

## IL GIOCO DEI CAMMINI INCROCIATI

FRANCESCA FALCHIERI

Una lettura comparata de *La taverna dei destini  
incrociati* di Italo Calvino

«Fra le lodi sincere, la maggior parte saranno indirizzate ai vestigi dei tempi andati, a tutti quei legami che l'opera non avrà rotto e che la traggono disperatamente indietro. Poiché, se le norme del passato servono a misurare il presente, servono anche a costruirlo. Lo scrittore stesso, malgrado la sua volontà di indipendenza, è in una situazione, in una civiltà mentale, in una letteratura – quella del passato. Gli è impossibile sottrarsi dall'oggi al domani a quella tradizione da cui proviene»(1).

Tradizione e intertestualità: anche un innovatore della staffa di Robbe-Grillet non può fare a meno di affermarle. Alle sue parole paiono far eco quelle di Calvino:

«La scrittura insomma ha un sottosuolo che appartiene alla specie, o almeno alla civiltà, o almeno a certe categorie di reddito. E io? E quel tanto o quel poco di squisitamente mio personale che credevo di metterci? Se l'ombra d'un autore posso

evocare ad 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 vi vere: c'era una confusione tra i due verbi, in lui, o nel me di allora)» (2).

Il romanziere, dunque, segue itinerari collettivi e si fa portavoce di contenuti spesso inconsci, appartenenti a un contesto sociale e, più in generale, all'umanità, riscoprendo quelle storie che rappresentano il «sottosuolo» della nostra civiltà. Tali contenuti preconsoci vengono portati dalla scrittura al livello della coscienza: l'autore è semplicemente un tramite e un portavoce della coscienza collettiva. L'opera è insomma costruita sulla «civiltà mentale» e sulle «norme del passato», per dirla con Robbe-Grillet.

Il «romanzo futuro» non presenterà mai delle personalità, né quella di un eroe tradizionale, ormai in crisi, né quella dell'io-scrittore, con la sua vita vissuta. I passi del narratore saranno sempre diffidenti «nei territori del destino individuale», del «vissuto», tanto esplorati da Stendhal. Non potrà più essere evocata l'«ombra» dell'«Egotista di Grenoble», il maggior rappresentante della fusione di scrittura ed esperienza individuale.

«Era questa la ricetta che aspettavo da lui? (Per il romanzo e per qualcosa oscuramente imparentata col romanzo: "la vita"?) Cos'è che teneva insieme tutto questo e se n'è andato?»,

si chiede Calvino (3). Potrei rispondergli che se n'è andata la concezione tradizionale e biografica del

romanzo: i materiali disordinati del «vissuto» dovranno essere dissolti e ricondotti a un linguaggio mitico e simbolico. Il romanzo, se sembrerà autobiografico, sarà «un'autobiografia del possibile», come suggerisce A. Thibaudet al suo «lettore di romanzi». Ecco una risposta alla domanda sopra citata, che Calvino si pone nella *Taverna dei destini incrociati*: un testo rappresentante un catalogo dei possibili, di ipotesi intrecciate.

Questa taverna, abitata dagli odori e dal fumo del possibile, è una tappa d'obbligo, lungo la «via per il romanzo futuro», additata da Robbe-Grillet. Sostarvi, però, richiede al lettore un certo sforzo intellettuale: la storia dell'io-scrivente vi si perde, in mezzo a un'infinità di destini incrociati.

*La Taverna*, in cui vorrei ora sostare, approfondisce la tematica combinatoria a livello intertestuale, «in una civiltà mentale, in una letteratura» che non possono essere altro che «del passato», per dirla ancora con Robbe-Grillet. L'intertestualità influisce non solo sull'organizzazione dei motivi, ma anche sull'intreccio. Infatti, secondo J. Kristeva (4), le sequenze narrative di una nuova struttura testuale appaiono come sottili trasformazioni di sequenze provenienti da altre fonti.

Dopo aver seguito il percorso epistemologico ed ermeneutico, da Heidegger a Foucault, fino al decostruzionismo deriddiano, Calvino si concentra a intersecare le storie del nostro antico repertorio testuale, come segno di quanto nell'inconscio generale è stato detto e non detto. Il “nuovo” romanzo diventa così il luogo di un lavoro pratico-retorico sulla tradizione e sugli archetipi culturali del

passato.

Nella *Taverna* ricorrono intreccio, temi e personaggi ariosteschi e di genere cavalleresco, ma con un inevitabile scarto: Calvino si distacca da Ariosto soprattutto perché ricostruisce il suo processo inventivo, facendo entrare il lettore nel laboratorio della creatività. Ne risulta un metaromanzo, formato da diversi metaracconti, in cui la *quête du Graal* (5) è soprattutto quella del racconto, come direbbe Todorov (6).

