

# Sfidare il labirinto: un'ermeneutica del «limite» in Italo Calvino

MARCO SEBASTIO<sup>1</sup>

**Sommario:** 1. L'infinita rincorsa: il tema del «limite» nella letteratura italiana. 2. Il trauma e il labirinto: alle radici della letteratura calviniana del «limite». 2.1 L' *ἄπειρον* e il rizoma: nel labirinto calviniano. 3. La letteratura del «limite» e l'ermeneutica della finitudine letteraria in Calvino. 3.1 «Incipit» ed «explicit». 3.2 Silas Flannery *c'est moi*. 3.3 La mappa del labirinto come disegno del mondo. 3.4 Tra il nulla e l'infinito: il discreto e il continuo. 4. La letteratura del «limite» come proposta per il nuovo millennio.

**Abstract:** Set within the framework of such tradition in the Italian literature exemplified by Ariosto, Galileo and Leopardi and with a profound encyclopedic-cognitive vocation, Italo Calvino's research around boundaries originates as a gnoseological and cultural reaction to the drawing of subjectivity in a sea of modernity-induced objectivity. Calvino's works, as a defiance of the labyrinth, intended to establish «a map of the world and of knowledge», investigating the boundaries of the written world, its levels of reality and relationship with the unwritten world, can be viewed as a literature on boundaries and a research on the limits of literature, an hermeneutics of literary finitude. Envisaging scenarios ever more real in the information society, Calvino's literature of boundaries projects the Italian tradition on the stage of the new millenium and suggests instruments to preserve the

---

1 Università degli studi Guglielmo Marconi – membro dell'«Associazione Italiana Studi Semiotici» (AISS)

cognitive and expressive value of literature and storytelling through times of inflated communication and artificial intelligence.

**Keywords:** *labyrinth, limit, unlimited, limits of language, incipit, explicit, visible, hermeneutics.*

## 1. L'infinita rincorsa: il tema del «limite» nella letteratura italiana

Sin dai suoi albori la letteratura italiana ha inseguito il concetto di “limite”, provando – in alcune tra le più belle pagine della sua storia – a spingersi fino al confine del dicibile, del rappresentabile, dell'immaginabile. L'archetipo di questa rincorsa è nel canto XXVI dell'Inferno. Nell'ottava bolgia, tra i consiglieri fraudolenti, Dante incontra Ulisse che gli racconta le vicende successive al ritorno in patria. Fu sete di conoscenza, «l'ardore / ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto» (Inf. XXVI, vv. 96-97), a spingere l'Ulisse dantesco a tornare in mare. Lasciata Itaca con al seguito pochi fedelissimi, Ulisse fa rotta verso le colonne d'Ercole, limite ultimo del mondo allora conosciuto.

L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,  
fin nel Morrocco, e l'isola d'i Sardi,  
e l'altre che quel mare intorno bagna.

Io e' compagni eravam vecchi e tardi  
quando venimmo a quella foce stretta  
dov'Ercole segnò li suoi riguardi

acciò che l'uom più oltre non si metta  
(Inf. XXVI vv. 103-109)

Giunto alla fine del mondo, Ulisse rivela ai compagni la posta in gioco nell'ultima impresa, il senso profondo di quella sfida al limite.

“O frati,” dissi, “che per cento milia  
perigli siete giunti a l’occidente,  
a questa tanto picciola vigilia

d’i nostri sensi ch’è del rimanente  
non vogliate negar l’esperienza,  
di retro al sol, del mondo senza gente.

Considerate la vostra semenza:  
fatti non foste a viver come bruti,  
ma per seguir virtute e canoscenza”  
(Inf. XXVI vv. 112-120)

Sfidare il limite per inseguire virtù e conoscenza: è la sete di sapere connaturata all’uomo che spinge l’Ulisse dantesco oltre il conosciuto, oltre l’immaginabile, verso l’ignoto:

e volta nostra poppa nel mattino,  
de’ remi facemmo ali al folle volo  
(Inf. XXVI vv. 124-125).

Cinque secoli dopo il «folle volo» dantesco – passata per le cosmiche sfide all’infinito di Ludovico Ariosto, di Giordano Bruno, di Galileo Galilei – sono i versi di Giacomo Leopardi a proiettare la letteratura italiana oltre il limite, spingendo la parola al di là dell’«ultimo orizzonte che il guardo esclude», provando a imbrigliare l’*Infinito* nella metrica perfezione dell’endecasillabo.

Sempre caro mi fu quest’ermo colle,  
e questa siepe, che da tanta parte  
dell’ultimo orizzonte il guardo esclude.  
Ma sedendo e mirando, interminati  
spazi di là da quella, e sovrumani

silenzi, e profondissima quiete  
io nel pensier mi fingo, ove per poco  
il cor non si spaura. E come il vento  
odo stormir tra queste piante, io quello  
infinito silenzio a questa voce  
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
e le morte stagioni, e la presente  
e viva, e il suon di lei. Così tra questa  
immensità s'annega il pensier mio:  
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

Il dolce naufragare di Leopardi nel mare dell'immensità è preludio della tensione novecentesca verso la soglia del reale, della ricerca di una faglia, di «una maglia rotta nella rete che ci stringe». La principale ricerca poetica del nostro Novecento letterario è emblematicamente tenuta a battesimo da una raccolta – gli *Ossi di Seppia* di Eugenio Montale – aperta da una sezione intitolata *In limine*, centrata sull'anelito a «scoprire uno sbaglio di Natura, / il punto morto del mondo, l'anello che non tiene, / il filo da disbrogliare che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità».

Idealmente chiuso dalle *Lezioni americane* e dal tentativo di situare «alcuni valori o qualità o specificità della letteratura, nella prospettiva del nuovo millennio»<sup>2</sup>, è con l'esperienza poetica di un altro autore ligure, Italo Calvino, che il Novecento letterario italiano trasforma la secolare rincorsa al limite in ricerca sistematica, in poetica, in serrata interlocuzione con le scienze e la filosofia contemporanee, in una vera e propria letteratura del limite.

---

2 I. Calvino, *Lezioni Americane*, Mondadori, Milano 2020, p. 3.

## 2. Il trauma e il labirinto: alle radici della letteratura calviniana del «limite»

Mario Barenghi ha osservato come «ogni volta che Calvino s’impegna a definire la letteratura, si sofferma sui suoi limiti»<sup>3</sup>. L’idea di letteratura come indagine sui limiti è in Calvino figlia di un’emergenza di carattere storico-culturale, un’urgenza da cui dipende la possibilità stessa di raccontare e conoscere il mondo. Calvino si interroga sulla necessità per la letteratura (e per l’arte e la filosofia) di riaversi da un trauma culturale che ha coordinate storico-sociali ben precise. Il trauma è innescato dall’avvento della modernità che, dalla rivoluzione industriale in poi, ha portato scompiglio nel reale, mettendo in discussione le relazioni stabilite da secoli tra l’uomo, le cose, i luoghi e il tempo: «ecco che tutte le relazioni cambiano: non più cose ma merci, prodotti in serie, le macchine prendono il posto degli animali, la città è un dormitorio annesso all’officina, il tempo è orario, l’uomo un ingranaggio»<sup>4</sup>.

