ipotesi di lavoro e suggestioni non solo dai lessici, sempre consultati con attenzione, ma anche da tipologie testuali composite, afferenti a vari campi del sapere, e di certo non solo a quello, pure pri-

icrotti@unive.it, Università Ca' Foscari, Venezia.

¹ Il dibattito critico che si è misurato negli ultimi decenni con quest'area problematica è stato molto vivace. Mi limito a rimandare a due studi particolarmente organici: GIAN CARLO FERRETTI, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1989; GIORGIO BERTONE, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994.

² Per un'accorta messa a punto del nesso ricorrente tra il paradigma del reticolare e la volontà di comunicare cfr. MARIO BARENGHI, *Reti, percorsi, labirinti. Calvino 1984*, in IDEM, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 35-60.

vilegiato, della letteratura. Si è consapevoli, infatti, di misurarsi con una sorta di ‘nebulosa’ semantica: un magma in sommovimento che, per grappoli più o meno agglomerati e insieme variamente disposti, comunque in espansione verso un oltre di non lineare definizione, rinvia a una nutrita serie di concetti, interrelati e non.

Gli attrezzi stilistici e retorici cui Calvino fa ricorso sono soprattutto, sull’asse della selezione, i sinonimi e gli antonimi, mentre, su quella della combinazione, ecco profilarsi una sintagmatica caratterizzata sia da figure di subordinazione che di coordinazione.

Nella disamina presente mi limito a cogliere alcune delle fasi più salienti del percorso calviniano, principiando dall’inizio degli anni sessanta con una delle pagine più intense della sua ricerca memoriale: il racconto autobiografico *La strada di San Giovanni*.¹ Qui, infatti, il polo esattezza rimanda per un verso a un habitat sanremese oramai urbanizzato, quindi stimato già in degrado,² come esemplificano a modo non solo il «giardino pubblico ben ordinato e un po’ triste, che saliva con le sue siepi e spalliere la collina»³ e le geometrie dell’identico delle floriculture («squallida geometrica e feroce una piantagione di garofani con i muri squadrati, le terrazze tutte con la stessa inclinazione, la distesa grigia degli steli nel reticolato di stecchi e fili, le opache vetrate delle serre, le vasche di cemento cilindriche»),⁴ ma, passando dalle modanature del paesaggio a quelle invece familiari, anche la stessa personalità umana e intellettuale della madre, vincolata a criteri di ordine quasi asettico («Senza incertezze, ordinata, trasformava le passioni in doveri e ne viveva»).⁵ Assetti rigidi e normati, codesti, che vanno a interagire con i dati memoriali, laboratorio paradigmatico dell’impreciso, e, nel contempo, dell’epifanico («ma tutto ora nella memoria prende una piega più imprecisa, come se, finita la salita col suo rosario di immagini, io venissi ogni volta assorbito in una specie di limbo attonito»).⁶

Alcuni anni dopo, stilando la *Presentazione 1966* all’edizione scolastica di *Marcivaldo ovvero Le stagioni in città*,⁷ Calvino, in quanto esegeta di se stesso – un esercizio analitico che impegnò a fondo lo scrittore e in modi continuativi⁸ – riflette di nuovo sui poli dell’esattezza, per un verso, e dell’indeterminatezza, per un altro; riconduce, così, il primo dei due all’applicazione quasi maniacale con cui il proprio personaggio, un Marcivaldo alter ego, segnato com’è da tratti autobiografici, si incaponisce nella descrizione più minuta del particolare naturalistico, e già all’altezza del racconto d’esordio, *Funghi in città*,⁹ mentre il secondo alla scelta consapevole dell’indeterminato nella non-individuazione della città («Questa indeterminatezza è certo voluta dall’Autore per significare che non è una città, ma la città, una qualsiasi metropoli industriale, astratta e tipica come astratte e tipiche sono le storie raccontate»).¹⁰ Pertanto si tratta di una vaghezza che concorre a decurtare il tasso

¹ Redatto nel gennaio 1962, a un decennio dalla scomparsa del padre, dapprima edito in «Questo e altro» (I, 1, 1962, pp. 33-44), il racconto avrebbe dovuto confluire nella silloge *Passaggi obbligati*. Nelle mie citazioni mi attengo alla seguente edizione: ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, vol. III, Milano, Mondadori, 1997.

² Alle molte valenze che lo spazio ligure contempla ho dedicato il contributo seguente: ILARIA CROTTI, *Le forme del paesaggio ligure in Italo Calvino saggista*, in *Lo spazio tra prosa e lirica nella letteratura italiana. Studi in onore di Matilde Dillon Wanke*, a cura di Luca Bani e Marco Sirtori, Bergamo, Lubrina, 2015, pp. 103-116.

³ ITALO CALVINO, *La strada di San Giovanni*, in IDEM, *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., p. 8.

⁴ Ivi, pp. 24-25.

⁵ Ivi, p. 15.

⁶ Ivi, p. 21.

⁷ La raccolta, illustrata da 23 tavole di Sergio Tofano, comparve in volume nella collana einaudiana «Libri per ragazzi» nel ’63. Come noto, la silloge riuniva novelle scritte nell’arco del decennio decorrente dal 1952 al 1963. Cito da ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, vol. I, Milano, Mondadori, 2003.