Per chiarire il processo dell'invenzione e della genesi di possibili intrecci, il trucco nella *Taverna dei destini incrociati* è lo stesso del *Castello*: il gioco dei tarocchi, usati come una lingua e un sistema di segni. I personaggi della *Taverna*, reduci da un'avventura che li ha ammutoliti per lo spavento, sentono il bisogno di raccontare ciascuno la propria storia, mettendo in tavola e combinando i comuni tarocchi marsigliesi, che danno bene un'immagine visiva della loro vicenda. Queste carte sono stampate a margine nel libro, per consentire al lettore di seguire l'iconografia, contemporaneamente al racconto scritto che la commenta. Come la Neoavanguardia italiana degli anni '60, anche Calvino è dunque sensibile ai rapporti tra la letteratura e le arti figurative: *La taverna* costituisce un racconto pittografico. In comune con tanta letteratura neoavanguardista, questo testo ha pure il tema del gioco; si pensi al *Gioco dell'oca* (1967) di Sanguineti.

Nella *Taverna* follie ariostesche, storie d'amore e di morte, orrori sepolcrali, re traditi e spose dannate si incrociano, sorretti dai tarocchi e dallo spirito geometrico e combinatorio calviniano. Per lo

scrittore

«scrivere è solo un processo combinatorio tra elementi dati: ebbene ciò che io provo istintivamente è un senso di sollievo, di sicurezza. Lo stesso sollievo e senso di sicurezza che provo ogni volta che un'estensione dai contorni indeterminati e sfumati mi si rivela invece come una forma geometrica precisa, ogni volta che in una valanga informe di avvenimenti riesco a distinguere delle serie di fatti, delle scelte tra un numero finito di possibilità» (7).

Finito è il numero dei settantotto tarocchi marsigliesi: segni arcani, frammenti di un antico libro già scritto, dai cui incroci prende forma la «valanga di avvenimenti» della *Taverna*. Ogni commensale pone sulla superficie del tavolo una fila di carte, ovvero una catena semantica, la cui lettura produce il racconto. I tarocchi danno così origine a un quadrato, struttura profonda da cui emergono, con un movimento combinatorio, innumerevoli strutture narrative superficiali, il cui filo è veramente ingarbugliato:

«Il filo della storia è ingarbugliato non solo perché è difficile combinare una carta con l'altra ma anche perché ogni nuova carta che il giovane cerca di mettere in fila con le altre ci sono dieci mani che s'allungano per portargliela via e infilarla in un'altra storia che ciascuno sta mettendo su, e a un certo punto le carte gli scappano da tutte le parti e lui deve tenerle ferme con le mani, con gli avambracci, coi gomiti, e così le nasconde anche a chi cerca di capire la storia che sta raccontando lui» (8).

I tarocchi s'ingarbugliano senza sosta, fra le mani dei narratori che se li strappano. Queste stampe popolari, «disegni a linee marcate, grossolane, però con dettagli che non ci s'aspetterebbe» (9), anche se semplici sfuggono sia agli avventori della locanda, sia all'esigenza di ordine chiuso cercato da Calvino. Questi, nella Nota al libro, sottolinea che il rigore del *Castello dei destini incrociati* è assente dalla *Taverna*, frutto di una genesi travagliata. La composizione con «le rozze incisioni dei tarocchi di Marsiglia» è stata una sorta di sfida al labirinto:

«Mi proponevo allora d'abbassare il materiale verbale, giù giù fino al livello d'un borbottio da sonnambulo. Ma quando cercavo di riscrivere secondo questo codice pagine su cui s'era agglutinato un involucro di riferimenti letterari, questi facevano resistenza e mi bloccavano. A più riprese, a intervalli più o meno lunghi, in questi ultimi anni, mi cacciavo in questo labirinto che subito m'assorbiva completamente. Stavo diventando matto? Era l'influsso maligno di queste figure misteriose che non si lasciavano manipolare impunemente? O era la vertigine dei grandi numeri che si sprigiona da tutte le operazioni combinatorie?» (10).

Ecco dunque l'immagine del labirinto, frequente nella letteratura sperimentale e associato a un caos tipicamente neoavanguardista, dominante nella stessa *Taverna*. La vertigine di cui ci ha parlato Calvino è comunicata anche al lettore, in quanto i narratori raccolti nella locanda non seguono il quadrato dei tarocchi con un cammino regolare, non procedono in linea retta e utilizzano carte che si

ripresentano più volte, in storie diverse e all'interno del medesimo racconto.

Ciascuna figura è polivalente come una parola, il cui significato può essere dedotto solo dal contesto in cui è inserita. In questo caso, il contesto è costituito dal mosaico di tarocchi che ogni avventore costruisce, per narrare le sue peripezie. Il mazzo marsigliese funziona come il numero finito di elementi che, combinandosi all'infinito, producono il mondo: il distribuirsi delle carte avviene al ritmo del farsi e disfarsi ininterrotto dell'universo. È proprio alla luce di questa profonda ragione cosmica che il quadrato dei tarocchi può essere letto secondo tutte le direzioni, da destra, da sinistra, da sopra, da sotto.

Analoghe possibilità svariate di lettura sono offerte dalla disposizione spaziale delle carte-mitemi, studiate nell'*Antropologia strutturale* da C. Lévi-Strauss (11). Il confronto viene fatto da uno sperimentale della taglia di Arbasino (12), conformemente all'interesse della Neoavanguardia italiana per l'antropologia strutturale, evidente in *Laborintus* (1956) e *Capriccio italiano* (1963) di Sanguineti.