Il trauma – che secondo lo scrittore ligure si riverbera sulle attività conoscitive più varie e sul nostro stesso atteggiamento verso il mondo – è quello del naufragio della soggettività nel mare dell’oggettività: «da una cultura basata sul rapporto e contrasto tra due termini, da una parte la coscienza la volontà il giudizio individuali e dall’altra il mondo oggettivo, stiamo passando o siamo passati a una cultura in cui quel primo termine è sommerso dal mare dell’oggettività, dal flusso ininterrotto di ciò che esiste»<sup>5</sup>. «La perdita dell’io, la calata nel mare dell’oggettività indifferenziata»<sup>6</sup>, ha per Calvino la forza prorompente di un’«alluvione imprevista», la complessità amorfa del «magma» ed è orizzonte ormai ineludibile dell’essere al mondo.

---

3 M. Barenghi, *La forma dei desideri. L’idea di letteratura di Calvino*, in I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto* Mondadori, Milano 2022 p. 348.

4 I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in *Il menabò* 5, Einaudi, Torino 1962 (in I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Mondadori, Milano, 1995, p. 101.

5 I. Calvino, *Il mare dell’oggettività*, in *Il menabò di letteratura*, n. 2, Einaudi, Torino, 1960 (in I. Calvino, I. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, op.cit., p. 48).

6 *Ivi*, p. 49.

«Un mutamento di questo genere non entrava nei nostri piani, nelle nostre profezie, nelle nostre aspirazioni; ma ormai non si tratta più di accettarlo o di rifiutarlo; già ci siamo dentro; la geografia del nostro continente culturale è profondamente cambiata sotto quest'alluvione impreveduta e che pure ha preso forma lentamente e ben visibilmente sotto i nostri occhi; il riconoscerlo però non vorremmo equivalesse per noi a un arrenderci, a un lasciarci annegare anche noi nel magma, come coloro che credono di capirlo e contenerlo identificandosi con esso».<sup>7</sup>

Prendere atto del cambiamento irreversibile, riconoscere «il senso della complessità del tutto, il senso del brulicante o del folto o dello screziato o del labirintico o dello stratificato»<sup>8</sup> non significa però consegnarsi al mare dell'oggettività, lasciarsi travolgere da esso, rinunciare alla ricerca di coordinate che rendano il reale ancora intelligibile, rappresentabile, raccontabile. Da questo assunto Calvino muove verso una ricerca di stampo poetico-conoscitivo che caratterizzerà la sua idea di letteratura come «sfida al labirinto». *La sfida al labirinto*<sup>9</sup> è il titolo di un fondamentale saggio del 1962, in cui Calvino passa in rassegna «il romanzo contemporaneo come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo»<sup>10</sup>, individuando tra le sue differenti espressioni un comune denominatore: il labirinto come forma archetipica che meglio rappresenta le immagini letterarie del mondo contemporaneo. Una forma che ricorre nel dedalo di oggetti e dati storici di Robbe-Grillet, nelle esperienze di conoscenza fenomenologica di Butor, nella concrezione e stratificazione linguistica di Gadda e, ovviamente, nel labirinto cosmologico borgesiano. In queste esperienze poetiche, definite da Calvino «letteratura del labirinto gnoseologico-culturale», si annida una doppia possibilità: «Da una parte c'è l'attitudine oggi necessaria per affrontare la complessità del reale, rifiutandosi

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 48-49.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 55-56.

<sup>9</sup> I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in *Il menabò* 5, Einaudi, Torino 1962 (in I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, op.cit.).

<sup>10</sup> I. Calvino, *Lezioni Americane*, op. cit., p.105.

alle visioni semplicistiche che non fanno che confermare le nostre abitudini di rappresentazione del mondo; quello che oggi ci serve è la mappa del labirinto la più particolareggiata possibile. Dall'altra parte c'è il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto, del rappresentare questa assenza di vie d'uscita come la vera condizione dell'uomo»<sup>11</sup>.

Posta di fronte a questo bivio, la letteratura della «sfida al labirinto» è quella che rifiuta tanto il lasciarsi travolgere dal mare dell'oggettività, quanto l'accettare visioni semplicistiche come illusorie vie d'uscita. Sfidare il labirinto vuol dire per Calvino abbracciare la complessità del reale, impegnarsi a costruirne «la mappa più particolareggiata possibile», pur nella consapevolezza che nessuna mappa potrà mai indicare una via d'uscita. «Resta fuori chi crede di poter vincere i labirinti sfuggendo alla loro difficoltà; ed è dunque una richiesta poco pertinente quella che si fa alla letteratura, dato un labirinto, di fornirne essa stessa la chiave per uscirne. Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro. È la sfida al labirinto che vogliamo salvare, è una letteratura della sfida al labirinto che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della resa al labirinto»<sup>12</sup>.

### 2.1 *L'ἄπειρον e il rizoma: nel labirinto calviniano*

Definite le coordinate storico-culturali entro cui il labirinto si afferma come archetipo «gnoseologico-culturale», vale la pena chiarire – fuori di metafora – a che cosa alluda esattamente Calvino evocandone la forma, cosa accomuni l'affastellarsi di oggetti in Robbe-Grillet, il fiume delle manifestazioni del reale in Butor, la babele di Gadda e l'enigmatico cosmo di Borges.

Utile è in tal senso rifarsi alla *Breve storia dell'infinito* di Paolo Zellini – testo che Calvino confessa essere «tra i libri italiani degli ultimi anni quello che ho più letto, riletto e meditato»<sup>13</sup>. Il saggio del matematico si apre proprio

11 I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in *Il menabò* 5, Einaudi, Torino 1962 (in Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, op.cit., p.118).

12 *Ivi*, p.118.

13 I. Calvino, *Lezioni Americane*, op. cit., p. 69.

sull'autore delle *Altre Inquisizioni*, sull'*horror infiniti* che ne attraversa l'opera e sul «fascino labirintico dell'infinità che segnano l'esperienza letteraria di Borges»<sup>14</sup>. Il labirinto borgesiano, spiega Zellini, è rappresentazione moderna dell'idea di «infinito» diffusa nell'antica Grecia. Non sovrapponibile a quella contemporanea, quest'idea – lessicalizzata dal termine ἄπειρον – è sovrapponibile al nostro concetto di «illimitato» (πέρας in greco significa, appunto, “limite”). Illimitatezza, indefinitezza, vaghezza: fuori di metafora, il labirinto calviniano rappresenta quell'indistinto mare dell'oggettività, quel profluvio di complessità, quel complesso intrecciarsi e stratificarsi di oggetti, relazioni, narrazioni e saperi che in età moderna ha mutato la geografia del nostro continente culturale.

Non tutti i labirinti sono però uguali. Se «quello che oggi ci serve è la mappa del labirinto la più particolareggiata possibile» e se alla letteratura Calvino affida il compito di cartografare il mondo, la forma del labirinto sfidato dall'autore inevitabilmente definisce la fisionomia della sua l'idea di letteratura. In un saggio sulla rappresentazione ideale dei concetti di dizionario e di enciclopedia – diacronicamente e culturalmente evoluti da un modello ad albero a uno a labirinto – Umberto Eco distingue tre possibili tipologie di labirinto. «Il labirinto classico, quello di Cnosso, è unicursale: come vi si entra non si può che raggiungere il centro (e dal centro non si può che trovare l'uscita). Se il labirinto unicursale fosse “srotolato” ci ritroveremmo tra le mani un unico filo, quel filo d'Arianna che la leggenda ci presenta come il mezzo (estraneo al labirinto) per uscire dal labirinto, mentre di fatto altro non era che il labirinto stesso. In tal senso il labirinto unicursale non rappresenta un modello di enciclopedia»<sup>15</sup>.