⁸ Per una disamina di alcuni volti dell’auto-interprete cfr. ELISABETTA BACCHERETI, *Tempo di Mercurio e tempo di Vulcano: riflessioni calviniane sullo «scrivere breve»*, in *Tipologia della narrazione breve*, a cura di Nicola Merola e Giovanna Rosa, Roma, Vecchiarelli, 2004, pp. 139-147.

⁹ Così: «Invece, una foglia che ingiallisse su un ramo, una piuma che si impigliasse ad una tegola, non gli sfuggivano mai: non c’era tafano sul dorso d’un cavallo, pertugio di tarlo in una tavola, buccia di fico spiacciata sul marciapiede che Marcivaldo non notasse, e non facesse oggetto di ragionamento, scoprendo i mutamenti della stagione, i desideri del suo animo, e le miserie della sua esistenza» (ITALO CALVINO, *Marcivaldo ovvero Le stagioni in città*, in IDEM, *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. 1067).

¹⁰ ITALO CALVINO, *Presentazione 1966 all’edizione scolastica di Marcivaldo*, ivi, p. 1235. Qui come altrove, i corsivi privi di indicazione contraria sono da ritenersi originali.

di referenzialità del rimando, mentre contribuisce a far lievitare la polivalenza semantica dell'immagine urbana.

Del resto la pratica della descrizione, in quanto atto critico che, ove finalizzato alla lettura minuta e ravvicinata del particolare, diviene di primario rilievo in particolare all'altezza degli anni settanta,¹ equivale a una sorta di sfida ai parametri dell'esattezza, ovvero l'immagine 'altra' veicolata da essa, nel momento in cui fronteggia il caos incombente del vago, pur latore di un'attrazione carismatica. Possono accertare, e in modi metodologicamente esemplari, quanto accennato le pagine memoriali di *Dall'opaco*,² nelle quali l'io lucertola e l'io ombra si avvalgono entrambe del descrittivo per misurarsi con le lusinghe bipolari dell'esattezza e dei suoi molti antonimi, sulla scorta di un fitto drappello di concetti dialetticamente posti (passato/presente, vuoto/pieno, interno/esterno, linee/isoipse, concavo/convesso, aprico/oscuo, visibile/invisibile).

È, appunto, la compresenza sospetta, quindi indiziaria, di vaghezza e di precisione ad assurgere a requisito determinante anche per interpretare un campo problematico che destò vivo interesse sia presso il narratore che il saggista, vale a dire l'afferente alle identità delle città: realtà e immagini che, pur designabili da uno stesso nome, sono andate soggette alle insidie del tempo e al lavoro della storia.

Per attenermi a una singola occorrenza, che, tuttavia, mi pare indicativa, in un passo de *Gli dèi della città*³ si era osservato:

Gli antichi rappresentavano lo spirito della città, con quel tanto di vaghezza e quel tanto di precisione che l'operazione comporta, evocando i nomi degli dèi che avevano presieduto alla sua fondazione: nomi che equivalevano a personificazioni d'attitudini vitali del comportamento umano e dovevano garantire la vocazione profonda della città, oppure personificazioni d'elementi ambientali, un corso d'acqua, una struttura del suolo, un tipo di vegetazione, che dovevano garantire della sua persistenza come immagine attraverso tutte le trasformazioni successive, come forma estetica ma anche come emblema di società ideale.⁴

Dove va notato come si renda 'necessaria' la giustapposizione dei due domini, appunto vaghezza e precisione, per riuscire a catturare nella sua pienezza la scena dello «spirito della città».

Declinato in termini figurativi è, invece, il binomio sottile/esatto in *I segni alti (per Fausto Melotti)*⁵ – un contributo, peraltro molto accorto nel sondare la sfera del visivo, tra le cui righe il lessico che rimanda appunto all'esattezza veicola molto altro, cioè non solo leggerezza e attenzione, ma anche la vertigine della verticalità e le potenzialità connesse alle lande degli impossibili.⁶ Ed è all'altezza del suo explicit che campeggia un dialogo esemplare, intrattenuto a distanza con una tipologia quasi leopardiana di infinito – gamma, tuttavia, che non pare propensa ad avanzare verso un indefinito oltre, semmai ad arrotarsi su se stessa, a spirale («Apprendere da Melotti che l'infinito s'avvolge su se stesso a spirale autorizza d'altronde a una certa confidenza con lo spazio e col tempo».)⁷

¹ Per un'agile ma documentata sintesi delle problematiche sia storiografiche che narratologiche del descrittivo v. PIERLUIGI PELLINI, *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

² Il saggio, apparso dapprima in *Adelphiana 1971* (Milano, Adelphi, 1971, pp. 299-311), è edito in ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., pp. 89-101.

³ L'intervento apparve in un primo momento sul n. 67 di «Nuovasocietà» del 15 novembre 1975.

⁴ ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, t. I, Milano, Mondadori, 2001, p. 350.

⁵ Il contributo compare in FAUSTO MELOTTI, *Lo spazio inquieto*, Torino, Einaudi, 1971. Lo si legga in ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, t. II, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1970-1971.

⁶ E si tratta di un lessico dalle valenze allegoriche molto attento alle arti figurative, dialogante a distanza ravvicinata con la cinquina delle 'sottili': città che si reggono su trampoli e palafitte, precarie nella loro fragilità fenomenica, in bilico su un vuoto simbolicamente indicativo – mi sto riferendo alle Isaura, Zenobia, Armilla, Sofronia e Ortavia delle *Città invisibili* (Torino, Einaudi, 1972).

