



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Italo Calvino: Giappone, Messico, Iran. Manifesto cosmopolita¹

Elisebha Platzer

Il visivo e l'acustico rappresentano due tessere semiotiche centrali nel *mosaico del sacro*. Dalla loro definizione e costituzione dipende *l'incedere nel sacro* essendo altresì connesse a modalità dello spazio e del tempo.

La critica semiotico-letteraria delle narrazioni di Italo Calvino si è soffermata sulle strategie narrative del Calvino visivo. La particolare attenzione dell'autore per il visivo si manifesta nel suo sguardo sul mondo, uno sguardo formato attraverso la pratica del viaggio. Cuba, Sanremo, Torino, Roma, Parigi, USA, Giappone, Messico, Iran,... Percorsi, tragitti costitutivi per la sua opera.

Quando tutto avrà trovato un ordine e un posto nella mia mente, comincerò a non trovare più nulla degno di nota, a non vedere più quello che vedo. Perché veder vuol dire percepire delle differenze, e appena le differenze si uniformano nel prevedibile quotidiano lo sguardo scorre su una superficie liscia e senza appigli. Viaggiare [...] serve a riattivare per un momento l'uso degli occhi, la lettura visiva del mondo.²

Oggetto dell'analisi sono alcuni testi calviniani tratti da *Collezione di Sabbia* (o *Saggi blu*, titolo precedente della pubblicazione Garzanti), raccolta di scritti pubblicati su *La Repubblica* e sul *Corriere della Sera*. Comprese sono pagine su Giappone e Messico (1976) che prima di *Collezione di Sabbia* erano rimaste inedite come era avvenuto anche per gli appunti del viaggio in Iran nel 1975. La raccolta ricopre l'asse temporale di testi prodotti nel decennio dal 1974 al 1984 ed è in stretto dialogo strutturale, talvolta in rapporto di complementarietà con *Palomar*, *Le Cosmicomiche*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ed altri scritti.

¹ Comunicazione presentata al XXXV Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, *Destini del Sacro*, Reggio Emilia, 23 - 25 novembre 2007.

² Italo Calvino, 1994, *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori, p. 168.



1. Raccogliere sabbia. Il visivo.

A Parigi Calvino visita un'esposizione di collezionisti. Di fronte alla vetrina contenente ampolle riempite di diverse tipologie di sabbia osserva:

[...] chi ha avuto la costanza di portare avanti per anni questa raccolta [di sabbia] sapeva quel che faceva, e sapeva dove voleva arrivare: forse proprio ad allontanare da se il frastuono delle sensazioni deformanti e aggressive, il vento confuso del vissuto, ed avere finalmente per se la sostanza sabbiosa di tutte le cose, toccare la struttura silicea dell'esistenza. Per questo non distoglie gli occhi da quelle sabbie, entra con lo sguardo in una delle fiale, ci scava la sua tana, s'immedesima, estrae le miriadi di notizie stipate in un mucchietto d'arena. Ogni grigio una volta scomposto in granelli chiari e scuri, luccicanti e opachi, sferici, poliedrici, piatti, non si vede più come grigio o comincia solo allora a farti comprendere il significato del grigio [...] Forse fissando la sabbia come sabbia, le parole come parole, potremo avvicinarci a capire come e in che misura il mondo triturato ed eroso possa ancora trovarvi fondamento e modello.³

La sfera del sacro implica la presa di uno spazio nel quale vigono codici in prima istanza nettamente distinti da codici d'altri spazi; mentre la sfera del sacro sul piano della lettura interculturale rivela naturalmente continuum strutturali. La zona di contatto tra i testi di Italo Calvino e la nozione di sacro nel senso di *sanctus* è di ridottissimo *appeal*: resistenza contro tutti gli operatori ascrivibili al sacro, superiore, autoritario, religioso, soggettivo, trascendente. L'enunciazione enunciata è disseminata di istanze di controllo: continua traduzione dei fenomeni verso il razionalizzabile, il laicizzabile, il verbalizzabile. Proprio attraverso questa suddivisione dello spazio si crea una zona, separata e protetta che produce strumenti per una sacralità deautomatizzante.

Diverse unità minime visive si prestano semioticamente ad un contatto con il verticale, con una certa definizione di trascendenza che il discorso sul sacro implica.

Nel caso della produzione letteraria calviniana la presa percettiva su luce e colori e le valutazioni estetiche collegate ad esse sono di particolare interesse.

Torniamo alla citazione precedente: la materia dunque anche se è silicea non è solida, ma granulosa come non è solida la materia della quale è costituita l'esistenza.