Calvino, come gli sperimentali italiani, segue gli itinerari della *nouvelle critique*, che portano dai modelli linguistici di Saussure e Jakobson, alla riscoperta del formalismo russo, fino a Lévi-Strauss. Tali percorsi conducono dalla superficie testuale nel profondo spazio delle concezioni psicanalitiche e antropologiche, a cui viene applicata la linguistica. Nella taverna calviniana tira aria parigina: quel soffio innovatore che Calvino ha respirato frequentando il gruppo di Barthes, Todorov, Greimas.

«L'ascetismo a cui mi sottopongo per entrare nell'"universo semantico" di Greimas, che riduce e razionalizza all'estremo le già scheletriche formule di Propp, mi è ripagato dalla soddisfazione di vedere che il "*modèle actantiel*" permette [...] di stabilire dei rapporti tra tipi d'esperienze che non riuscirei altrimenti a collegare» (13).

Le «scheletriche formule di Propp», razionalizzate da Greimas, si prestano bene all'analisi di storie come quella del «guerriero sopravvissuto» che, da una carta all'altra, passa dal *manque* all'*épreuve* decisiva. Il *modèle actantiel* permetterebbe di «graduare in qualche modo» (14) un racconto che «avanza a bruschi salti» (15), perché

«come ogni nuova carta che si posa sul tavolo spiega o corregge il senso delle carte precedenti così questa scoperta manda all'aria le passioni e i propositi del cavaliere» (16).

Ciò che differenzia il racconto calviniano dai *contes populaires* proppiani sono soprattutto le allusioni all'attività della scrittura, fra cui la stessa lancia del guerriero:

«la lancia spezzata e ridotta a un troncone. A meno che si trattasse non d'un pezzo di lancia (tanto più che lo reggeva con la sinistra) ma d'un foglio di pergamena arrotolato» (17).

Dominata, come ho già affermato, da una sorta di caos neoavanguardista, *La taverna* è incompiuta: forme precarie e disordinate, al posto dell'ordine



pretracciato del *Castello*.

Anche Guglielmi sottolinea la discontinuità delle forme della *Taverna*, nella recensione al volume einaudeo del *Castello*, apparsa sul «Verri» (18). È come se Calvino avesse attraversato l'esperienza della storia e del senso, per trasmettere l'inquietudine e la tensione della scrittura. Assumendo l'atteggiamento del gioco, vuole declinare ogni responsabilità semantica ma, secondo Guglielmi, nella *Taverna* approda a un'insistente opacità. Il libro sarebbe così la registrazione di quella «contraddizione della scrittura che produce la storicità delle forme» (19).

Incompiuta è la struttura della *Taverna*, perché

«forse il trovatore di Sciampagna proprio questo voleva: [...] Non c'è miglior luogo per custodire un segreto che un romanzo incompiuto» (20).

Il trovatore in questione è Chrétien de Troyes, dotato di notevole potenza di rappresentazione fantastica, con cui attualizza lontani spunti mitologici. Il suo *Roman du Graal* ha influenzato le calviniane *Due storie in cui si cerca e ci si perde*.

Genot ha dedicato un'analisi empirica al *Castello* calviniano e dunque anche alla *Taverna*, sottolineando che

«La natura è senza ordine (è un mondo disordinato) prima del racconto, è il racconto a tirar fuori il mondo dal caos (ma quando i racconti saranno abbastanza numerosi, l'ordine ridiventerà caos, come si vedrà). L'ordine dell'enunciato del Narratore non è quello dei commensali; non si saprà mai, in fondo, quali storie dipendono da altre (Hawthorne dipende

ormai da Kafka e Don Chisciotte da Borges )[...] Il Narratore ce ne avverte per divertirci del suo *je(u)*; [...] ci avverte dunque dell'incrociarsi dei racconti» (21).

(La traduzione italiana è mia.)

Nel discorso di Genot, interessanti sono i temi del disordine e del gioco, assai ricorrenti nello sperimentalismo italiano, come abbiamo visto. Il bisticcio che il critico crea tra *jeu* e *je* mi induce a riflettere sulla posizione dell'io nella *Taverna*, da cui la psicologia tradizionale è assente. Calvino, come i neoavanguardisti, sembra accogliere i precetti di Robbe-Grillet, concernenti il rifiuto del cuore umano. Il *je*, se proprio deve *être quelque chose*, sarà semplicemente gioco cioè *jeu*.

Nella *Taverna* i re, le regine, i fanti, i cavalieri del mazzo marsigliese sono privi di caratteri secondari, per dirla con Propp, che definisce secondario tutto ciò che è psicologico o reale. Gli eroi calviniani possiedono invece tratti fantastici, pregni dal punto di vista simbolico.