⁷ ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, t. II, cit., p. 1971. Un volume di Sandrini è andato in traccia con profitto di una linea 'lunare' leopardiana, attiva nella letteratura novecentesca e in particolare in certo Calvino: GIUSEPPE SANDRINI, *Le avventure della luna. Leopardi, Calvino e il fantastico italiano*, Venezia, Marsilio, 2014.

Se il criterio afferente all'ordine si pone in termini dialettici rispetto all'elaborazione memoriale – funzione che non può non contribuire a scompaginare l'assetto delle sue scansie, come si è già osservato per *La strada di San Giovanni* – un principio affine riemerge nel romanzo einaudiano del 1979, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*,¹ le cui pagine sono attraversate da due epicentri lessicali ricorrenti, rimandanti l'uno all'ordine, l'altro al disordine.

Sono i ragguagli metodici che il personaggio del Lettore si ripropone di esperire, aggirandosi circospetto nella casa ignota e deserta della Lettrice, di cui ha avuto a disposizione la chiave, al pari di uno schedatore curioso dell'ignoto e, assieme, di un detective ficcanaso a caccia di indizi rivelatori,² a rimandare, per un verso, alla ricerca di esattezza – parametro recepitabile quale esito auspicato dell'indagine, animata com'è da un principio classificatorio – mentre per un altro alla presa d'atto della impraticabilità di tale miraggio.

Così, è la disposizione dei libri sugli scaffali della biblioteca domestica di una lettrice dell'immediato («Insomma, non sembri essere una Lettrice Che Rilegge»),³ ossia un tema determinante per la modernità, quale il librario,⁴ che palesa quanto sia ardua tale verifica:

Magari qualche volta hai provato a dare un'apparenza d'ordine ai tuoi scaffali, ma ogni tentativo di classificazione è stato rapidamente sconvolto da apporti eterogenei. La ragione principale degli accostamenti dei volumi, oltre la dimensione per i più alti o i più bassi, resta quella cronologica, l'essere arrivati qui uno dopo l'altro; comunque tu sai sempre ritrovarci, dato anche che non sono moltissimi, (altri scaffali devi aver lasciato in altre case, in altre fasi della tua esistenza), e che forse non ti capita spesso di dover cercare un libro che hai già letto.⁵

Ordine che, del resto, sarebbe l'esito ultimo di una transazione pattuita con l'esistente, non già l'imposizione di uno schema astratto, dato a priori («L'ordine che tu cerchi d'ottenere [...] non è la sovrapposizione d'uno schema ma un accordo tra le cose che ci sono»)⁶.

Fatto sta che tra l'immagine del libro posizionato sulle scansie di una libreria e le modalità secondo cui una novella si incastona con altre, inserendosi in una sequenza narrativa atta a formare un insieme significativamente strutturato (anche se composito, poiché originato da tradizioni culturali e letterarie svariate), passa non solo un nesso tematico indicativo ma anche una relazione critica cogente; ciò dal momento che tra la spazialità progettata da uno scaffale, superficie sulla quale i libri possono disporsi in un certo disordine, e quella evocata dalla forma cornice – fattore, codesto, che contribuisce ad 'allestire' l'organizzazione di una silloge narrativa per antonomasia polifonica – intercorre una sintomatica affinità. Infatti i criteri di ordine supportati da scansie (librerie), per un verso, e cornici (narrative), per un altro, non possono non entrare in rotta di collisione con la dis-organizzazione che intendono concertare, ponendo in essere scarti resi dinamicamente eloquenti dalla loro disparità.

Ebbene, in occasione della recensione dedicata a *Le sette principesse* – un classico della letteratura persiana medievale, edito nella traduzione di Alessandro Bausani – apparsa dapprima su «la Repubblica» l'8 aprile 1982,⁷ Calvino conduce un'accorta lettura appunto della tecnica di incastonamento.⁸ Procedimento da intendersi quale metodo che, in accezione

¹ Cito il romanzo da ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, vol. II, Milano, Mondadori, 2001.

² Infatti il tu del Lettore si aggira guardingo nella penombra di una casa ancora sconosciuta, di cui ha avuto le chiavi da colei che l'abita, proprio come un detective in cerca di tracce: «Certo qualcosa ti trattiene dal curiosare intorno (hai alzato un poco le persiane, ma solo un poco). Forse è lo scrupolo di non meritare il suo gesto di fiducia se ne approfitti per un'inchiesta da detective. O forse è perché com'è fatto l'appartamentino d'una ragazza sola credi di saperlo già a memoria, di poter già prima di guardarti intorno stabilire l'inventario di quel che contiene» (ivi, p. 749).

³ Ivi, p. 754.

⁴ Per una lettura più compiuta di detto campo tematico mi sia permesso rinviare a ILARIA CROTTI, *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2008.

⁵ ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in IDEM, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 753-754.

⁶ Ivi, p. 752.

⁷ Cito detta recensione, intitolata *Le sette principesse di Nezami*, da ITALO CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 54-61.

⁸ Fu l'apporto del formalista Šklovskij a fungere da apripista per questo ambito narratologico, successivamente ripreso e rielaborato tra gli anni sessanta e settanta dallo strutturalismo – movimento teorico auscultato con atten-

non solo retorica e narratologica ma anche interculturale, se il suo autore, il musulmano sunnita Nezami, visse in un territorio di 'confine', popolato dalle stirpi iranica, curda e turca, veicola un qualche criterio di *mise en ordre*. Detto criteri, infatti, aspira a tradurre il disordine endemico che insidia la realtà in un disegno reso più leggibile, come possono parimenti raffigurare, per altri versi, gli scaffali di quella libreria ideale, cui si è fatto riferimento.