Viaggio verso l'interno dell'esterno. Categorie come sabbiosità, granulosità, pulviscolarità risemantizzate e rese atte alla descrizione minuziosa delle strutture del reale e dell'utopico:

Oggi l'utopia che cerco non è più solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa.⁴

La decomposizione della superficie visiva in questa tipologia di unità minime atomiche rivela un particolare spessore di stratificazione dello spazio. Lo spazio visivo si costituisce come area dell'apprendimento, del sapere, area d'enciclopedico accumulo. La *funzione figurativa* come la chiamava Edmund Husserl vale a dire la comparsa del colore, della forma, ecc. si compone con altri elementi nella percezione per creare *unità d'apprensione* sensoriale degli oggetti. L'atto della conoscenza passa attraverso il riconoscere, l'identificare e la coscienza da parte del lettore che l'apparire definisce uno spazio semiotico proprio. La sacralità dei testi di Calvino consiste nel desacralizzare le strategie del sacro per eventualmente risacralizzarne il loro valore d'analisi: il nuovo contratto di veridizione è basato sulla disposizione da parte del lettore di realizzare l'inferenza essendo cosciente e predisposto ad operare nel campo di quello che

³ Italo Calvino, *Sabbia*, op. cit., pp. 9-10.

⁴ Italo Calvino, 2002, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, p. 254.



Greimas chiama *il sensibile* ne *Dell'imperfezione*⁵ per ampliare l'orizzonte dello scibile. I livelli d'*eterocettività* (*figuratività*), *interocettività* (*astrazione*) e *proprio-cettività* (*timia*) s'intersecano creativamente. E l'atto del vedere diviene strumento e metafora operativa.

Torniamo agli aspetti cromatici.

La scelta del grigio. Comprendere il significato del grigio. implica la sua scomposizione discorsiva. Calvino tematizza la *credenza madre*, con Merleau-Ponty, la *fede percettiva*, *l'opinione originaria*, l'*Urdoxa*. Il grigio non è semplicemente grigio ma è costruito da prese frammentarie della percezione (le *sfaccettature* di Husserl) di colori che assemblati e sottoposti a determinati effetti d'illuminazione o contingenze geologiche creano il color grigio della sabbia. Far varcare al lettore la soglia di un'ampolla di sabbia esposta ad una mostra a Parigi implica una modifica ed una sospensione delle coordinate spazio-temporali che generi un'interconnessione tra le finitezze, in questo caso cromatiche, del reale. Il grigio può quindi essere color ruggine delle sabbie del Marocco, il bianco e nero carbonifero delle isole Aran, una mescolanza cangiante di rosso bianco nero e grigio dell'Isola dei Pappagalli in Messico. Il grigio scomposto in bianco e rosa sta ad indicare i mari della Sardegna o le Isole Grenadine dei Carabi; la minuscola ghiaia nera ci collega con Port Antonio in Giamaica, Lanzarote o l'Algeria.⁶

L'unità minima significativa si risveglia nella policromaticità, si astrae e dematerializza nello spazio della mente: una tonalità del grigio, chiamata *Blank*.

Tra le sue conoscenze newyorkesi Calvino annovera quella di Shusaku Arakawa e di Madeline Gins. L'autore ci lascia testimonianza del suo approccio con l'arte di Arakawa nel saggio *Il colore della mente nei quadri di Arakawa* pubblicato postumo nel novembre del 1985.⁷

I quadri di Arakawa [...] sono pieni di luce, una luce fatta di tutti i colori e dell'assenza di colori è quella luce che viene prima e dopo di ogni colore, una luce che è insieme ondulatoria e corpuscolare, fatta di pulsazioni, di fotoni, di frecce volanti.

Il *Blank* è il *colore della mente*. Rapido, sfuggibile e mentale come la pittura di Arakawa⁸ che in Calvino funziona come la *zona centrale generativa*. Paul Klee vede il *punto grigio* come momento cosmogonico per eccellenza, il punto tra ciò che diviene e ciò che muore: *punto necessariamente grigio per via della concentrazione originaria* di caos e cosmos, di ordine e disordine.⁹ *Punto grigio* opposto al *punto cieco della mente* descritto da Christa Wolf.¹⁰

I testi calviniani si pongono in dialogo con le riflessioni di Merleau-Ponty quando nella *Phénoménologie de la perception* viene descritta la *comunione dei sensi* partendo dall'esempio del visivo. Il sentire non può venir ridotto al semplice modello della ripartizione in cinque sensi che risponde più all'esigenza di chiarezza nella comunicazione intersoggettiva che alla ricchezza dell'atto percettivo vissuto. Dal filosofo vengono descritti scenari di sinestesia partendo dalla descrizione di pazienti sotto l'effetto di stupefacenti che percepiscono il suono del flauto come colore blu-verde; il verde degli alberi si schiarisce se il paziente batte con un pezzo di ferro su di una ringhiera.¹¹

La percezione è sinestetica: i suoni si vedono ed i colori si odono. Nell'esperire la realtà i sensi sono interconnessi. Vediamo l'elasticità dell'acciaio, la morbidezza dei trucioli, le pieghe di un tessuto in lino o cotone ci rendono visibili la morbidezza, la lisciazza, il calore, il freddo, il grado di permeabilità della stoffa. Se si sente il rumore di una carrozza o delle ruote di un

⁵ Algirdas Greimas, 1988, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio.

⁶ Italo Calvino, *Sabbia*, op. cit., p. 6.