La stessa soggettività degli avventori viene assorbita dalla prima carta che ciascuno pone sul tavolo. Le somiglianze talvolta si estendono alla mimica e ai gesti:

«Uno di noi gira una carta, la tira su, la guarda come se si guardasse in uno specchietto. È vero, il *Cavaliere di Coppe* pare proprio tutto lui. Non è solo nella faccia, ansiosa, a occhi sgranati, coi capelli lunghi che gli scendono sulle spalle, diventati bianchi, che si nota la somiglianza, ma anche nelle mani che lui muove sul tavolo come non sapesse dove metterle, e che nella figura eccole lì che

reggono, la destra, una coppa» (22).

Anche il *je*, che racconta sia le storie sia il modo di narrare dei commensali fra cui si trova, diventa *jeu*, identificandosi in una carta:

«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 bene essere io: tanto più che regge un arnese pontuto con la punta 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» (23).

Il *je* in questione è lo stesso Calvino che, nel monologo *Anch'io cerco di dire la mia*, ricostruisce la sua storia di scrittore :

«Il *Due di denari* anche per me è un segno di scambio, di quello scambio che è in ogni segno [...] la lettera Esse che serpeggia per significare che è lì pronta a significare significati, il segnoificante che ha la forma di una Esse perché i suoi significati prendano forma di esse pure loro.

E tutte quelle *coppe* non sono altro che calamai prosciugati aspettando che nel buio dell'inchiostro vengano a galla i demoni le potenze inferi 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 epifanie» (24).

Nel passo riportato sono evidenti i rimandi intertestuali: il Baudelaire dei *Fiori del male*, il Conrad del *Cuore di tenebra*, gli scrittori epifanici. I cammini calviniani passano attraverso una ricca schiera di modelli, anche francesi, fino a Sade:

«il Marchese tanto diabolico da esser detto divino, che ha spinto la parola a esplorare i confini neri del pensabile» (25).

Forse proprio dalla storia di Justine e Juliette, «due sorelle che potrebbero essere la *Regina di Coppe* e la *Regina di Spade*, una angelica e l'altra perversa» (26), Calvino par ricavare un modello di scrittura che «avverte come l'oracolo e purifica come la tragedia» (27).

A proposito di tragedia, vorrei ricordare il saggio di Robbe-Grillet *Nature, humanisme, tragédie*, che fa parte della raccolta *Pour un nouveau roman* (28). La tragedia impronta tutti i racconti della *Taverna*, in particolare quello conclusivo, caratterizzato da materiale shakespeariano. Nelle *Tre storie di follia e distruzione* s'intrecciano i drammi di Amleto, re Lear e Macbeth.

Ma, in mezzo a tanti rimandi letterari, il *je* continua a sentirsi *jeu*:

«Forse è arrivato il momento d'ammettere che il tarocco numero uno è il solo che rappresenta onestamente quello che sono riuscito a 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 d'effetti» (29).

Il «tarocco numero uno» è *Le Bateleur*

altrimenti detto «Bagatto». Un «giocoliere» come tanti neoavanguardisti: il Sanguineti del *Giuoco dell'Oca*, il Celati delle *Comiche* e del *Racconto di superficie* (30), il Porta di *Partita* (1967).

Fra l'altro, *La taverna* comprende una *Storia della foresta che si vendica* che ricorda molto la foresta labirintica della partita portiana. Una foresta che, come quella di *Ti con zero* (1967) di Calvino, si vendica con una fusione apocalittica di elementi naturali e meccanici:

«Eppure la città non è morta: i macchinari i motori le turbine continuano a ronzare e a vibrare, ogni *Ruota* a ingranare i suoi denti in altre ruote, i vagoni a correre sui binari e i segnali sui fili; e nessun uomo è più lì a trasmettere o a ricevere, a rifornire o a scaricare. Le macchine che da tempo sapevano di poter fare a meno degli uomini, finalmente li hanno cacciati; e dopo un lungo esilio gli animali selvatici sono tornati a occupare i territori strappati alla foresta: volpi e martore allungano la soffice coda sui quadri di comando costellati di manometri e leve e quadranti e diagrammi; tassi e ghiri si crogiolano sugli accumulatori e sui magneti. L'uomo è stato necessario: adesso è inutile. Perché il mondo riceva informazioni dal mondo e ne goda bastano ormai i calcolatori e le farfalle» (31).

Nell'inestricabile foresta calviniana, si sente anche, con tutte le dovute differenze, qualcosa del «selvatico» di Pavese:

«Al principio è soltanto natura: la città è un paesaggio, sono rupi, altitudini, cielo, radure improvvise, la donna è una belva, una carne, un abbraccio. Poi diventa parole, il naturale era soltanto un simbolo, conosciamo il selvatico vero [...] Non si sfugge alla selva. È anch'essa un simbolo» (32).

Sui miti che s'incrociano nella *Taverna* è inoltre evidente l'influenza di Queneau. *La taverna* si sbriciola nei «*cent mille milliards de poèmes*» dell'amico francese, teorico della scrittura come processo matematico combinatorio. Il mazzo marsigliese rappresenta una *Piccola cosmogonia portatile*, proprio come il testo di Queneau: una macchina che ripete all'infinito «*compter parler soigner*», fino a dissolvere la cosmogonia nell'universo umano della parola.