L'idea di letteratura in Calvino – ricerca poetico-conoscitiva di tipo eminentemente enciclopedico – non può dimorare certo in un «labirinto unicursale». Giova ripeterlo: la sfida calviniana non ammette vie di uscita, né tantomeno la possibilità che la letteratura possa come un filo d'Arianna indicare quale strada seguire. Differente dal labirinto unicursale è il così detto *Irrweg*. Il secondo tipo è il labirinto manieristico o *Irrweg*. L'*Irrweg* propone scelte

14 P. Zellini, *Breve storia dell'infinito*, Adelphi, Milano 1993, pp. 11-12.

15 U. Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano 2007, p. 62.



alternative, tutti i percorsi portano a un punto morto, salvo uno, che porta all'uscita. Se fosse srotolato, l'*Irrweg* assumerebbe la forma di un albero, di una struttura a vicoli ciechi (salvo uno). Vi si possono commettere errori, si è obbligati a tornare sui propri passi (in un certo senso l'*Irrweg* funziona come un diagramma di flusso)<sup>16</sup>. Se anche l'*Irrweg* ammette una possibilità di uscita, allora neanche questo è un modello di rappresentazione possibile per il labirinto-mondo di Calvino. Non resta allora che guardare all'ultima tipologia di labirinto censito da Eco, osservarne la forma e valutarne la coerenza con la sfida calviniana:

Il labirinto di terzo tipo è una rete, in cui ogni punto può essere connesso con qualsiasi altro punto. Una rete non può essere srotolata. Anche perché, mentre i labirinti dei primi due tipi hanno un interno (il loro proprio intrico) e un esterno, da cui si entra e verso cui si esce, il labirinto di terzo tipo, estensibile all'infinito, non ha né esterno né interno. Poiché ogni suo punto può essere connesso con qualsiasi altro punto, e il processo di connessione è anche un processo continuo di correzione delle connessioni, la sua struttura sarebbe sempre diversa da quella che era un istante prima, e ogni volta si potrebbe percorrerlo secondo linee diverse. Quindi chi vi viaggia deve anche imparare a correggere di continuo l'immagine che si fa di esso, sia questa una concreta immagine di una sua sezione (locale), sia essa l'immagine regolatrice e ipotetica che concerne la sua struttura globale (inconoscibile, sia per ragioni sincroniche che per ragioni diacroniche). Una rete è un albero più infiniti corridoi che ne connettono i nodi. L'albero può diventare (multidimensionalmente) un poligono, un sistema di poligoni interconnessi, un immenso megaedro. Ma questo paragone è ancora ingannevole; un poligono ha limiti esterni, mentre l'astratto modello della rete non ne ha<sup>17</sup>.

Umberto Eco<sup>18</sup> ha proposto di descrivere questo tipo di labirinto come *rizoma*, con esplicito riferimento al pensiero di Gilles Deleuze e Félix Guattari<sup>19</sup>. E pare essere precisamente questa l'immagine del labirinto-mondo in Calvino:

---

16 *Ivi*, p. 63.

17 *Ivi*, pp. 63-64.

18 Cfr. U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984.

19 Cfr. G. Deleuze e F. Guattari, *Rhizome*, Minuit, Paris 1976 (tr. it. *Rizoma*, Pratiche, Parma 1977).

un labirinto senza vie d'uscita, in cui allenare l'attitudine alla ricerca di un orientamento, accedendo a nuove connessioni, a riscritture, a ricombinazioni di traiettorie già tracciate, a porte di nuovi labirinti.

«Il gioco può funzionare come sfida per comprendere il mondo o come dissuasione dal comprenderlo; la letteratura può lavorare tanto nel senso critico quanto nella conferma delle cose come stanno e si sanno»<sup>20</sup>, spiega Calvino. È nel racconto conclusivo della raccolta *Ti con zero, Il conte di Montecristo*, che l'autore trasforma in materia narrativa questo tipo di labirinto e le possibili relazioni conoscitive che la letteratura – chi scrive, chi legge – può intrattenere con esso.

Nel racconto si vede Alexandre Dumas che ricava il suo romanzo *Il conte di Montecristo* da un iper-romanzo che contiene tutte le varianti possibili della storia di Edmond Dantès. Prigionieri d'un capitolo del «Conte di Montecristo» Edmond Dantès e l'Abate Faria studiano il piano della loro evasione e si domandano quale delle varianti possibili sarà la buona. L'Abate Faria scava cunicoli per evadere dalla fortezza ma sbaglia continuamente la strada, e finisce per trovarsi in celle sempre più profonde; sulla base degli errori di Faria, Dantès cerca di disegnare una mappa della fortezza. Mentre Faria a forza di tentativi tende a realizzare la fuga perfetta, Dantès tende a immaginare la prigione perfetta.<sup>21</sup> Per disegnare la mappa della prigione perfetta, Edmond Dantès ha bisogno degli errori di Faria, del suo continuo sbattere sui muri dell'invincibile fortezza, del suo attrito con i limiti della labirintica prigione: solo così potrà disegnarne una mappa, la cui forma sarà appunto quella di un rizoma. «Le immagini che della fortezza ci facciamo Faria e io diventano sempre più diverse: Faria partito da una figura semplice la va complicando all'estremo per comprendere in essa ognuno dei singoli impreveduti che incontra nel suo cammino; io partendo dal disordine di questi dati, vedo in ogni ostacolo isolato l'indizio d'un sistema d'ostacoli, sviluppo ogni segmento in una figura regolare, saldo queste figure come facce d'un solido, poliedro o iperpoliedro, iscrivo questi poliedri in sfere o in ipersfere, e così più chiudo la forma della fortezza più

20 I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, in *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, op. cit., p. 220.

21 *Ivi*, pp. 220-221

la semplifico, definendola in un rapporto numerico o in una formula algebrica. Ma per pensare una fortezza così ho bisogno che l'Abate Faria non smetta di battersi contro frane di terriccio, chiavarde d'acciaio, scoli di fogna, garitte di sentinelle, salti nel vuoto, rientranze dei muri maestri, perché l'unico modo di rinforzare la fortezza pensata è mettere continuamente alla prova quella vera»<sup>22</sup>.

Conoscere il labirinto significa esperirne le resistenze, tracciarne i confini, esplorarne i limiti, nella consapevolezza che questo stesso procedimento conoscitivo – quello della letteratura come «mappa del mondo e dello scibile» – è esso stesso limitato e che, pertanto, non potrà consegnarci alcuna chiave per uscire del labirinto: «Così continuiamo a fare i conti con la fortezza, Faria sondando i punti deboli della muraglia e scontrandosi con nuove resistenze, io riflettendo sui suoi tentativi falliti per congetturare nuovi tracciati di muraglie da aggiungere alla pianta della mia fortezza-congettura. Se riuscirò col pensiero a costruire una fortezza da cui è impossibile fuggire, questa fortezza pensata o sarà uguale alla vera - e in questo caso è certo che di qui non fuggiremo mai; ma almeno avremo raggiunto la tranquillità di chi sa che sta qui perché non potrebbe trovarsi altrove - o sarà una fortezza dalla quale la fuga è ancora più impossibile che di qui - e allora è segno che qui una possibilità di fuga esiste: basterà individuare il punto in cui la fortezza pensata non coincide con quella vera per trovarla»<sup>23</sup>.