⁷ Il saggio viene prima pubblicato in inglese su *Artforum* nel settembre del 1985 e poi in italiano: Italo Calvino, *Il colore della mente nei quadri di Arakawa*, in *Tuttolibri*, novembre, 1985.

⁸ Marco Belpoliti, 2006, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, p. 311.

⁹ Ivi, p. 314.

¹⁰ Christa Wolf, 2002, *Störfall. Nachrichten eines Tages*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München.

¹¹ Merleau-Ponty, 1966, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, Walter De Gruyter, p. 267.



motorino sul selciato ci si rende conto della durezza e levigatezza della pietra delle distanze tra le lastre del selciato, i suoni vengono definiti come secchi, duri, soavi,...

Già Ferdinand de Saussure ed il suo interlocutore psicologo Flournoy hanno fornito riflessioni intense sulla sinestesia. Nell'*Audition colorée* Saussure stabilisce il rapporto tra vocali e colori: ogni vocale viene rappresentata da diversi colori.¹² È evidente che il continuum percettivo fornisce una presa sulla realtà più precisa, se analizzata semioticamente, scardinando potenzialmente categorie precostituite.

Nel caso della scrittura calviniana la scelta estetica si direziona verso il *blank* come potenziamento della vista, delle capacità percettive ed intellettive.

Le parole, le linee, le frecce dei quadri di Arakawa si direzionano, secondo la lettura di Calvino verso:

[...] una discontinuità, un divario, un intervallo vuoto al di là del quale niente è somigliante, il tempo e lo spazio non sono più gli stessi [...] macchie di blank, di non-quadro, che interrompono il tessuto dell'universo-quadro e ci danno la sensazione che il significato e la forma di tutto il resto fluttuino attorno a queste lacune dell'esistere.

Il blank, l'ipercolore sacralizzato, varca i bordi del quadro, le regole di composizione al suo interno, le soglie del testo costituendo un oltre-spazio.

In *Collezione di sabbia* i viaggi aprono uno spazio di sospensione non solo delle coordinate spazio-temporali ma soprattutto una sospensione del giudizio nelle descrizioni degli scenari incontrati durante gli spostamenti, una messa tra parentesi dei sistemi valoriali di provenienza e per conseguenza un uso nelle descrizioni del vissuto di colori forti e pungenti, di effetti performativi di luminosità. Una donna vestita di viola in Giappone, le bandiere rosse, i verdi della vegetazione del Messico, i rossi delle fiamme in Iran, l'indaco ed il turchese delle maioliche in Iran. Lo spettro cromatico diviene sinonimo per il discontinuo creato dalla sospensione del viaggio. Il grigio sinonimo del discontinuo nei quadri di Arakawa, ma dell'assolutizzazione del continuo nello *spazio della mente* calviniano.

2. Il nodo

Alleanze militari, dichiarazioni di guerra e di pace venivano trasmesse in Nuova Caledonia attraverso diverse conformazioni di nodi d'una corda di scorza di *banian* (*ficus benegalensis*). I nodi, le fibre annodate come forma di primordiale scrittura vengono scoperti da Calvino ad una mostra di *Nodi e legature* alla Fondazione d'Arti Grafiche e Plastiche di Rue Berryer a Parigi. Calvino ne trae le sintetiche conseguenze ricordando al lettore le implicazioni matematiche: il nodo borromeo (tre anelli allacciati in cui è solo il terzo anello che allaccia gli altri due). L'arte di fare i nodi rappresenta insieme il culmine dell'astrazione, della capacità manuale e la moltiplicazione degli spazi:

Lo spazio tridimensionale ha in realtà sei dimensioni perché tutto cambia a seconda se una dimensione passa sopra o sotto l'altra, o a destra o a sinistra, come in un nodo.

¹² Marco Mazzeo, 2004, "Les voyelles colorées: Saussure et la synesthésie", in *Cahiers Ferdinand de Saussure*, Genève, Droz, vol. 57, pp. 129-143.

Vedasi anche la presentazione di Mireille del testo di Ferdinand De Saussure, 1983, "Réponse à une enquête sur l'audition colorée", in *Le Bloc-Notes de la psychanalyse*, n°3, pp. 133-135.

Vedasi anche sul tema della sinestesia:

Mikel Dufrenne, 1987, *L'oeil et l'oreille*, Paris, L'Hexagone.

Questo perché nei nodi l'intersezione di due curve non è mai un punto astratto ma è il punto in cui scorre o gira o s'allaccia un capo di fune o cima o scotta o filo o spago o cordone, sopra o sotto o intorno se stesso o altro elemento consimile, come risultato dei gesti ben precisi di gran numero di mestieri, dal marinaio al chirurgo, dal ciabattino all'acrobata, dall'alpinista alla sarta, dal pescatore all'imballatore, dal macellaio al cestaio, dal fabbricante di tappeti all'accordatore di pianoforti, dal campeggiatore all'impagiatore di sedie, dal taglialegna alla merlettaia, dal rilegatore di libri al fabbricante di racchette, dal boia all'infilatore di collane... L'arte di fare i nodi culmine insieme dell'astrazione mentale e della manualità potrebbe essere vista come la caratteristica umana per eccellenza, quanto e forse ancor più del linguaggio...¹³