Ed è forse da Queneau che Calvino ha ricavato la sua concezione storica. Ecco l'incipit del romanzo *Les fleurs bleues*, tradotto da Calvino pochi anni prima della stesura iniziale della *Taverna*:

«Il Duca d'Auge salì in cima al torrione del suo castello per considerare un momentino la situazione storica. La trovò poco chiara. Resti del passato alla rinfusa si trascinavano ancora qua e là [...]

-tutta questa storia per un po' di giochi di parole, per un po' di anacronismi: una miseria. Non si troverà mai una via d'uscita?

Affascinato, continuò per alcune ore a osservare quei rimasugli che resistevano allo sbriciolamento» (33).

A questa situazione storica, veramente «poco chiara», Calvino contrappone l'ordine del *Castello dei destini incrociati*, dove il disegno pretracciato garantisce la verità dell'interpretazione dei tarocchi viscontei. A tale testo fortemente strutturato ha fatto però seguito *La taverna*, caratterizzata, come ho più volte osservato, da un disordine, tipico della narrativa sperimentale.

Qui, come osserva il neoavanguardista Arbasino, Calvino «non contento di eseguire con precisione le impegnative prescrizioni dei due dottori (Vladimir Propp e Claude Lévi-Strauss), le ha inquadrate con quel superbo artificio [...] ben noto a Boccaccio e a Cervantes».

La cornice conviviale calviniana ricorda quella del *Decamerone*, studiata anche da Todorov (34). Ci rinvia pure a Cervantes, la cui locanda spagnola e reale, tuttavia, non ha molto a che vedere con quella di Calvino, spazio irrealistico inscritto in un orizzonte mitico, dove paiono errare i fantasmi del romanzo moderno.

Con la narrativa sperimentale *La taverna* ha pure in comune personaggi e temi eliotiani, cui ha attinto non solo Sanguineti ma soprattutto Arbasino. Quest'ultimo ha infatti ammesso che certi suoi dialoghi derivano dal *Portrait of a Lady* di T. S. Eliot, «usufruito mediante larghe citazioni testuali e abbondanti prolungamenti immaginari» (35). Ne *I blue jeans non si addicono al signor Prufrock*, Arbasino fa eco al *Love Song of J. Alfred Prufrock* di Eliot.

*La Taverna* è doppiamente intertestuale, giacché riprende sequenze della *Terra desolata*,

poema dove Eliot gioca a ripercorrere e parodiare tutta la letteratura passata: da Virgilio a Ovidio, da Petronio a Pope, da Nerval a Conrad, dalla Bibbia a Joyce.

«I vestigi dei tempi andati» (36), per dirla ancora con Robbe-Grillet, non bastano a «puntellare», come scrive Eliot, le rovine della civiltà occidentale. *The waste land*, composta di macerie, è dominata da un senso di morte, fine, distruzione e desolazione, presente anche in certi punti della *Taverna*.

Eliot cerca di difendersi contro tali rovine, con un riparo di materiale mitologico-letterario simile a quello eretto da Calvino e da Sanguineti che, per *Laborintus* (37), desume prevalentemente le sue immagini mitologiche da *Psicologia e alchimia* di C.J. Jung.

Anche Eliot, teorico del «correlativo oggettivo» ripreso da Porta, fonda il suo poemetto su di un testo di antropologia, *From Ritual to Romance* di J. Weston (38). La sua autrice vi dimostra che la leggenda medievale del Graal, intrecciata al ciclo arturiano, risale a riti molto più antichi dell'immaginario cristiano. La *quête du Graal*, presente sia nella *Terra desolata* sia nella *Taverna*, sarebbe la trasformazione dei culti misterici, con i loro riti della fertilità, la cui idea ciclica si è modificata nei secoli, conservando la medesima tensione simbolica. Eliot inserisce la situazione del suo tempo, le rovine della civiltà occidentale, all'interno di tale prospettiva ciclica basata su reticoli di analogie, con un'intertestualità antropologica e letteraria analoga a quella della *Taverna*.

Tutte le epoche sono contenute dentro a uno stesso schema di morte e rinascita, aridità e pioggia, radici secche e foglie verdi. Ecco perché *The waste*



*land* ingloba il gelido inverno e l'arsura estiva; il deserto biblico e la terra deserta del Re Pescatore; il fantasmatico limbo dantesco e la città baudelairiana, «où le spectre en plein jour raccroche le passant». Quest'ultimo è un verso della poesia *Sept Vieillards* di Baudelaire, citato dallo stesso Eliot in una nota alla prima edizione della *Waste land*.

Il Re Amfortas, associabile agli dei precristiani della vegetazione, simboli della riproduttività naturale, anima non solo *The waste land*, ma anche *La taverna*. Penso che Calvino abbia davanti il testo eliotiano quando, nelle *Due storie in cui si cerca e ci si perde*, scrive:

«Terre desolate s'estendono nel tarocco della *Luna*. In riva a un lago d'acque morte c'è un castello sulla cui *Torre* s'è abbattuta una maledizione. Vi soggiorna Amfortas, il Re Pescatore, che qui vediamo, vecchio e magagnato, palparsi una piaga che non si rimargina. Finché quella piaga non guarirà, non tornerà a muoversi la ruota delle trasformazioni che passa dalla luce del sole al verde delle foglie e all'allegria delle feste dell'equinozio di primavera" (39).