### **3. La letteratura del «limite» e l'ermeneutica della finitudine letteraria in Calvino**

Mutuandone la definizione da quella coniata da Andrea Gentile per la filosofia del limite, possiamo affermare che una *letteratura del limite* è quella che «riflette sul limite, studiando le oscillazioni semantiche che costituiscono non delle zone d'ombra, ma il campo, l'ambito e il territorio del limite»<sup>24</sup>. È in questo orizzonte che possiamo considerare la ricerca calviniana – connotata

22 I. Calvino, *Ti con zero*, Einaudi, Torino, 1967.

23 *Ibid.*

24 A. Gentile, *Filosofia del limite*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2012, p. 162.

in senso epistemologico come «mappa del mondo e dello scibile»<sup>25</sup> – una letteratura del limite, chiamata a fare i conti con l'ἄπειρον, con l'illimitato, con il rizomatico. «Per progettare un libro – o un'evasione – la prima cosa è sapere cosa escludere», afferma l'Edmond Dantès calviniano, esplicitando un tema caro allo scrittore ligure. Nella sua finitezza, la pagina deve necessariamente operare una selezione del reale per mappare lo sconfinato mare dell'oggettività. Il *mondo scritto*, per farsi mappa del *mondo non scritto*, ha bisogno di analizzare e selezionare elementi e relazioni. È nelle dinamiche di questa difficile dialettica tra mondo scritto e mondo non scritto che l'esperienza letteraria di Calvino assume la sua inconfondibile fisionomia, al punto che solo attraverso esse è possibile comprendere alcuni elementi caratteristici della scrittura calviniana.

Nella lezione americana dedicata all'*Esattezza*, Calvino descrive il processo creativo da cui scaturisce la scrittura come lavoro sui limiti: «Alle volte cerco di concentrarmi sulla storia che vorrei scrivere e m'accorgo che quello che m'interessa è un'altra cosa, ossia, non una cosa precisa ma tutto ciò che resta escluso dalla cosa che dovrei scrivere; il rapporto tra quell'argomento determinato e tutte le sue possibili varianti e alternative, tutti gli avvenimenti che il tempo e lo spazio possono contenere. È un'ossessione divorante, distruggitrice, che basta a bloccarmi. Per combatterla, cerco di limitare il campo di quel che devo dire, poi a dividerlo in campi ancor più limitati, poi a suddividerli ancora, e così via. E allora mi prende un'altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto»<sup>26</sup>. Porre limiti è per Calvino preconditione necessaria al fatto letterario, visione questa che caratterizza fortemente la sua produzione. Ad esempio, proprio dall'*horror infiniti* e dal tentativo di porgli argine scaturisce la predilezione calviniana per le forme brevi della narrazione:

«Questi sono tempi poco propizi alle grandi spiegazioni del mondo come ai grandi romanzi; il segreto dell'universo abbiamo cercato di coglierlo come nelle

25 Rielaborazione di risposte a interviste televisive in «L'Approdo letterario», n. 41, gennaio-marzo 1968 poi edite nel volume di I. Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 228.

26 I. Calvino, *Lezioni Americane*, op. cit., p. 69.

innumerevoli sfaccettature d'un occhio di formica, come nella vertebra fossile da cui si cerca di ricostruire l'intero scheletro dell'immensurabile dinosauro»<sup>27</sup>.

Lungi dal configurarsi come mera questione stilistico-formale o compositiva, la forma breve del racconto è in Calvino elemento di una più ampia visione epistemologica della letteratura, assetto ideale per restituire al linguaggio poetico la dignità e la forza di strumento conoscitivo, in grado di costruire, combinare e ricombinare tasselli di una mappa dello scibile, quindi un'enciclopedia. Al tema lo scrittore ligure dedica un'ampia trattazione nella lezione americana sulla *Molteplicità*. Oggi è il caleidoscopico senso del brulicante, dello stratificato, del labirintico a rendere impensabile rispetto al passato l'impresa di una grande opera enciclopedica. «A differenza della letteratura medievale che tendeva a opere che esprimessero l'integrazione dello scibile umano in un ordine e una forma di stabile compattezza, come la Divina Commedia, dove convergono una multiforme ricchezza linguistica e l'applicazione d'un pensiero sistematico e unitario, i libri moderni che più amiamo nascono dal confluire e scontrarsi d'una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili d'espressione. Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia d'una verità non parziale»<sup>28</sup>.

Ciò non vuol dire rinunciare all'ambizione letteraria di mappare lo scibile, anzi impone di rilanciare la sfida sulla mappatura dei saperi abbracciando il loro moltiplicarsi: «L'eccessiva ambizione dei propositi può essere rimproverabile in molti campi d'attività, non in letteratura. La letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, anche al di là d'ogni possibilità di realizzazione. Solo se poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro osa immaginare la letteratura continuerà ad avere una funzione. Da quando la scienza diffida dalle spiegazioni generali e dalle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande

---

27 Dal testo della conversazione tenuta da Calvino al Gabinetto Vieusseux di Firenze il 23 marzo 1959, poi pubblicato in rivista su «Marsia» gennaio-aprile 1959 con il titolo: *I racconti che non ho scritto*. Il testo è stato pubblicato nel volume: I. Calvino, *I racconti*, Mondadori, Milano 2019.

28 I. Calvino, *Lezioni Americane*, op. cit., pp. 114-115.

sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo»<sup>29</sup>. «Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima»<sup>30</sup>: prende così forma un'idea di *enciclopedia aperta* che, passando da forme brevi anziché da romanzi-mondo, possa rappresentare la molteplicità delle relazioni, in atto e potenziali.

In questo orizzonte, è nella cornice delimitata da queste considerazioni che vanno collocate le *Cosmicomiche*, i racconti deduttivi di *Ti con zero*, gli esercizi wittgensteniani del signor *Palomar*, ma anche il progetto dell'iper-romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e l'esercizio *oulipien* messo in campo con *Il castello dei destini incrociati*. In queste ultime due opere, in particolare, le forme brevi vanno a ricomporsi in un più ampio romanzo grazie a una struttura accumulativa, modulare, combinatoria: se da solo un romanzo-mondo non può abbracciare l'ἄπειρον, l'iper-romanzo e la tecnica combinatoria offrono quantomeno la possibilità di campionare la molteplicità potenziale del narrabile. È emblematico che ciò avvenga ne *Il castello dei destini incrociati* a partire da *contraintes*, da vincoli, da regole fisse, in definitiva a partire da un qualche limite. Come già in George Perec, in Raymond Queneau e negli altri partecipanti dell'*Ouvroir de littérature potentielle*, i *contraintes*, i vincoli, non soffocano la libertà narrativa bensì la stimolano: è a partire dal limite che l'illimitato può diventare materia di racconto<sup>31</sup>.