Le osservazioni di Calvino riguardo alle visite di mostre, ai viaggi, alle scoperte antropologiche sembrano confluire in un'iperstruttura costituita da nodi che formano la rete dei testi (letterari, urbani) incontrati. Come nell'ipertesto i nodi abilitano all'acquisizione del sapere predisponendo percorsi (a rete, a scacchiera,...) che, nel testo calviniano però, propongono la più nobile lettura della nozione d'ipertesto¹⁴. Essi uniscono il potenziamento dello spazio e delle capacità d'astrazione, il *virtuale* al *reale*, spazio degli esseri umani e delle loro strategie di stratificazione segnica. La sacralità dei processi d'inferenza, della molteplicità d'approcci al sapere, della costituzione d'enciclopedie è solo pensabile attraverso l'attività degli esseri umani, protagonisti principali.

Nel 2002 l'artista Mona Hatoum crea a Oaxaca in Messico *Pom Pom City*. L'opera¹⁵ fa parte della collezione permanente dell'Institute of Contemporary Art a Boston e venne esposta all'inaugurazione del museo e dell'esposizione *Super Vision* nel dicembre del 2006.

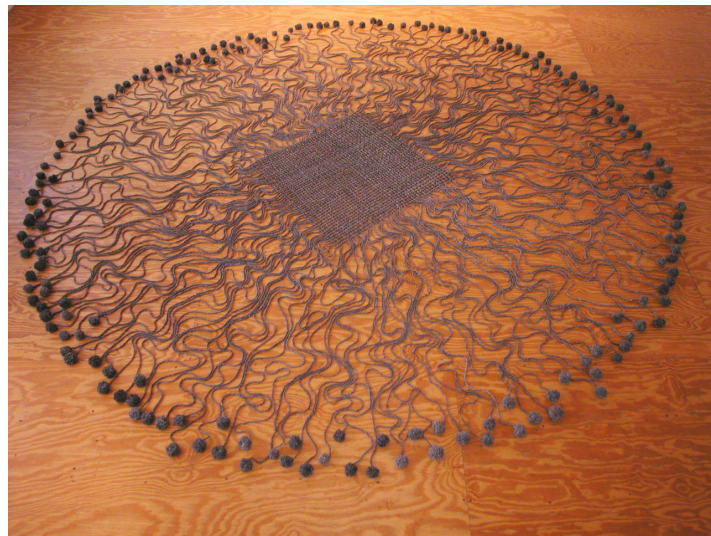


Fig. 1 – Mona Hatoum, Pom Pom City

Denominata in inglese *rug* coperta da viaggio o tappeto prodotto da tessitori artigiani di Oaxaca. La traduzione d'un oggetto familiare domestico in proporzioni enormi rappresentante il complesso intersecarsi di strade di Città del Messico.

Per Calvino l'apoteosi dell'astrazione: grigio, nodi e la rappresentazione delle unità minime di forma del testo-tessuto urbano secondo Kevin Lynch: *node, path, district, landmark* e *edge*¹⁶,

¹³ Italo Calvino, *Sabbia*, op. cit., p. 68.

¹⁴ Si vedano a tal proposito le sorprendenti anticipazioni di Roland Barthes riguardo al testo letterario in quanto rete di percorsi multipli:

Roland Barthes, 1970, *S/Z*, Paris, Seuil.

¹⁵ Mona Hatoum, 2002, *Pom Pom City*, Institute of Contemporary Art, Boston.



essenziali per l'orientamento in città. Struttura a rete del centro del *generatore poliglotta di cultura* che è il testo urbano; struttura con diramazioni fluide e ondulari. Nodi-Pom-Pom finali a rappresentare i nuovi bordi della semiosi urbana: aree di porosità e al contempo concentrazione di nuove creazioni di senso.

3. L'acustico. La Musica. Il novantanovesimo albero

Luciano Berio tiene a Harvard durante l'anno accademico 1993-1994 le Charles Eliot Norton Poetry Lectures che verranno pubblicate con il titolo *Un ricordo al futuro*¹⁷. Anche Calvino preparò le Norton Lectures per il 1985, note come *Lezioni americane*, pubblicate postume.

Luciano Berio collaborò con l'autore per la creazione di *Un re in ascolto* e *La vera storia*, per le quali Calvino scrisse i testi. Rare sono le osservazioni sui testi calviniani da un punto di vista acustico- Calvino, definito dalla critica come autore visivo.

Secondo la testimonianza di Berio l'approccio di Calvino alla musica era spesso conflittuale, *desiderava che la musica potesse essere avvicinata come fosse scienza- cioè razionalizzabile e verbalizzabile in tutti i suoi livelli*, continua infatti Berio [...] *il tracciato labirintico del suo percorso narrativo e il suo universo poetico e concettuale sembrano acquistare caratteri sempre più musicali e possono essere anche letti come una progressiva sublimazione di forme musicali: penso alle elissi debussiane di Se una notte d'inverno un viaggiatore e ai rapporti ternari bachiani delle Variazioni Goldberg in Paolmar*.¹⁸

Ancor più interessante da un punto di vista semiotico risulta la testimonianza di Berio vista e considerata la moltitudine di testi calviniani che in un verso o nell'altro rivelano tracce musicali.¹⁹

Berio colloca la produzione e l'esperienza musicale in uno spazio sinestetico d'unione tra immagine e suono che ci giunge da Esodo, 20, 18:

Ora tutto il popolo vedeva le voci, le fiamme, il suono dello shofar e il monte fumante [...]