Inoltre, come nella *Taverna*, anche nella *Waste land* è proprio un mazzo di tarocchi a introdurre lo schema mitico:

«Madame Sosotris, famosa chiaroveggente,  
Aveva un brutto raffreddore, ciononostante  
È conosciuta come la donna più saggia  
d'Europa,  
Con un perfido mazzo di carte. Eccoti, disse,  
La tua carta, il Marinaio Fenicio annegato,

(Sono perle che erano i suoi occhi.  
Guarda!)[...]

Ecco l'uomo con le te aste, e qui la Ruota,

[...] Non trovo

L'Impiccato» (40).

Madame Sosostriis è la moderna cartomante imbrogliona, che degrada i riti divinatori a superstizione materialistica.

Il suo «perfido mazzo di carte» è naturalmente quello dei tarocchi marsigliesi, usati in Francia e in Italia nel 1300. Hanno goduto di notevole fortuna letteraria, particolarmente dal surrealismo in poi, in virtù dei loro simboli, da ricollegare addirittura alla cultura egiziana e agli antichissimi riti della fertilità.

È significativo che nel testo eliotiano Madame Sosostriis, fra le rocciose rovine della civiltà moderna, non trovi la carta dell'«*hanged man*» (41). L'Impiccato viene invece trovato da Calvino:

«Le linee tratteggiate in fondo alla carta potrebbero indicare che la grande marea sta già sommergendo la cima dell'albero e tutta la vegetazione si disfa in un ondeggiare d'alghe e di tentacoli. Ecco come viene esaudita la scelta dell'uomo che non sceglie: ora sì che ce l'ha, il mare, affonda a capofitto, dondola tra i coralli degli abissi, *Appeso* per i piedi ai sargassi che galleggiano a mezz'acqua sotto la superficie opaca dell'oceano, e trascina i capelli verdi di lattuga marina a spazzare i fondali scoscesi. (Dunque è proprio questa la carta in cui Madame Sosostriis, clairvoyante famosa ma di poco attendibile nomenclatura, divinando i destini privati e generali dell'emerito funzionario della Lloyds, ha riconosciuto un

marinaio fenicio annegato?)

[...] ogni specie ed individuo e tutta la storia del genere umano non sono che un casuale anello d'una catena di mutazioni e evoluzioni. Non gli manca che portare a termine il grande giro della *Ruota* in cui evolve la vita animale e di cui non puoi mai dire qual è l'alto e quale il basso» (42).

*La Taverna* riprende le stesse figure della *Waste Land*: l'indovina Madame Sosostriis (definita da Calvino con i medesimi attributi eliotiani, «famous clairvoyante» (43)), la Ruota, il marinaio fenicio annegato, l'Impiccato. La carta in questione nell'ultimo passo da me riportato è quella del *Pendu*, osservata dal narratore della *Storia dell'indeciso*.

Questo racconto potrebbe essere letto come la nostra «via per il romanzo futuro», se volessimo giocare un po' anche noi lettori. Le forzature sarebbero notevoli, ma forse non completamente fuori luogo, in quanto giustificate dal carattere metanarrativo della *Taverna*: un testo così ricco di metafore della letteratura e allusioni alla *quête* dei romanzieri.

Il protagonista, diventato per noi il romanzo, è indeciso tra due donne che «stavano a indicare due diverse vie che s'aprono a chi ha ancora da trovare se stesso» (44). Passato o futuro? Tradizione o avanguardia?

La “battaglia” della rivista «il Verri», fondata e diretta dal professor Luciano Anceschi, che vi “arruola” i critici e scrittori neoavanguardisti, non basta al nostro indeciso, giacché

«da questo vicolo cieco poteva liberarlo solo

un viaggio: [...] i due cavalli tirano il pomposo veicolo per le vie accidentate del bosco» (45).

L'indeciso s'inoltra così in una foresta, che pare il labirinto dei poeti «Novissimi» (N. Balestrini, A. Giuliani, E. Pagliarani, A. Porta, E. Sanguineti), con tutti quei

«rami che con le successive biforcazioni continuano a imporgli il tormento della scelta.

Almeno spera che tirandosi su da un ramo all'altro potrà vedere più lontano, capire dove portano le strade; ma il fogliame sotto di lui è fitto, la vista del terreno è presto perduta» (46).

Al posto delle «due maschere dallo sguardo divergente che aveva sul mantello» (47), subentra poi uno sguardo nuovo, come quello di M. Ferretti e G. Lombardi. Uno occhio per certi aspetti oggettivo, ma riscaldato da maggiore calore di quello del primo Robbe-Grillet:

«se lui alza lo sguardo verso la cima dell'albero lo abbaglia *Il Sole*, con raggi pungenti che fanno brillare di tutti i colori le foglie controluce. [...]

Guardando in su il giovane s'è accorto di non essere solo sull'albero: due mo nelli l'hanno preceduto arrampicandosi per i rami» (48).