Così, il censore osservava a proposito delle «finiture di questo arazzo verbale»:¹

Separare comunque le varie tradizioni che convergono nelle *Sette principesse* è impossibile perché il vertiginoso linguaggio figurato di Nezemi le assorbe nel suo crogiolo, e stende su ogni pagina una lamina dorata tempestata di metafore che s'incastonano le une nelle altre come pietre preziose d'uno sfarzoso monile.²

La selezione lessicale che punteggia queste pagine metatestuali, dunque, offre una campionatura rappresentativa delle sfaccettature del poliedrico campo semantico di riferimento. Si può constatare, allora, che il ricorso a termini quali 'varietà' e 'incastonamento', 'convergenza' e 'vertigine', 'crogiuolo' e 'asimmetria', per limitarmi a qualche occorrenza, prova, nella coesistenza sinergica di sinonimi e di antonimi, la versatilità dei significati che si aggirano nei pressi delle idee di vaghezza ed esattezza.

L'inizio del decennio ottanta del secolo scorso data una fase nella quale l'attenzione del saggista per tale campo semantico, con il suo ondivago corollario di accezioni, fu particolarmente vivace, tanto da dirottarne le parabole portanti verso derive alternative.

Riprova quanto notato un contributo volto a corredare criticamente una nutrita selezione di opere di Landolfi edita presso Rizzoli proprio nel 1982: *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*.³

Opportuno rilevare, innanzitutto, che il curatore avvia questo incontro 'nuovo' con la figura landolfiana conscio della centralità attribuita al lettore – istanza recepita come una sorta di preda, catturabile in una rete di effetti; d'altro canto, egli ha ben presente che la bizzarria veicolata dall'immagine dell'autore reale, per l'eccentricità snobistica che l'attornia, non avrebbe potuto risultare più fuorviante, favorendo l'innescò di una sorta di cortocircuito tra destinatario e mittente:

Un incontro nuovo tra Landolfi e il pubblico è ciò che questa scelta si propone. La dote di catturare l'attenzione e la meraviglia del lettore, Landolfi l'ha avuta in sommo grado (dai suoi maestri del romanticismo «nero» aveva ereditato il gusto del racconto a effetto; e tutti suoi erano l'agilità, il brio, la ricchezza senza pari delle risorse verbali, tale da garantirgli una scrittura comunicativa al massimo grado); ma la fama d'impraticabilità e stranezza che caratterizzò il suo personaggio legittimava la convinzione – mai finora sfatata – che la sua opera dovesse essere «per pochi».⁴

Ciò che il curatore apprezza massimamente in questa produzione, accanto alla comprovata ed esibita abilità nell'impiego sapiente di determinate tecniche narrative, è la maestria nell'uso dello strumento linguistico («l'agilità, il brio, la ricchezza senza pari delle risorse verbali») – quel fattore linguaggio che per Calvino, qui come altrove, rappresenta un dato di primario rilievo, tenuto sottocchio costantemente e con acribia anche nella messa a fuoco del dominio polisemico dell'esattezza.

Ecco che il nesso che ricorre tra linguaggio ed esattezza, nelle nuance sfumate, e persino antifrastiche, che quest'ultimo termine richiama, può essere esemplificato da alcuni passi, cui rimando: «Intorno a questa impostazione si dispiega uno spettacolo verbale che sa

zione dal Calvino narratore e saggista. Cfr. VICTOR ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, trad. it. di Cesare G. de Michelis e Renzo Oliva, Torino, Einaudi, 1976; mi riferisco in particolare a due studi: *Il legame tra i procedimenti di composizione dell'intreccio e i procedimenti generali dello stile* (pp. 27-72) e *Com'è fatto il Don Chisciotte* (pp. 101-141). Ha sondato detto nesso il volume di RAFFAELE DONNARUMMA, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo, 2008.

¹ ITALO CALVINO, *Perché leggere i classici*, cit., p. 58.

² *Ibidem*.

³ Col titolo *L'esattezza e il caso (per Tommaso Landolfi)*, il contributo è compreso in ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, t. I, cit., pp. 1099-1113.

⁴ Ivi, p. 1099.

dosare i propri colpi di scena con precisione, ma anche abbandonandosi agli estri più volubili»;¹ «Così si spiega anche il suo sdoppiamento interiore tra la dedizione alla precisione formale e il distacco indifferente con cui abbandonava l'opera compiuta alla sua sorte»;² «C'è poi ancora un altro Landolfi, il letterato laboriosissimo e competente e il traduttore preciso e geniale, il vergatore di migliaia di pagine che portano il segno della grazia come unico marchio d'origine»;³ «Un mondo fatto di parole, naturalmente. Ma di parole che contano per la loro ricchezza e precisione e congruenza».⁴

Insomma, le competenze linguistiche e formali riconosciute a Landolfi, volteggianti dalla laboriosità sapiente dell'artigiano della scrittura alla eccellenza del traduttore, non sono solo doti afferenti alla sfera tecnico-formale, bensì requisiti atti a regalare una sorta di ritratto d'autore in chiaroscuro – effigie in cui detengono un ufficio autenticante, quindi rivelatore, per l'appunto l'incompiuto, l'umbratile e l'aletorio. Tanto è vero che si nota: «Il "vero Landolfi" che questo volume propone è quello che preferisce lasciare nell'opera qualcosa di non risolto, un margine d'ombra e di rischio».⁵