Spazio sinestetico contenente un *nucleo intangibile*, dice Berio, *forse sacro*.²⁰

Ricollegandoci alle ramificazioni dello spazio urbano rappresentato dall'opera di Mona Hatoum ed ai testi su Giappone, Iran e Messico è possibile rilevare una forte riflessione sul tempo.

I testi della raccolta suddivisi secondo il luogo dove si era svolta l'esperienza che ha portato alla stesura del testo (tripartizione in questa cronologia, Giappone, Messico, Iran) valicano i confini della loro suddivisione in territori nazionali attraverso il motivo dell'albero. L'ultimo

¹⁶ Kevin Lynch, 1960, *The Image of the City*, Cambridge-London, MIT Press, pp. 47-48.

¹⁷ Luciano Berio, 2006, *Un ricordo al futuro*, Torino, Einaudi.

¹⁸ Luciano Berio, 1988, "La musicalità di Calvino", in Giorgio Bertone, a cura di, *Italo Calvino la letteratura, la scienza, la città*, Genova, Marietti, pp. 116-117.

¹⁹ Testi per teatro, sceneggiature: *Viaggio in camion, Tikò e il pescecane, Marco Polo, L'ussaro e la luna, Il naufrago Valdemaro, Le porte di Bagdad*;

Testi per musica: *Un re in ascolto, La vera storia, Zaide, La panchina, Il visconte dimezzato, Allez-Hop, Lo spaventapasseri e il poeta, Sul verde fiume Po, Turin-la-nuit o Rome-by-night, Il padrone del mondo, Canzone triste, La tigre, Oltre il Ponte, Dove vola l'avvoltoio*;

Romanzi, racconti: *Il sentiero dei nidi di ragno, Il visconte dimezzato, Il cavaliere inesistente, Il barone rampante, La formica argentina, Ultimo viene il corvo, Sotto il sole giaguaro, Gli amori difficili, Tutte le cosmicomiche, Le città invisibili, La giornata di uno scrutatore, Marcovaldo o le stagioni di città, La nuvola di smog, Ultimo viene il corvo, L'entrata in guerra, La speculazione edilizia, Il castello dei destini incrociate, Palomar, Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

²⁰ Luciano Berio, *Ricordo*, op. cit., p. 94-95.



racconto giapponese è rappresentato da *Il novantanovesimo albero*. Luogo della narrazione Kyoto. Un taxista dai guanti bianchi dirige lo sguardo del passeggero verso un punto invisibile nel caos del traffico urbano. Esattamente lì sarebbe collocato il 99esimo albero piantato nella leggenda da un imperatore chiamato dalla sua amata a provare il suo sentimento piantando ad ogni sua visita e dichiarazione un albero. Dopo la centesima pianta l'amata si sarebbe detta persuasa della sua dichiarazione. Qual è il finale di questa leggenda, è lasciato al lettore immaginarlo. Sta di fatto che nel centro dell'odierna città di Kyoto è rimasto un unico albero dei novantanove, forse il novantanovesimo. L'unico segno rimasto è la scritta sul cartello affisso sull'albero. La parola, il testo che collega lo spazio con il tempo e si fa depositario d'un sentire letterario (mitologico, nel caso concreto della leggenda giapponese), così potente da oltrevalicare i confini del testo. Il novantanovesimo albero crea un varco temporale e trova il suo corrispondente nel varco dello spazio urbano creato dall'unica pianta sopravvissuta all'edilizia cittadina.

Sempre da un albero partono altre tre narrazioni sullo stesso sentimento forte.

I tre alberi che rappresentano il Messico.

L'albero del Tule vicino a Oaxaca (*La forma dell'albero*), l'albero di Jesse affrescato nella chiesa seicentesca di Santo Domingo a Oaxaca (*Il tempo e i rami*) e la foresta affianco alle vestigia della civiltà Maya a Palenque (*La foresta e gli dei*).