I due monelli anticipatori sono Robbe-Grillet e Butor che, con la loro Scuola dello Sguardo e «con un confuso gesticolare» additano al romanziere «nuovo» una città:

«E questa città sembra in equilibrio in cima a una piramide [...]

- Che città è questa? È la Città del Tutto? È la città dove tutte le parti si congiungono, le

scelte si bilanciano, dove si riempie il vuoto che rimane tra quello che ci s'aspetta dalla vita e quello che ci tocca?» (49).

Forse per Calvino si tratta della città del mito, che possiede ordine e razionalità. Tuttavia la logica costruzione mitica viene ostacolata dall'accumulo della materia vitale. Allora ci si potrebbe divertire a considerare la ferrea gerarchia della piramide come lo strutturalismo, ovvero lo studio dell'interdipendenza e dell'interazione delle parti in seno al tutto.

«Ormai, per struttura s'intende il modo in cui le parti di un tutto qualsiasi – di una sostanza minerale, di un meccanismo, di un corpo vivente, di un discorso – sono connesse tra loro»,

aggiungerebbe Caruso. La piramide dell'indeciso fa al caso nostro in quanto le sue fondamenta sono «pendule» (50), come leggiamo nel testo. La struttura è «assente», suggerisce Eco ed è necessaria la «liquidazione dello strutturalismo». Occorre dunque il recupero della *profondeur*, che per molti neoavanguardisti è politico-ideologica. Per Calvino e altri, invece, si tratta anche di una profondità antropologica e simbolica:

«la discesa fino al centro della terra nelle colate degli elementi, l'attesa dei cataclismi che rimescolano il mazzo dei tarocchi e riportano alla luce gli stati sepolti»,

leggiamo nella *Taverna* (51). Una fusione con la materia originaria, che viene preannunciata da uno dei “padri” del “nuovo” romanzo, Gadda, ed è implicita nello stesso orientamento fenomenologico della prima Neoavanguardia.

La conclusione della *Storia dell'indeciso*, dopo un intreccio da fiaba classica, riserva una sorpresa. L'uomo che non sapeva scegliere, tra la via delle passioni e quella della ragione, incontra un suo «sosa», a cui chiede:

«- Chi sei?

- Sono l'uomo che doveva sposare la ragazza che tu non avresti scelto, che doveva prendere l'altra strada del bivio, dissetarsi all'altro pozzo. Tu non scegliendo hai impedito la mia scelta.
- Dove stai andando?
- A un'altra locanda da quella che tu incontrerai.
- Dove ti rivedrò?
- Impiccato a un'altra forca da quella cui ti sarai impiccato. Addio» (52).

Il tarocco del *Pendu*, con la vertigine della testa in giù, mostra che il mondo deve essere letto all'incontrario, perché «non puoi mai dire qual è l'alto e quale il basso» (53).

Se al cammino tradizionale delle passioni deve essere preferito quello della razionalità, compito della ragione diventa la lettura demistificante dell'universo: *monde à l'envers*, «doppio scoronizzante», in termini bachtiniani. Sdoppiamento, ironia, ambiguità: la letteratura rappresenta la forma di tali figure mentali. Calvino scrive sui «gomitoli» borgesiani:

«Nel tempo reale, nella storia, ogni volta che un uomo si trova di fronte diverse alternative, opta per l'una ed elimina e perde le altre; non

così nell'ambiguo tempo dell'arte, che assomiglia a quello della speranza e dell'oblio. Amleto, in un tale tempo, è sano di mente ed è pazzo» ( 54).

Nell'«ambiguo tempo» romanzesco un eroe può specchiarsi nel *double langage*: l'indeciso può incontrare il suo «sosia», che ha scelto tutte le alternative da lui scartate nel suo viaggio.

L'allegoria della letteratura resta sempre il viaggio, la via verso il futuro: proseguimento di un passato che continua attraverso simbologie antichissime, nelle cui combinazioni possibili sono annidati il caso, l'improbabile, la vertigine. Non più la vertigine del romanzo naturalista, il cui autore

«Disceso nell'abisso delle passioni umane, inviava al mondo in apparenza tranquillo (quello della superficie) dei messaggi di vittoria descrittivi i misteri che egli aveva toccato col dito. E la sacra vertigine che prendeva allora il lettore, lungi dal generare l'angoscia o la nausea, lo rassicurava al contrario circa il suo potere di dominio sul mondo»,

come ci spiega Robbe-Grillet nel suo saggio *Una via per il romanzo futuro* (55). Ma piuttosto la calviniana «vertigine dei grandi numeri che si sprigiona da tutte le operazioni combinatorie» (56). Un senso di vertigine derivante da un processo decodificatorio insolito per il lettore. Vertigine: questo sembra l'approdo della «via per il romanzo futuro».