### 3.1 «Incipit» ed «explicit»

Un altro elemento delicato nella definizione del rapporto tra mondo scritto e mondo non scritto, tra pagina e ἄπειρον, ha a che fare con la finitezza dell'opera

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>31</sup> «Il poeta del vago può essere solo il poeta della precisione» (*Ivi*, p.63) afferma Calvino commentando il Leopardi de *L'infinito* e le pagine dello *Zibaldone* dedicate all'indefinito: «ecco dunque cosa richiede da noi Leopardi per farci gustare la bellezza dell'indeterminato e del vago! [...] attenzione precisa e meticolosa che egli esige nella composizione di ogni immagine, nella definizione minuziosa dei dettagli, nella scelta degli oggetti, dell'illuminazione, dell'atmosfera, per raggiungere la vaghezza desiderata» (*Ivi*, p. 63). Affinché possano essere intelligibili e raccontabili, persino il vago, l'indefinito, l'infinito richiedono l'esattezza del limite.

rispetto alla rizomatica e indefinita molteplicità del reale. *Cominciare e finire* – programmatico titolo assegnato alla bozza incompleta dell'ultima lezione americana – sono per Calvino un «momento cruciale»<sup>32</sup> per ogni discorso sul mondo, che si tratti di un saggio, di una conferenza o di un romanzo. A fronte di un labirinto-mondo che tende all'infinito, nelle indefinite potenziali connessioni tra innumerevoli nodi, ogni discorso sul mondo, ogni mappa del labirinto è necessariamente frutto di un processo di definizione, di selezione, che ne determina la finitezza. Se per il labirinto-mondo non è dunque possibile individuare limiti che definiscano un interno e un esterno, ogni discorso sul mondo è inevitabilmente compreso tra un inizio e una fine, tra un momento d'ingresso e un momento di uscita, tra un prima e un dopo. «Sarà dunque questo momento decisivo per lo scrittore: il distacco dalla potenzialità illimitata e multiforme per incontrare qualcosa che ancora non esiste ma che potrà esistere solo accettando dei limiti e delle regole. Fino al momento precedente a quello in cui cominciamo a scrivere, abbiamo a nostra disposizione il mondo – quello che per ognuno di noi costituisce il mondo, una somma di informazioni, di esperienze, di valori – il mondo dato in blocco, senza un prima né un poi, il mondo come memoria individuale e come potenzialità implicita; e noi vogliamo estrarre da questo mondo un discorso, un racconto, un sentimento: o forse più esattamente vogliamo compiere un'operazione che ci permetta di situarci in questo mondo».<sup>33</sup>

La crucialità della mossa di apertura, dell'*ouverture*, della penna poggiata sul foglio bianco, spiega Calvino, è evidente sin dalle più antiche forme di narrazione: dall'invocazione alla Musa nei proemi dell'epica all'ingresso in scena del teatro classico, passando per il «c'era una volta» e per le formule rituali della narrazione orale. Ogni volta l'inizio è questo momento di distacco dalla molteplicità dei possibili: per il narratore l'allontanare da sé la molteplicità delle storie possibili, in modo da isolare e rendere raccontabile la singola storia che ha deciso di raccontare questa sera; per il poeta l'allontanare da sé un sentimento del mondo indifferenziato per isolare e connettere un accordo di

---

32 *Ivi*, p. 123.

33 *Ivi*, pp. 123-124.

parole in coincidenza con una sensazione o un pensiero<sup>34</sup>. «Possiamo fare per il finale considerazioni simmetriche a quelle che abbiamo fatto per l'incipit?». <sup>35</sup> Secondo Calvino, "inizio" e "finale" sono in relazione di simmetria solo sul piano teorico-formale, ma non da un punto di vista estetico e conoscitivo. «Comunque essa finisca, qualsiasi sia il momento in cui decidiamo che la storia può considerarsi finita, ci accorgiamo che non è verso quel punto che portava l'azione del raccontare, che quello che conta è altrove, è ciò che è avvenuto prima: è il senso che acquista quel segmento isolato di accadimenti, estratto dalla continuità del raccontabile»<sup>36</sup>.

Sebbene dunque il finale segmenti specularmente all'incipit il narrabile, definendo lo spazio dell'opera, la porta d'uscita dall'universo del racconto non ha lo stesso valore poetico e conoscitivo dell'incipit. «L'inizio è anche l'ingresso in un mondo completamente diverso: un mondo verbale. Fuori, prima dell'inizio c'è o si suppone che ci sia un mondo completamente diverso, il mondo non scritto, il mondo vissuto o vivibile. Passata questa soglia si entra in un altro mondo, che può intrattenere con il primo rapporti decisi volta per volta, o nessun rapporto. L'inizio è il luogo letterario per eccellenza perché il mondo di fuori per definizione è continuo, non ha limiti visibili. Studiare le zone di confine dell'opera letteraria è osservare i modi in cui l'operazione letteraria comporta riflessioni che vanno al di là della letteratura ma che solo la letteratura può esprimere».<sup>37</sup>

È l'incipit la soglia che definisce il confine tra mondo scritto e mondo non scritto, «il luogo letterario per eccellenza», quello in cui l'operazione poetica comporta riflessioni che attengono al dominio del non-letterario. All'atto dell'iniziare, infatti: «Abbiamo a disposizione tutti i linguaggi: quelli elaborati dalla letteratura, gli stili in cui si sono espressi civiltà e individui nei vari secoli e paesi, e anche i linguaggi elaborati dalle discipline più varie, finalizzati a raggiungere le più varie forme di conoscenza: e noi vogliamo estrarne il linguaggio adatto a dire ciò che vogliamo dire, il linguaggio che è

34 *Ivi*, p. 124.

35 *Ivi*, p. 136.

36 *Ivi*, pp. 137-138.

37 *Ivi*, p. 124.



ciò che vogliamo dire»<sup>38</sup>.

Se nelle *Lezioni Americane* il Calvino-saggista ripercorre con erudito virtuosismo la storia della narrazione ricostruendo una vera e propria tassonomia degli incipit, è in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*<sup>39</sup> che il Calvino-scrittore trasforma in letteratura il suo studio delle zone di confine dell'opera, dandogli forma di iper-romanzo. Con maestria lo scrittore costruisce, attraverso la *mise en abyme*, una cornice narrativa che palesa la soglia tra mondo scritto e mondo non scritto. «Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino», leggiamo nelle prime righe del romanzo che nel finale ci restituirà il Lettore – divenuto intanto personaggio, quindi con la “elle” maiuscola – intento a terminare il libro. Nel mezzo, un difetto di rilegatura del volume cominciato nell'incipit ha innescato una vera e propria odissea tra differenti romanzi – tutti destinati a interrompersi per le più disparate ragioni. Dieci incipit che offrono a Calvino l'occasione di esplorare le forme del romanzo contemporaneo – diverse tra loro, per titolo, autore, contenuto, supporti, genere e nazionalità – conducendo il lettore nei luoghi della produzione e della fruizione del letterario (dalla libreria alla casa editrice, passando per scaffali e biblioteche, aule universitarie e redazioni). Gli incipit raccolti nell'iper-romanzo diventano così catalogo dei rapporti possibili tra mondo scritto e mondo non scritto, lo studio delle zone di confine dell'opera letteraria ipotizzato nelle *Lezioni Americane*.

### 3.2 *Silas Flannery c'est moi*

Nell'ottavo capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* – che è il nucleo originario dell'opera – direttamente sul diario dello scrittore immaginario Silas Flannery possiamo leggere:

«Vorrei poter scrivere un libro che fosse solo un incipit, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa ancora senza oggetto. Ma come potrebb'essere costruito, un libro simile? S'interromperebbe dopo il

---

38 *Ibidem*.

39 I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979.

primo capoverso? Prolungherebbe indefinitamente i preliminari? Incastrerebbe un inizio di narrazione nell'altro, come le *Mille e una notte?*». Giocando con i meccanismi dell'enunciazione, mettendo in cortocircuito la finzione letteraria attraverso operazioni che la semiotica strutturale definisce di *débrayage* ed *embrayage*, Calvino racconta nel suo romanzo di un tale Silas Flannery che appunta sul suo diario l'idea di scrivere un'opera strutturata in modo del tutto simile a quella che abbiamo tra le mani. Il passaggio in questione è cruciale per mettere a fuoco alcuni aspetti determinanti della sfida al labirinto calviniana come letteratura del limite.