Narrazioni di lotte di forza tra natura e cultura, foreste che inghiottono monumenti storici e viceversa. Secondo Calvino le seguenti ipotesi possono venir formulate

- a) l'autonomia degli oggetti, la forza della natura si riappropria dello spazio del sistema linguaggio
- b) Da quando il linguaggio esiste, la natura può abolirlo: esso continua ad agire, nonostante tutto, in un suo ambito separato, che l'impeto convulso delle cose non scalfisce. I nomi degli dei e gli dei senza nome si fronteggiano in una guerra che non ha vinti né vincitori.
- c) Definire la foresta come aggressiva corrisponde alla proiezione dei miti narrati. Ogni linguaggio costruisce una mitologia e questo modo d'essere mitologico coinvolge anche ciò che si credeva esistesse indipendentemente dal linguaggio.²¹

Considerazioni letterarie sul tempo, inferenze che sviluppino una forza interpretativa, evocativa tale da poter venir comparate al coinvolgimento dell'ascolto musicale. Sulle complesse modalità di percezione del messaggio e del funzionamento del testo musicale sanno darci erudite indicazioni i semiotici della musica. Quello che è di interesse per il testo calviniano è che i nodi ipertestuali precedentemente elencati creano focalizzazione e ordine e possiedono ripercussioni sia sulla narrazione del visivo che sulla narrazione dell'acustico. Il creare varchi temporali è nella letteratura come in musica una pratica ricorrente: si pensi come il cambiamento di metro nella sesta sinfonia di Mahler produca il cambiamento narrativo dal tempo degli aspetti storici della cultura al tempo della natura, gli esempi musicali sono molteplici. La differenza predominante, in questo contesto, tra letteratura e musica sta nell'intensità e nelle strategie di coinvolgimento del lettore/ascoltatore. I nodi creano varchi, regolano tempi e spazi indicando successione ed alternanza degli accenti ritmici verso un'*agogica*²² dell'astrazione e simultaneamente del potenziamento della percezione sensoriale. La raffinata e rafforzata formalizzazione di modelli del visivo e dell'acustico rendono il testo calviniano prossimo alla grammatica musicale.

Da un punto di vista descrittivo l'arte di scrittura calviniana si nutre delle sculture di Fausto Melotti, dei disegni di Dürer, delle rappresentazioni di città di De Chirico come Berio si ciba dei testi calviniani per le sue opere *Un re in ascolto* e *La storia vera*. Calvino crea ekphrasis traendo spunto da concreti esempi dalle arti visive o da modelli di formalizzazione

²¹ Italo Calvino, *Sabbia*, op. cit., pp. 214-215.

²² Si veda sulla rimessa in circolazione della nozione di agogica dopo l'uso da parte dei antichi teorici greci della musica Riemann nel suo scritto *Musikalische Dynamik und Agogik* (1884).



visiva/acustica da lui stabiliti e Berio si produce nell'ekphrasis dei testi calviniani: questo il punto di congiunzione tra testo letterario e musicale.

Seguiamo un passo tratto dal racconto *Un re in ascolto* nel libro *Sotto il sole Giaguaro* che narra della volontà di un tristissimo re di ascoltare i suoni, rumori del suo palazzo e quelli che provengono dall'esterno per ricongiungersi con il mondo:

Quando nel palazzo tutto è fermo, la città si muove, le ruote corrono come raggi di ruote, i dischi ruotano nei grammofoni, la puntina gratta un vecchio disco, la musica va e viene, a strappi, oscilla, giù nel solco rombante delle vie, o sale alta col vento che fa girare le ventole di camini. La città è una ruota che ha per perno il luogo in cui stai immobile, ascoltando. La città d'estate passa attraverso le finestre aperte del palazzo, vola con tutte le sue finestre aperte e con le voci, scoppi di riso e di pianto, fragore di martelli pneumatici, gracidio di radioline.²³

Così il novantanovesimo albero diviene la metafora per la forza evocativa delle strategie narrative letterarie e musicali. La particolare disposizione di isotopie, il ricorso ad effetti di straniamento ed al *sensibile* costruiscono forze associative che esortano il lettore ad intraprendere un viaggio spazio-temporale, ad assumere posizioni pluriprospectiche e plurilinguistiche cimentandosi in un esercizio continuo di traduzione intersemiotica (testo letterario-testo musicale) per approdare in uno *spazio d'interconnessione* che può essere quello descritto come *ricordo al futuro* di Berio o come quella che si può denominare *la tecnica del novantanovesimo albero di Calvino*. Ramificazioni che portano in altri tempi ed in un altrove.

4. Considerazioni conclusive

Scrive Viktor Sklovskij nel suo saggio *Iskusstvo kak priëm, L'arte come artificio*:²⁴

So geht das Leben dahin, wird zum Nichts. Die Automatisierung verschlingt alles, die Dinge, die Kleider, die Möbel die Frau und die Angst vor dem Krieg.

Wenn das ganze komplexe Leben vieler Menschen unbewusst verläuft, dann ist es, als wäre dieses Leben nicht gewesen.

Um für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiederkennen ist, dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihr Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozess ein Ziel in sich und muss verlängert werden. Die Kunst ist ein Mittel, das werden eines Dings zu erleben, das schon Gewordene ist für die Kunst unwichtig.²⁵

²³ Italo Calvino, 1992, *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Mondadori, p.80.

²⁴ Viktor Sklovskij, 1966, *Theorie der Prosa*, Frankfurt, Fischer Verlag, pp. 7-27.

Viktor Sklovskij, 1966, *Una teoria della prosa: l'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*, Bari, De Donato.

²⁵ *Così la vita scorre, diventa nulla. L'automatizzazione ingurgita tutto, oggetti, abiti, la donna e la paura della Guerra.*

Se l'intera complessa vita di molte persone si svolge inconsciamente allora è come se questa vita non fosse esistita.