Al prototipo landolfiano, quindi, sorpreso mentre veste i panni composti del personaggio-artista, dell'individuo-artigiano e del giocatore-narratore, si attribuiscono più volti, tra loro conniventi – sembianze che, palesandosi a vicenda, possono anche assurgere ad allegoria di un certo modo di intendere lo stile e, in particolare, dello 'scrivere la vita', la propria come l'altrui. Da parte sua il saggista Calvino, prendendo di mira le fluttuazioni che vede avvicinarsi tra sprezzatura ed esattezza scientifica, rileva: «e anche in seguito, da quando la linguistica ha assunto il ruolo di "disciplina pilota", tenderei a escludere che egli se ne sia dato pensiero. Eppure, tutto quel che lui dice in materia mi pare d'una esattezza "scientifica" (come terminologia e come concetti) tale da poter far testo nel seminario universitario più aggiornato».⁶

La sagoma del Landolfi 'giocatore', che Calvino ebbe modo di osservare di persona, sbirciandola mentre si accaniva a 'perdere' sistematicamente alla roulette del Casinò sanremese, è leggibile su più spartiti, che non possono non illuminarsi a vicenda. Essi riconducono, per un verso, al tema del gioco, vale a dire a uno dei campi tematici capaci di 'narrare' con maggiore pertinenza la dialettica che ricorre tra sistema e anti-sistema, mentre per un altro a una sorta di biografia dell'"altro", resa necessaria per addivenire alla formulazione speculare di un'altra autobiografia, la 'propria'.⁷ Come noto, infatti, lo scrittore provvide oculatamente a rimuovere dal repertorio 'emerso' della sua produzione, il variegato campo autobiografico, non solo elaborandolo formalmente ma anche frammentandolo, per poi dislocarlo in sedi diverse.⁸

Per quanto concerne il campo tematico menzionato, mi limito a una singola occorrenza, che, tuttavia, mi pare eloquente. Si tratta di un passo che figura nella cornice d'apertura dell'ottavo capitolo de *Le città invisibili* – spazio incorniciante focale, se lo scrittore in quella sede esternò alcuni rilievi teorici e narratologici utili alla interpretazione dell'intero ro-

¹ Ivi, p. 1100.

³ Ivi, p. 1105.

⁵ Ivi, p. 1104.

² Ivi, p. 1103.

⁴ Ivi, p. 1107.

⁶ Ivi, p. 1108.

⁷ Il pensiero assiomatico e narratologico di Cavarero si è soffermato proprio sulla necessità dell'"altro", in quanto fattore determinante nella dialettica che ricorre tra autobiografia e biografia, prendendo in esame *L'autobiografia di Alice Toklas* di Gertrude Stein, nel suo contravvenire ai canoni più accreditati del genere autobiografico: «Raccontarsi è distanziarsi, sdoppiarsi, farsi altro. [...] C'è così, nell'autobiografia, la strana pretesa di un sé che si fa altro per potersi raccontare, ossia di un sé che, utilizzando come specchio separato la memoria in cui inseparabilmente consiste, appare a se stesso come un altro: esterna la sua intima autoriflessione. L'altro, dunque, è qui il prodotto fantasmatico di uno sdoppiamento, la supplenza di un assente, la parodia di una relazione» (ADRIANA CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 109-110).

⁸ Ai curatori va il merito di avere reso perspicua una nutrita sequenza di *Pagine autobiografiche* (ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, t. II, cit., pp. 2705-2929), che datano dal 1953 al 1985 – 'pagine' che, non confluite in un volume progettato dall'autore medesimo, hanno acquisito così una loro convincente configurazione. Tra gli interventi più significativi va segnalato *Identità*, che data 1977, dove la problematica identitaria si impernia proprio sui concetti di ripetizione e di riconoscimento tramite l'altro.

manzo 'da fare'. Ebbene, qui, quell'«attento giocatore di scacchi»¹ del Gran Kan Kublai ha modo di ottenere una visione delle città disseminate nel suo regno sconfinato, oramai non più esperibili nella loro inesausta molteplicità e lontananza, alla luce dei criteri di ordine e di disordine che governano e, nel contempo, scompaginano le regole del gioco sulla scacchiera:

Al contemplarne questi paesaggi essenziali, Kublai rifletteva sull'ordine invisibile che regge le città, sulle regole cui risponde il loro sorgere e prender forma e prosperare e adattarsi alle stagioni e intristire e cadere in rovina. Alle volte gli sembrava di essere sul punto di scoprire un sistema coerente e armonioso che sottostava alle infinite difformità e disarmonie, ma nessun modello reggeva il confronto con quello del gioco degli scacchi. Forse, anziché scervellarsi a evocare col magro ausilio dei pezzi d'avorio visioni comunque destinate all'oblio, bastava giocare una partita secondo le regole, e contemplare ogni successivo stato della scacchiera come una delle innumerevoli forme che il sistema delle forme mette insieme e distrugge.²

L'ordine e, ciò che qui più importa, l'esattezza, formano un sottotesto, una sinopia, insomma, che va a interagire con il disordine del dominio del visibile, mentre sistemi compresenti, e contraddittori, non possono non stimolare una dialettica inesausta.