## NOTE

- (1) A. ROBBE-GRILLET, *Una via per il romanzo futuro*, traduzione italiana di R. BARILLI, «il Verri», n.2, anno III, aprile 1959, p.9; poi apparso nella collana «Quaderni del “Verri”», Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961.
- (2) I. CALVINO, *La taverna dei destini incrociati*, in *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973, pp.103-104; già pubblicato in *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, 1969.
- (3) Ibidem, p.104.
- (4) Cf. J. KRISTEVA, *Problèmes de la structuration du texte*, in A.A.V.V., *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, «Coll. Tel Quel», pp.298-317.
- (5) Cf. *Due storie in cui si cerca e ci si perde*, in I. CALVINO, *La taverna dei destini incrociati*, cit., pp. 89-98.
- (6) Cf. T. TODOROV, *La quête du récit*, «Critique», n.26, marzo 1969.
- (7) I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp.173-174.
- (8) I. CALVINO, *La taverna dei destini incrociati*, cit., p.65.
- (9) Ibidem, p.52.
- (10) I. CALVINO, Nota a *Il castello dei destini incrociati*, cit., p.127; il volume comprende *Il castello* (pp.3-48) e *La taverna* (pp.51-120).
- (11) Cf. C. LÉVI-STRAUSS, *Antropologia*



*strutturale*, Milano, 1966, cap. XI.

- (12) Cf. A. ARBASINO, *Viaggio nel mondo dei tarocchi. La Papessa e il Bagatto*, «Corriere della Sera», 26 febbraio 1970.
- (13) I. CALVINO, *La letteratura come proiezione del desiderio*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 201.
- (14) I. CALVINO, *Storia del guerriero sopravvissuto*, in *La taverna dei destini incrociati*, cit., p.73.
- (15) Ibidem.
- (16) Ibidem, p.75.
- (17) Ibidem, pp.71-72.
- (18) Cf. G. GUGLIELMI, Recensione al *Castello dei destini incrociati*, «il Verri», 18, 1973.
- (19) Ibidem, p.185.
- (20) I. CALVINO, *Due storie in cui si cerca e ci si perde*, in *La taverna dei destini incrociati*, cit., p.91.
- (21) G. GENOT, *Le destin des récits entrecroisés*, «Critique», n.303-304, agosto-settembre, 1972, p.796.
- (22) I. CALVINO, *Storia dell'indeciso*, in *La taverna*, cit., p.55.
- (23) I. CALVINO, *Anch'io cerco di dire la mia*, in *La taverna*, cit., p.99.
- (24) Ibidem, p.100.
- (25) Ibidem, p.101.
- (26) Ibidem, p.101
- (27) Ibidem, p.103.
- (28) Cf. A. ROBBE-GRILLET, *Nature, humanisme, tragédie*, in *Pour un*

*nouveau roman*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963, pp.45-67.

- (29) I. CALVINO, *Anch'io cerco di dire la mia*, in *La taverna*, cit., pp.104-105.
- (30) Cf. G. CELATI, *Comiche*, Torino, Einaudi, 1971; *Il racconto di superficie*, «il Verri», 1, 1973.
- (31) I. CALVINO, *Storia della foresta che si vendica*, in *La taverna*, cit., p.69.
- (32) C. PAVESE, *La selva*, in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, pp.291-292, con presentazione di I. CALVINO. Il saggio era già stato pubblicato su «Darsena Nuova», Viareggio, giugno-luglio 1946.
- (33) R. QUENEAU, *Les fleurs bleues*, Paris, Gallimard, 1965. Trad. it. di I. CALVINO, Torino, Einaudi, 1967, p.3.
- (34) Cf. T. TODOROV, *Grammaire du "Décaméron"*, Paris-La Haye, 1969.
- (35) A. ARBASINO, *Le piccole vacanze*, Torino, Einaudi, 1971, p.258.
- (36) A. ROBBE-GRILLET, *Una via per il romanzo futuro*, trad. it. di R. BARILLI, cit., p.9.
- (37) Cf. il saggio di E. SANGUINETI *Poesia e mitologia nell'Antologia Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. GIULIANI, coll. «Biblioteca del "Verri"», Milano, 1961.
- (38) Cf. J. WESTON, *From Ritual to Romance*, Cambridge University Press, 1920.
- (39) I. CALVINO, *Due storie in cui si cerca e ci si perde*, in *La taverna*, cit.,

- p.96.
- (40) T. S. ELIOT, *La terra desolata*, trad. it. di A. SERPIERI, Milano, Rizzoli, 1985, p.81.
- (41) Ibidem, p.82.
- (42) I. CALVINO, *Storia dell'indeciso*, in *La taverna*, cit., p.62.
- (43) T. S. ELIOT, *La terra desolata*, cit., p.80.
- (44) I. CALVINO, *Storia dell'indeciso*, in *La taverna*, cit., p.59.
- (45) Ibidem, p.56.
- (46) Ibidem, p.57.
- (47) Ibidem.
- (48) Ibidem.
- (49) Ibidem, p.58.
- (50) Ibidem.
- (51) Ibidem, p.63.
- (52) Ibidem.
- (53) Ibidem, p.62.
- (54) I. CALVINO, *I gomitoli di Jorge Luis*, «la Repubblica», 16 ottobre 1984.
- (55) A. ROBBE-GRILLET, *Una via per il romanzo futuro*, trad. it. di R. BARILLI, cit., p.13.
- (56) I. CALVINO, *Nota al Castello dei destini incrociati*, cit., p.127.