Ed è per ripristinare la percezione della vita, rendere gli oggetti percepibili, e la pietra pietrosa [accidentata] che esiste quello che noi chiamiamo arte. La meta dell'arte è di restituirci il sentire l'oggetto, un sentire che è vedere e non solo riconoscere. In questo intento l'arte usa due artifici: l'alienazione dell'oggetto e il render più complessa la forma, per aumentare il grado di difficoltà nella percezione e prolungarne la durata. Perché nell'arte il procedimento percettivo rappresenta una meta in sé e deve venir



Deautomatizzazione del linguaggio. L'arte genera strategie testuali che producano straniamento. Lo straniamento, l'*ostranenie*, la *Verfremdung* in Italo Calvino (come in Lev Tolstoj) è rappresentata dalla descrizione dell'oggetto come se questo oggetto venisse visto per la prima volta. Simile allo sguardo del viaggiatore; si ricordi che: [...] *veder vuol dire percepire delle differenze, e appena le differenze si uniformano nel prevedibile quotidiano lo sguardo scorre su una superficie liscia e senza appigli. Viaggiare [...] serve a riattivare per un momento l'uso degli occhi, la lettura visiva del mondo.*

Lo straniamento è un'esigenza letteraria: si veda come Cervantes nella seconda parte del *Don Chisciotte* mette in scena lo straniamento esortando il suo lettore modello a seguire il modello di resistenza alle strategie testuali quando Don Chisciotte e Sancho Panza disquisiscono sull'inautorizzata edizione delle loro avventure e decidono di dare una nuova destinazione al loro viaggio: Barcellona (e non Zaragoza come sarebbe stato imposto dall'autore).

La forza dell'arte sta nella costituzione di strutture *ad alta risoluzione d'alienazione*, o meglio, di direzionare dinamicamente *débrayage* ed *embrayage* verso la deautomatizzazione. Creare simili strutture poetiche implica sull'asse delle possibilità di vita di un messaggio in prima istanza la richiesta d'un sostegno energetico elevato nella produzione, ma che a lungo termine può confluire in quello che Calvino chiamava non la lettura dei classici ma la *rilettura* e corrisponde nel suo intero al processo che Ugo Volli definisce²⁶ come *l'ecologia semiotica dei prodotti culturali*. I memi, le unità culturali di Dawkins²⁷, ne sono i protagonisti possedendo la capacità di autoalimentarsi e di riprodursi. Riassumendo possiamo dunque affermare che arte e letteratura sono in grado di creare sotto sforzo energetico (anche il riciclaggio di strutture implica consumo d'energia) nelle zone liminari della cultura, attraverso lo slancio della produzione poetica, spazi di confrontazione altra. La qualità del prodotto artistico-letterario finale, di destinazione, dipende dalle modalità del tragitto nella produzione. Nell'intensità della *trajectoire*, del percorso attraverso gli spazi sta la forza critica, d'anticipazione,...del messaggio letterario.

[...] même si les points déterminent les trajets, ils sont strictement subordonnés aux trajets qu'ils déterminent [...]. Le point d'eau n'est que pour être quitté, et tout point est un relais et n'existe que comme relais. Un trajet est toujours entre deux points, mais l'entre-deux a pris toute la consistance, et jouit d'une autonomie comme d'une direction propre.²⁸

Il tragitto, potremmo aggiungere, interpretativo, descritto da Deleuze e Guattari si situa in rapporto con il contesto in quanto *insieme del testo che precede e/o accompagna l'unità sintagmatica considerata, e da cui dipende la significazione ed in particolar modo il contesto implicito* (seguendo la categorizzazione di Greimas e Courtes di contesto esplicito/linguistico e implicito/extralinguistico/situazionale)²⁹ si sposta sempre più nel centro dell'analisi semiotica letteraria. Il testo letterario non può più venir pensato e analizzato senza un'implicazione contestuale. I racconti su Giappone, Iran e Messico rilevano forti riflessioni su di un contesto di rapidissima mutevolezza nel quale è inscritta l'operazione letteraria. Quella che oggi dai sociologi David Held e Michael Zuern viene descritta come *interconnectedness*, l'intreccio e l'interdipendenza tra gli spazi nazionali-statali, tra saperi e vissuti su scala mondiale; oppure l'assunto di Zygmunt Bauman che mette in relazione la nozione di *liquidità* con la nozione di

prolungato. L'arte è un mezzo per vivere il divenire di una cosa, il già divenuto per l'arte non possiede importanza. [Mia traduzione]

²⁶ Ugo Volli, 1989, *La quercia del duca*, Milano, Feltrinelli.

²⁷ Richard Dawkins, 1982, *Il gene egoista*, Zanichelli, Bologna.

²⁸ Gilles Deleuze e Félix Guattari, 1980, *Mille Plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, pp. 471-472.