Se, agli occhi di Calvino, Landolfi, in quanto silhouette del giocatore, sembra abbandonarsi al registro del caso,³ nelle righe successive l'io che scrive, sempre propenso a neutralizzare i rischi insiti nel gioco (e nell'esistenza), autoanalizzandosi tra molti 'forse', intravede l'«unico significato stabile al mondo»; una persistenza e una immutabilità che chiamano in causa un tema 'ultimo', vale a dire quello della morte – dominio della invariabilità, quindi «non-caso per eccellenza»:

È probabile che fossi io a non capirci nulla. Cosa posso saperne degli imperativi e delle illuminazioni che dettano le mosse d'un giocatore di vocazione (o dannazione), io che se giocassi avrei per sola regola il minimo rischio? Forse nel suo rapporto appassionato col caso – corteggiamento e sfida – egli alternava strategie così sofisticate da non svelarsi agli occhi altrui, e raptus di dissoluzione in un gorgo dove tutte le perdite rimandano alla perdita di sé, come unica vincita possibile. Forse il caso era per lui la via per verificare il non-caso; e siccome il non-caso per eccellenza è la cosa assolutamente sicura cioè la morte, caso e non-caso sono due nomi della morte, unico significato stabile al mondo.⁴

Fatto sta che, appunto in queste pagine riservate a Landolfi, Calvino nomina più volte Leopardi, ossia la figura la cui lezione, all'altezza di *Esattezza*, la terza delle *Lezioni americane*,⁵ risulterà determinante al fine di dare immagine a quel Giano bifronte (anzi, proteiforme) che corrisponde al polo esattezza – magistero assumibile, pertanto, quale approdo ultimo della navigazione intrapresa attorno alla galassia in oggetto.

Un primo accenno degno di nota va al racconto landolfiano *La Dea cieca e veggente*, «dove un poeta, estraendo a caso le parole, finisce per scrivere *L'infinito* e si domanda (come quel personaggio di Borges che si considerava autore del *Quijote*) se è opera sua

¹ IDEM, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 461.

² Ivi, p. 462.

³ Si osserva, infatti: «l'impressione che mi faceva è che non fosse un buon giocatore, nel senso che giocava (o mi pareva che giocasse) proprio 'a caso', senza una strategia, senza un disegno, senza seguire uno di quei percorsi obbligati o 'sistemi' in cui i giocatori che si pretendono avveduti cercano d'incanalare e intrappolare la fluidità informale del caso» (IDEM, *Saggi 1945-1985*, t. I, cit., pp. 1101-1102). Va evidenziato, qui, il ricorso all'epiteto 'obbligati', dialogante a distanza col progetto di un volume che avrebbe dovuto intitolarsi *Passaggi obbligati* (IDEM, *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., pp. 1199-1204), cui si è già fatto riferimento. L'epiteto, ove associato alla nozione di 'sistema', veicola l'idea di un modello formale appunto 'sistematico', pertanto destinato a entrare in rotta di collisione con i suoi possibili antonimi, soggetti al disordine e al caos – poli interagenti, che, come già evidenziato dal dibattito critico degli ultimi decenni, sono risolutivi non solo per la poetica calviniana ma anche per il versante epistemologico del suo pensiero. Rimando in merito a CLAUDIO MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.

⁴ ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, t. I, cit., 1102.

⁵ Nelle mie citazioni mi attengo alla prima edizione, apparsa postuma: *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988. Raguagli indicativi circa la genesi della silloge in IDEM, *Saggi 1945-1985*, t. II, cit., pp. 2957-2985.

non più di Leopardi». ¹ Un secondo riferimento concerne, invece, alcuni procedimenti di riscrittura che pongono in evidenza l'estro landolfiano per l'artefatto; inclinazione estetica che avrebbe indotto lo scrittore a stilare una serie cangiante di 'finti', decifrabili sulla scorta di uno spiccato 'piacere nel manipolare le parole', che procede di pari passo col 'piacere del leggere' – istanza, quest'ultima, che, come noto, fu tenuta molto presente nella produzione sia saggistica che narrativa di Calvino, e non solo nei suoi risvolti teorici ma anche pragmatici: ²

Ed è solo in superficie che documentiamo anche il suo gusto per i finti «trattati», le finte «conferenze», le finte «operette morali», ma senza escludere che un giorno si possa stabilire che erano finte solo fino a un certo punto, e che un filo che lega Leopardi a Landolfi esiste, tra i due borghi selvaggi e i due paterni ostelli e le due giovinezze spese sulle sudate carte e le due invettive contro le umani sorti all'apparir del vero. ³

Codesti richiami sono apparentati proprio da una idea di testo come 'luogo del gioco': un paradigma in grado di evocare una creatività pronta a sfidare il presunto contenuto di verità veicolato dai messaggi, decodificati sia in accezione formale che contenutistica, per farsi dialogo incessante tra finzioni, insidianti, borgesianamente, lo statuto ipoteticamente 'esatto' di quel simulatore per eccellenza che equivale all'istanza dell'autore. I testi come i loro creatori, insomma, partecipano di un comune sommovimento ludico, che ne fa 'pedine di gioco' e 'uomini di paglia', semoventi in autonomia tra i tasselli 'ordinati' di una scacchiera ideale.