Il primo aspetto attiene ai confini che separano letteratura e mondo, mondo scritto e mondo non scritto, «un mondo fatto di righe orizzontali dove le parole si susseguono una per volta, dove ogni frase e ogni capoverso occupano il loro posto stabilito» e «il mondo, fatto di tre dimensioni, cinque sensi, popolato da miliardi di nostri simili»<sup>40</sup>. Rispetto al mare dell'oggettività che esonda per il mondo, il libro e il dominio del letterario offrono a Calvino qualcosa di paragonabile al caldo conforto dell'utero materno, al punto che passare dal mondo scritto al mondo non scritto, dalla pagina alla vita, afferma lo scrittore «equivale per me ogni volta a ripetere il trauma della nascita, a dar forma di realtà intellegibile a un insieme di sensazioni confuse, a scegliere una strategia per affrontare l'inaspettato senza essere distrutto».<sup>41</sup> Mondo scritto e mondo non scritto sono, insomma, universi ben differenti, tanto che relativamente al primo l'autore precisa come «la sua portata non s'estende al di là del margine bianco della pagina»<sup>42</sup>. Così definito un limite esterno al fatto letterario, un confine di netta separazione con la realtà, che rapporto c'è tra mondo scritto e mondo non scritto?

Già Marco Belpoliti<sup>43</sup> ha sottolineato come la domanda attraversi trasversalmente l'opera calviniana dall'esordio de *Il sentiero dei nidi di ragno* – affidata alla riflessione di Kim – fino all'ultima fatica letteraria, con *Palomar* immaginato nella wittgensteiniana esplorazione dei limiti del linguaggio

40 I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Mondadori, Milano 2022, pp. 147-148.

41 *Ivi*, p. 148.

42 *Ivi*, p. 148.

43 M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 2006.

mediante esperimenti di trascrivibilità e di rappresentabilità del mondo. Al tema lo scrittore ha dedicato una più completa riflessione intervenendo nel 1978 a un convegno internazionale dedicato ai *Livelli della realtà*<sup>44</sup>. Di fronte alla platea di Palazzo Vecchio a Firenze, trasversalmente composta da filosofi della scienza, linguisti, antropologi, linguisti, fisici e biologi, nella sua relazione Calvino individuò una serie di limiti interni all'opera letteraria, definita come «operazione nel linguaggio scritto che coinvolge contemporaneamente più livelli di realtà»<sup>45</sup>. Il ragazzo strillante sul palcoscenico del Globe Theater che, vestito da Cleopatra, rappresenta la vera regina che a sua volta immagina – in una celebre pagina shakespeariana – sé stessa rappresentata da un ragazzo travestito da Cleopatra. Oppure, il Gustav Flaubert autore delle sue opere complete che, proiettando fuori da sé il Flaubert autore di *Madame Bovary*, racconta Emma Bovary che – immaginando di poter essere un'altra se stessa – dà voce all'autore nell'affermare «*Madame Bovary c'est moi*». In un intervento ricco di citazioni letterarie, Calvino illustra come in un'opera differenti livelli di realtà «possono incontrarsi pur restando distinti e separati, oppure possono fondersi, saldarsi, mescolarsi trovando un'armonia tra le loro contraddizioni o formando una miscela esplosiva»<sup>46</sup>. Esattamente come per il Calvino che racconta Silas Flannery che progetta l'opera in cui Calvino lo racconta, per l'autore i livelli di realtà, i limiti che internamente stratificano l'opera, restano all'interno dell'universo scritto, con l'istanza dell'enunciazione, l'«Io scrivo» come solo dato di realtà da cui partire. Ammesso che un lettore «creda» alle vicende di Ulisse raccontate da Omero, questo stesso lettore può considerare Ulisse un fanfarone per tutto quello che Omero fa uscire dalla sua bocca in prima persona. Ma stiamo attenti a non confondere livelli di realtà (interno all'opera) con livelli di verità (in riferimento a un «fuori»). Per questo è sempre l'intera frase che dobbiamo tener presente: «Io scrivo che Omero racconta che

---

44 Relazione al Convegno internazionale «Livelli della realtà», Palazzo Vecchio, Firenze, 9-13 settembre 1978. Il testo della relazione è stato pubblicato con il titolo *I livelli della realtà in letteratura*, in I. Calvino, *Una pietra sopra*, op. cit., pp. 376-392.

45 *Ivi*, p. 376.

46 *Ibidem*.

Ulisse dice: io ho ascoltato il canto delle sirene»<sup>47</sup>.

Mondo scritto e mondo non scritto, letteratura e realtà, sono insomma universi irrimediabilmente separati, «livelli di realtà che la scrittura suscita, la successione di veli e di schermi forse s'allontana all'infinito, forse si affaccia sul nulla»<sup>48</sup>: «La letteratura non conosce *la* realtà ma solo *livelli*. Se esista la realtà di cui i vari livelli non sono che aspetti parziali, o se esistano solo i livelli, questo la letteratura non può deciderlo. La letteratura conosce *la realtà dei livelli* e questa è una realtà che conosce forse meglio di quanto non si arrivi a conoscerla attraverso altri procedimenti conoscitivi. È già molto»<sup>49</sup>.

Data la separazione tra pagina e mondo, è solo come illusione referenziale che il mondo scritto può mappare il mondo non scritto. La letteratura del limite di Calvino va così configurandosi come ricerca di frontiera affacciata tra il nulla e l'infinito, definita da limiti esterni e strutturata in livelli di realtà da limiti interni, come attività conoscitiva conscia della propria parzialità, che esplora e si costruisce nel territorio del limite cercando di guadagnare conoscenza sulla realtà dei livelli. Figlia della sfida al labirinto, la letteratura del limite di Italo Calvino, si configura insomma come vera e propria indagine sui limiti della ragione letteraria, ovvero come una vera e propria *ermeneutica della finitudine letteraria*.

### 3.3 *La mappa del labirinto come disegno del mondo*

Nell'ultimo capoverso de *Il barone rampante*<sup>50</sup> l'universo arboreo di Cosimo Piovasco di Rondò sembra quasi smaterializzarsi e Biagio, il fratello-narratore che ne ha raccontato le gesta, si domanda se «quel frastaglio di rami e foglie» non fosse che «un ricamo fatto sul nulla che assomiglia a questo filo d'inchiostro». Ne *Il cavaliere inesistente*<sup>51</sup> è invece la penna di Suor Teodora, anch'essa Io-chenarra, a dare forma al mondo scrivendo sulla pagina: «Ora devo rappresentare

47 *Ivi*, p. 382.

48 *Ivi*, p. 392.

49 *Ibidem*.

50 I. Calvino, *Il barone rampante*, Einaudi, Torino 1957.

51 I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*. Einaudi, Torino 1959.

le terre attraversate da Agilulfo e dal suo scudiero nel loro viaggio: tutto qui su questa pagina bisogna farci stare, la strada maestra polverosa, il fiume, il ponte, ecco Agilulfo che passa sul suo cavallo dallo zoccolo leggero, toc-toc toc-toc, pesa poco quel cavaliere senza corpo, il cavallo può fare miglia e miglia senza stancarsi, e il padrone poi è instancabile. Ora sul ponte passa un galoppo pesante: tututum! è Gurdulù che si fa avanti aggrappato al collo del suo cavallo, le due teste così vicine che non si sa se il cavallo pensi con la testa dello scudiero o lo scudiero con quella del cavallo. Traccio sulla carta una linea dritta, ogni tanto spezzata da angoli, ed è il percorso di Agilulfo. Quest'altra linea tutta ghirigori e andirivieni è il cammino di Gurdulù. Quando vede svolazzare una farfalla, subito Gurdulù le spinge dietro il cavallo, già crede d'essere in sella non del cavallo ma della farfalla e così esce di strada e vaga per i prati. Intanto Agilulfo cammina avanti, dritto, seguendo il suo cammino. Ogni tanto gli itinerari fuori strada di Gurdulù coincidono con invisibili scorciatoie (o è il cavallo che si mette a seguire un sentiero di sua scelta, poiché il suo palafreniere non lo guida) e dopo giri e giri il vagabondo si ritrova a fianco del padrone sulla strada maestra. Qui in riva al fiume segnerà un mulino. Agilulfo si ferma a chiedere la strada. Gli risponde cortese la mugnaia e gli offre vino e pane, ma egli rifiuta. Accetta solo biada per il cavallo. La strada è polverosa e assolata; i buoni mugnai si meravigliano che il cavaliere non abbia sete».