²⁹ Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtes, Paolo Fabbri, a cura di, , 2007 *Semiotica Dizionario Ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, p. 57.



gerarchia (di particolare interesse il suo saggio non ancora pubblicato su *Le vespe di Panama*, riflessione sulla scoperta della Zoological Society of London sulle vespe che migrano da sciame a sciame e che creano gerarchie in funzione della direzione di volo; cambia la direzione, si ristrutturano le gerarchie).

Calvino ha il merito di aver anticipatamente riconosciuto questo cambiamento del contesto verso la fluidità, la rapidità, la molteplicità, la leggerezza (*Lezioni americane*) e d'aver messo in opera nei suoi testi forme di sguardo aperte all'alterità, alla curiosità conoscitiva e al fascino antropologico verso la nozione di struttura. Proprio quella struttura che Lévi-Strauss definiva nella seguente maniera:

[À l'inverse du formalisme, le structuralisme refuse d'opposer le concret à l'abstrait, et de reconnaître au second une valeur privilégiée. La forme se définit par opposition à une matière qui lui est étrangère, mais] la structure n'a pas de contenu distinct: elle est le contenu même, appréhendé dans une organisation logique conçue comme propriété du réel.³⁰

Affermava Lévi-Strauss, del quale Calvino era assiduo lettore, sempre in *Anthropologie structurale deux*:

La tolérance n'est pas une position contemplative, dispensant les indulgences à ce qui fut ou à ce qui est. C'est une attitude dynamique qui consiste à prévoir, à comprendre et à promouvoir ce qui veut être. La diversité des cultures humaines est derrière nous, autour de nous et devant nous. La seule exigence que nous puissions faire valoir à son endroit (créatrice pour chaque individu des devoirs correspondants) est qu'elle se réalise sous des formes dont chacune soit une contribution à la plus grande générosité des autres.³¹

Alla fine o all'inizio delle nostre riflessioni si può affermare che gli elementi testuali semioticamente e giocosamente sacri negli scritti calviniani possono essere denominati *dettagli sottrattivi*. Luciano Berio definiva con *dettagli sottrattivi* elementi come la respirazione del musicista all'interno di una composizione, che decontestualizzati e ricontestualizzati possono acquisire funzioni autonome e diverse. I *punti di respirazione* all'interno del testo letterario (musicale) come punti cardine dei processi interpretativi svolti dal lettore³²... *sacer, qados*, separate e protette sono perciò le capacità percettive e d'analisi dell'essere umano... cosmopolite, cittadino del mondo... aggiungerebbe Ulrich Beck³³.

pubblicato in rete il 20 marzo 2008

³⁰ Claude Lévi-Strauss, 1996, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, p. 139.

³¹ Ivi, p. 422.

³² Luciano Berio, *Ricordo*, op. cit., p.93.

³³ Ulrich Beck, 2005, *Lo sguardo cosmopolita*, Roma, Carocci.



Bibliografia

- Barthes, R., 1970, *S/Z*, Paris, Seuil.
- Beck, U., 2005, *Lo sguardo cosmopolita*, Roma, Carocci.
- Belpoliti, M., 2006, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi.
- Berio, L., 2006, *Un ricordo al futuro*, Torino, Einaudi.
- Berio, L., 1988, "La musicalità di Calvino", in Giorgio Bertone, a cura, *Italo Calvino la letteratura, la scienza, la città*, Genova, Marietti.
- Calvino, I., 1994, *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori.
- Calvino, I., 1985, *Il colore della mente nei quadri di Arakawa*, in *Tuttolibri*, novembre.
- Calvino, I., 1992, *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Mondadori.
- Calvino, I., 2002, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori.
- Cifali, M., 1983, "Réponse à une enquête sur l'audition colorée", in *Le Bloc-Notes de la psychanalyse*, n°3.
- Dawkins, R., 1982, *Il gene egoista*, Zanichelli, Bologna.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1980, *Mille Plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Dufrenne, M., 1987, *L'oeil et l'oreille*, Paris, L'Hexagone.
- Eco, U., 2007, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Greimas, A.J., 1988, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio.
- Greimas, A.J., Courtes, J., 2007, *Semiotica Dizionario Ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori.
- Mazzeo, M., 2004, "Les voyelles colorées: Saussure et la synesthésie", in *Cahiers Ferdinand de Saussure*, Genève, Droz.
- Cifali, M., 1983, "Réponse à une enquête sur l'audition colorée", in *Le Bloc-Notes de la psychanalyse*, n°3.
- Dufrenne, M., 1987, *L'oeil et l'oreille*, Paris, L'Hexagone.
- Lévi-Strauss, C., 1996, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon.
- Lynch, K., 1960, *The Image of the City*, Cambridge-London, MIT Press, pp. 47-48.
- Merleau-Ponty, M., 1996, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, Walter De Gruyter.
- Sklovskij, V., 1966, *Theorie der Prosa*, Frankfurt, Fischer Verlag.
- Sklovskij, V., 1966, *Una teoria della prosa: l'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*, Bari, De Donato.
- Volli, U., 1989, *La quercia del duca*, Milano, Feltrinelli.
- Wolf, C., 2002, *Störfall. Nachrichten eines Tages*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München.