Né va sottaciuto che appunto il modello scacchiera è stato oggetto da parte di Calvino – e il 'caso' delle *Invisibili* mi pare estremamente probante – di una descrizione 'precisa', per non dire accanita, poiché pronta ad assurgere a metonimia dell'atto medesimo del leggere: rappresentazione oggettuale e, assieme, figurativa che, pur tra le maglie di uno spazio contingentato, veicola la disponibilità a 'narrare' svariate evenienze. ⁴

Certo è che alcuni degli assunti sin qui in esame sono ripresi ed elaborati proprio tra le righe di *Esattezza*. Il capitolo, infatti, si propone come un vero e proprio laboratorio semantico in cui, anche grazie alla lezione impartita da Leopardi, i sinonimi non cessano di misurarsi con i contrari, mentre le figure del parallelismo interagiscono con quelle improntate a divergenza e opposizione.

Ecco che il ricorso ai lessici risulta determinante anche per asserire orgogliosamente, dinanzi a un auditorio d'oltreoceano, le risorse impareggiabili della propria lingua:

(Noterò per inciso che l'italiano è l'unica lingua – credo – in cui «vago» significa anche grazioso, attraente: partendo dal significato originale (*wandering*) la parola «vago» porta con sé un'idea di movimento e mutevolezza, che s'associa in italiano tanto all'incerto e all'indefinito quanto alla grazia, alla piacevolezza). ⁵

¹ IDEM, *Saggi 1945-1985*, t. I, cit., p. 1102.

² A proposito si vedano almeno i seguenti contributi: GIAN CARLO FERRETTI, *Le avventure del lettore: Calvino, Ludmilla e gli altri*, Lecce, Manni, 1997; ISOTTA PIAZZA, *I personaggi lettori nell'opera di Calvino*, Milano, Unicopli, 2009.

³ ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, t. I, cit., pp. 1106-1107.

⁴ È ancora una volta la cornice, questa volta conclusiva, dell'ottavo capitolo del romanzo a dare conto di quanto osservato: «Allora 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? Qui si scorge un nodo appena accennato: una gemma tentò di spuntare in un giorno di primavera precoce, ma la brina della notte l'obbligò a desistere –. [...] La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai; già Polo era venuto a parlare dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendevano i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre...» (IDEM, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 469).

⁵ ITALO CALVINO, *Esattezza*, in *Lezioni americane*, cit., p. 59. Non va taciuto che l'epiteto 'vago', dal latino *vagus*, anche se la voce qui non viene registrata, veicola altresì idee di instabilità, di discontinuità e di nomadismo connesse al viaggio, cioè all'esperienza esistenziale, oltreché culturale, che il saggista si stava preparando ad affrontare proprio mentre stendeva queste pagine. Ciò trova riscontro nel fatto che venga richiamato il primo viaggio compiuto negli Stati Uniti, nel 1960, e in particolare la guida d'eccezione che fu per lui, nel Massachusetts, Giorgio de Santillana (ivi, p. 57).

Per poi passare a citare di seguito, puntualmente tratti dallo *Zibaldone*, numerosi passi di in-dubbia esemplarità, poiché richiamanti paesaggi semantici molto estesi, sebbene correlati, dedicati come sono alle nozioni di 'lontano', 'antico', 'notturno', 'sguardo', 'riflesso', 'incertezza', 'disordine'¹ – un reticolo, insomma, in cui le parole afferenti al 'vago' ramificano le loro valenze per colonizzare non solo territori limitrofi, quindi affini, ma anche evocati per analogia e persino remoti. Ed è proprio nell'intervallo che si crea tra il significato 'primo' e le sue molte fughe in plaghe lontane che ha modo di attivarsi il piacere connesso alla libera associazione e alla scoperta: quel «vago fluttuare delle sensazioni»,² che costituisce uno dei modi più seducenti dell'attività interpretante, resa 'di-vagante' rispetto a percorsi prestabiliti e costrizioni di sorta.

Il saggista, peraltro, non si limita ad assumere il caso Leopardi quale «seguace del sensismo settecentesco»,³ ma guarda ad esso come a uno snodo determinante del pensiero filosofico, almeno fino a Kant; notando:

In realtà il problema che Leopardi affronta è speculativo e metafisico, un problema che domina la storia della filosofia da Parmenide a Descartes a Kant: il rapporto tra l'idea d'infinito come spazio assoluto e tempo assoluto, e la nostra cognizione empirica dello spazio e del tempo. Leopardi parte dunque dal rigore astratto d'un'idea matematica di spazio e di tempo e la confronta con l'infinito, vago fluttuare delle sensazioni.⁴

I due poli, dunque, esattezza per un verso, in-esattezza per un altro, nelle sintomatiche oscillazioni come nelle molte screeziature delle loro gamme, altrettanto indicative, dapprima passano al vaglio delle congetture filosofico-ironiche di Ulrich, il protagonista de *L'uomo senza qualità* di Robert Musil, indi di quelle di Roland Barthes de *La chambre claire*, per poi essere lette alla luce del pensiero di Paul Valéry, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé.