Le due pagine esemplificano un altro elemento caratteristico della letteratura del limite di Italo Calvino. La «mappa del mondo e dello scibile» in Calvino è «disegno del mondo»<sup>52</sup>, il mondo scritto – scrittura e lettura – può far suo *immagini* del mondo non scritto o *immaginarne* configurazioni. Nella lezione americana sulla *Visibilità*, non a caso considerata colonna portante del fatto letterario, Calvino afferma: «Nell'ideazione d'un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali. Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano

---

52 M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, op. cit., p. 167.

dentro di sé. Attorno a ogni immagine ne nascono delle altre, si forma un campo di analogie, di simmetrie, di contrapposizioni.»<sup>53</sup>

Persino nei racconti cosmicomici, costruiti a partire da pezzi di discorso scientifico (e quindi da parole), è un «gioco autonomo di immagini»<sup>54</sup> quello che permette all'enunciato concettuale di trasformarsi in storia. Dall'incipit pressoché fotografico de *Il sentiero dei nidi di ragno* alle esperienze visive del signor Palomar – passando per l'onnipresente occhio di Qfwfq nelle *Cosmicomiche* e per i tarocchi de *Il castello dei destini incrociati* – l'intera opera calviniana è strettamente intrecciata al tema del visibile, tanto da indurre Marco Belpoliti a parlare di un vero e proprio «pensiero dell'occhio» in una monografia dedicata al tema che ha rivoluzionato la lettura critica dell'autore<sup>55</sup>.

L'accento sulla visione e sul regime scopico come luogo privilegiato di conoscenza ha radici antiche nella tradizione filosofico-culturale occidentale, dal mito platonico della caverna al ruolo delle immagini e delle idee in Cartesio e Locke. È con Wittgenstein che la filosofia, in quanto sguardo, si rivela esercizio volto all'esplorazione dei limiti del linguaggio, del senso, delle forme di vita<sup>56</sup>. Nello stesso modo, è nel limite che l'intelligenza visiva calviniana acquisisce valore euristico. Nel racconto-saggio *Dell'opaco*<sup>57</sup>, l'Io geometrico e topologico dell'autore emerge dal confine tra *ubagu* e *abrigu*, tra ombra e luce, dando senso al mondo attraverso il tracciato di linee e percorsi, la definizione di contorni e prospettive, il riconoscimento di forme e volumi. In *Dell'opaco* sono muretti e terrazzamenti, crinali e orizzonti – quindi margini, separazioni, linee, superfici e cubature – a rendere significativo e intelligibile un pezzo di mondo (il paesaggio infantile della riviera ligure) esso stesso inserito entro un preciso e delimitato campo visivo. In altre parole è la linea – il limite, il contorno, il profilo, il confine – a in-formare il *pensiero dell'occhio*, a tracciare e rendere distinguibili le forme nel mare dell'oggettività.

53 I. Calvino, *Lezioni Americane*, op. cit., p. 90.

54 *Ivi*, p. 91

55 M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, op. cit.

56 Cfr. A. Boncompagni, *Wittgenstein. Lo sguardo e il limite*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2011.

57 Cfr. I. Calvino, *La strada di San Giovanni*. Mondadori, Milano 1990.

«Il mondo è trasformato in linea»<sup>58</sup>, scrive Calvino dell'opera di Saul Steinberg, i cui personaggi, consapevoli di essere disegnati, sono omologhi di Silas Flannery nell'universo dell'illustrazione. «Calvino individua nella linea di Steinberg non solo un'attività di secondo grado – disegnare il disegno che si disegna – ma la forma stessa del mondo come labirinto: il “ghirigori”, l'intreccio bizzarro di linee che finisce per chiudersi su se stesso imprigionando in tal modo l'uomo»<sup>59</sup>. La sola possibilità che l'uomo di quel disegno ha di tornare padrone di sé, pur senza sfuggire dalla condizione di prigioniero, è costruendosi o decostruendosi «segmento per segmento», ovvero appropriandosi della linea-mondo pezzo per pezzo, facendo proprio l'indefinito suddividendolo in parti finite. Se il mondo scritto può catturare solo immagini del mondo non scritto, per Calvino «vedere vuol dire percepire delle differenze»<sup>60</sup>: il disegno del mondo è allora intelligibile solo definendo aree discrete di discontinuità nel continuo-indifferenziato mare dell'oggettività.

### 3.4 Tra il nulla e l'infinito: il «discreto» e il «continuo»

«Di fronte alla vertigine dell'innumerabile, dell'inclassificabile, del continuo, mi sento rassicurato dal finito, dal sistematizzato, dal discreto»<sup>61</sup>: Calvino lo spiega in un ciclo di conferenze portate in giro per l'Italia e per l'Europa nel 1967. Successivamente edito in volume con il titolo *Cibernetica e fantasmi*, il testo della conferenza è in ampia parte dedicato all'idea di narrativa e di letteratura come potenzialità implicita del linguaggio e come permutazione di un insieme finito di elementi e funzioni. «Tutto cominciò con il primo narratore della tribù. Gli uomini scambiavano tra loro suoni articolati, riferendosi alle necessità pratiche della loro vita; già esisteva il dialogo

---

58 I. Calvino, *La penna in prima persona* (Per i disegni di Saul Steinberg), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 358.

59 M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, op. cit., p. 168.

60 I. Calvino, *La vecchia signora in chimono viola*, in *Collezione di Sabbia*, Mondadori, Milano 2023.

61 I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, in *Una pietra sopra*. Mondadori, op. cit., p. 213.

e le regole che il dialogo non poteva non seguire; questa era la vita della tribù: un codice di regole molto complicate cui doveva modellarsi ogni azione e ogni situazione. Il numero delle parole era limitato: alle prese col mondo multiforme e innumerevole gli uomini si difendevano opponendo un numero di suoni variamente combinati». <sup>62</sup> Esattamente come ogni altro codice culturale – dalla raccolta di noci di cocco e radici alla caccia, dai rapporti di parentela ai riti di iniziazione – la narrazione sin dalle sue origini è tensione a dominare la varietà reale con un limitatissimo armamentario di elementi. Limitati suoni, combinabili tra loro sulla base di limitate regole e di vincoli in un finito bagaglio di parole, a loro volta combinabili tra loro. «Il narratore cominciò a proferire parole non perché gli altri rispondessero altre prevedibili parole, ma per sperimentare fino a che punto le parole potevano combinarsi l'una con l'altra, generarsi una dall'altra: per dedurre una spiegazione del mondo dal filo d'ogni discorso-racconto possibile, dall'arabesco che nomi e verbi, soggetti e predicati, disegnavano diramandosi gli uni dagli altri» <sup>63</sup>.