Pervenuto a detta latitudine, il saggista sembra investito da una sorta di vertigine interpretativa, rendendosi conto che, «partito per parlare dell'esattezza»,⁵ nel suo viaggio esplorativo era oramai approdato in un altrove magmatico e 'nomade', vedendosi costretto a fronteggiare problematiche concernenti l'infinito e il cosmo. Preso dall'ansia dell'irrisolto e dai dubbi dell'ipotetico («Forse piuttosto che parlarvi di come ho scritto quello che ho scritto, sarebbe più interessante che vi dicessi i problemi che non ho ancora risolto, che non so se risolverò e cosa mi porteranno a scrivere...»),⁶ eccolo in preda a due vertigini contrapposte, l'una che lo induce a limitare e a suddividere in porzioni sempre più piccole il campo d'indagine, mentre l'altra che lo invoglia a calarsi nel dettaglio; cosicché l'io che scrive si sente «risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto».⁷

Insomma, ciò che si cerca di elaborare altro non è che la propria autobiografia di saggista e di *narrator*, sondata alla luce di due immagini, sollecitate dalla lettura di un celebre dibattito intercorso tra Jean Piaget e Noam Chomsky:⁸ l'invarianza e la regolarità del cristallo per un verso, per un altro l'animato dibattersi della fiamma, quale «immagine di costanza d'una forma globale esteriore, malgrado l'incessante agitazione interna».⁹

¹ Ivi, pp. 59-62.

² Ivi, p. 63.

³ *Ibidem*. Non è certo casuale che alcuni dei concetti chiamati in causa da Leopardi prima e da Calvino poi – mi sto riferendo a idee che, nelle relazioni che pattuiscono con l'esperienza odeporea, rimandano al *mouvement*, all'incanto determinato dalla varietà e dalla sorpresa, alla sensibilità individuale, allo charme indefinibile della grazia, in quanto canone alternativo e inclassificabile di bellezza interiore, e al *je-ne-sais-quoi*, per accennare alle più salienti – abbiano un loro indiscutibile modello estetico, che potrebbe anche fungere da archetipo ideale, proprio nella voce *Goût*, stesa da Montesquieu per il tomo VII (1757) dell'*Encyclopédie*.

⁴ ITALO CALVINO, *Esattezza*, cit., p. 63.

⁵ Ivi, p. 67.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 68.

⁸ Il volume cui si fa riferimento è il seguente: *Théories du langage – Théories de l'apprentissage*, Paris, Seuil, 1980.

⁹ ITALO CALVINO, *Esattezza*, cit., p. 69.

Sarebbe fuorviante, allora, discernere nelle parvenze del cristallo e della fiamma un'an-tesisi irrisolta, rigore geometrico freddo e irrigidito da una parte, mentre indeterminatezza calda e irrequieta dall'altra. Le due immagini, infatti, recepite quali veri e propri paradigmi non solo conoscitivi ma anche emotivi e stilistici,¹ si giostrano in una relazione dialetticamente interagente. E ciò che più interessa per la disamina che si cerca di condurre, le sinergie che le pervadono sono metodologicamente affini a quelle ricorrenti tra i campi semantici della esattezza e della vaghezza, sui quali mi sono già soffermata; tanto è vero che esse, pur declinate in altro lessico, potrebbero fornire una medesima risposta a domande originate da ambiti distinti.

Così, al fine di autoanalizzarsi, la prima persona non può fare altro che ubicare il proprio io rispetto a esse, nel tentativo di arginare le insidie insite in un nomadismo (esistenziale e interpretativo) portato all'estremo: «Io mi sono sempre considerato un partigiano dei cristalli, ma la pagina che ho citato m'insegna a non dimenticare il valore che ha la fiamma come modo d'essere, come forma d'esistenza. Così vorrei che quanti si considerano seguaci della fiamma non perdessero di vista la calma e ardua lezione dei cristalli».²

Il riferimento compiuto va puntualmente alle *Invisibili*,³ come a una prova, e per eccellenza, di duplicità («Nelle *Città invisibili* ogni concetto e ogni valore si rivela duplice: anche l'esattezza»),⁴ poiché è nella immagine della città – si puntualizza – che la «tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane»⁵ ha modo di epifanizzarsi.

È traendo le fila del proprio denso contributo che il saggista Calvino ne affronta il nodo cruciale, afferente alla 'scrittura', precisando che l'opzione che la pervade è solcata da due traiettorie divergenti, rimandanti a due tipi distinti di conoscenza: l'una segnata da una razionalità scorporata, «dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze»,⁶ l'altra tesa a creare l'equivalente verbale di «uno spazio gremito di oggetti [...] riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile».⁷

Ed è nel movimento oscillatorio che anima questi due percorsi, peraltro destinati a non incontrarsi, che l'io⁸ giunge a misurarsi col paradigma dell'esattezza, dal momento che solo il geometrico e algido rigore del cristallo può rendere fruibile, per antitesi, l'attrazione perturbante esercitata dal gorgo del caos.

¹ «Cristallo e fiamma, due forme di bellezza perfetta da cui lo sguardo non sa staccarsi, due modi di crescita nel tempo, di spesa della materia circostante, due simboli morali, due assoluti, due categorie per classificare fatti e idee e stili e sentimenti» (ivi, p. 70).

² Ivi, p. 70.

³ Il lungo passo che si riporta compare all'altezza della cornice di chiusura del capitolo ottavo (IDEM, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 469).

⁴ IDEM, *Esattezza*, cit., p. 70.

⁶ Ivi, p. 72.

⁵ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Si nota: «Tra queste due strade io oscillo continuamente e quando sento d'aver esplorato al massimo le possibilità dell'una mi butto sull'altra e viceversa» (*ibidem*).

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Luglio 2019

(CZ 2 · FG 13)



© Copyright by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.