Come suoni e parole, limitato è il repertorio di figure e azioni di cui il narratore primitivo poteva disporre: si tratta di quegli archetipi e di quelle funzioni narrative che il primo Calvino aveva censito repertoriando le *Fiabe italiane*, rinvenendo in esse quella «grande enciclopedia del narrabile» <sup>64</sup> in grado di persuaderlo che «le fiabe sono vere», ossia «sono, prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita...; sono il catalogo dei destini» <sup>65</sup>. Eppure nemmeno repertoriare il narrabile in un insieme discreto e combinabile di vicende è sufficiente per venire a capo dell'indefinita molteplicità del reale. Emblematico in tal senso è il finale di *Tutte le altre storie*, il racconto conclusivo de *Il castello dei destini incrociati*, in cui la vana ricerca da parte dell'io-narrante della propria storia tra gli arcani è bruscamente interrotta dal castellano che sparpaglia le carte, rimescolando tarocchi, destini e narrazioni potenziali. Contrariamente a quanto si potrebbe semplicisticamente pensare, «ogni processo analitico, ogni divisione in parti

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 254

<sup>64</sup> M. Lavagetto, *Introduzione* a I. Calvino, *Sulla fiaba*. Mondadori, Milano 1996, p. 6.

<sup>65</sup> I. Calvino, *Le fiabe italiane*, in I. Calvino, *Sulla fiaba*, op. cit., p. 39.



tende a dare del mondo un'immagine che si va via via complicando così come Zenone da Elea rifiutandosi d'accettare lo spazio come continuo finiva per aprire tra la tartaruga e Achille una suddivisione infinita di punti intermedi»<sup>66</sup>.

Non c'è via d'uscita dal labirinto, solo la possibilità di accedere ad ulteriori labirintici livelli di realtà. In tal senso i «limiti del discreto» definiscono solo un'approssimativa, temporanea e parziale isola di intelligibilità nel mare illimitato e continuo dell'oggettività. È questa la già citata «vertigine del dettaglio» a cui fa riferimento Calvino nella lezione sull'*Esattezza*, il capogiro di una spirale che va dall'infinito cosmico all'infinitesimamente piccolo. In questo orizzonte, è Kublai Khan l'immagine simbolo della duplice e contraddittoria «natura del discreto». Nel racconto calviniano facciamo la sua conoscenza nell'*incipit* de *Le città invisibili*<sup>67</sup>, in preda all'*horror infiniti* e prossimo alla resa al labirinto. Nella vita degli imperatori c'è un momento, che segue all'orgoglio per l'ampiezza sterminata dei territori che abbiamo conquistato, alla malinconia e al sollievo di sapere che presto rinunceremo a conoscerli e a comprenderli; un senso come di vuoto che ci prende una sera [...] è il momento disperato in cui si scopre che quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma. Con sforzo razionalizzante, con ragionamento geometrizzante e algebrizzante, l'imperatore prova a comprendere il suo impero riducendolo alla combinatoria discreta di pezzi su una scacchiera. Finché, a furia di segmentare il suo regno, finisce col ritrovarsi nell'ultimo capitolo con in mano il nulla. Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato via dalla mano del vincitore, resta il nulla: un quadrato nero o bianco. A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato. È a questo punto, in chiusura de *Le città invisibili*, che con l'affabulazione Marco Polo ricostruisce la magnificenza dell'impero a partire dall'infinitesimamente piccolo, ripopolandolo inevitabilmente con l'indefinito e brulicante mare delle cose del mondo. «Allora Marco Polo parlò: – La tua scacchiera, sire, è un

66 I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 206.

67 I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972.

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 -. Il Gran Kan non s'era fin'allora reso conto che lo straniero sapeva esprimersi fluentemente nella sua lingua, ma non era questo a stupirlo. - Ecco un poro più grosso: forse è stato il nido d'una larva; non d'un tarlo, perché appena nato avrebbe continuato a scavare, ma d'un bruco che rosicchiò le foglie e fu la causa per cui l'albero fu scelto per essere abbattuto. Questo margine fu inciso dall'ebanista con la sgorbia perché aderisse al quadrato vicino, più sporgente. 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 discendono i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre».

È forse questa l'immagine più rappresentativa della letteratura del limite di Italo Calvino, un campo di perenne tensione tra discreto e continuo, tra finito e indefinito, una mente-occhio affacciata tra il nulla e l'infinito.

#### **4. La letteratura del «limite» come proposta per il nuovo millennio**

La letteratura del limite di Calvino si innesta su una antica tradizione poetico-conoscitiva e scientifico-letteraria della cultura italiana che lo scrittore ligure colloca lungo le coordinate Ariosto-Galileo-Leopardi:

«Nella direzione in cui lavoro adesso, trovo maggior nutrimento in Galileo, come precisione di linguaggio, come immaginazione scientifico-poetica, come costruzione di congetture. [...] Anche Dante, in un diverso orizzonte culturale, faceva opera enciclopedica e cosmologica, anche Dante cercava attraverso la parola letteraria di costruire un'immagine dell'universo. Questa è una vocazione profonda della letteratura italiana che passa da Dante a Galileo: l'opera letteraria come mappa del mondo e dello scibile, lo scrivere mosso da

una spinta conoscitiva».<sup>68</sup>

Con le radici ben radicate nella nostra tradizione letteraria, questa spinta conoscitiva proietta la ricerca calviniana verso il nuovo millennio e verso le sue sfide. Il costante rapporto dialettico con il sistema in continua evoluzione delle scienze e della filosofia – interlocuzioni obbligate per una letteratura vuol essere mappa del mondo e dello scibile – rende la sfida al labirinto di Calvino costruito culturale e intellettuale di estrema attualità. Tra le numerose proposte per il ventunesimo secolo dello scrittore ligure, almeno due fanno della letteratura del limite un prezioso riferimento per i nostri giorni.

La prima proposta è relativa al valore terapeutico della letteratura nel contesto dell'ipertrofia comunicativa della società dell'informazione. È il valore letterario dell'*Esattezza*, secondo Calvino, il contraltare dell'illimitato, dell'indefinito, del vago. Dell'*Esattezza* Calvino dà una triplice definizione: a) Un disegno dell'opera ben definito e calcolato; b) L'evocazione di immagini visuali nitide, incisive, memorabili; c) Un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione.<sup>69</sup>

Cominciare e finire, livelli di realtà, visibilità, linea-mondo, sguardo come esplorazione dei limiti del linguaggio e delle forme di vita, discreto opposto al continuo, pensiero geometrizzante e combinatorio: non c'è aspetto della poetica calviniana non riconducibile a questa definizione di *Esattezza*. Questa può essere a sua volta considerata come trasposizione nel dominio letterario dei quattro significati fondamentali di limite in Aristotele<sup>70</sup>. Valore fondante della letteratura del limite, nell'*Esattezza* Calvino individua la possibile panacea alle patologiche conseguenze linguistiche innescate dal trauma post-industriale del naufragio della soggettività nel mare dell'oggettività. «Mi sembra che il linguaggio venga sempre usato in modo approssimativo, casuale, sbadato, e ne provo un fastidio intollerabile»,<sup>71</sup> afferma Calvino. È rispetto a questa vaghezza

---

68 I. Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 228.

69 I. Calvino, *Lezioni Americane*, op. cit., pp. 59-60.

70 Come estremità di una cosa, come forma e figura, come fine di ciascuna cosa, come sostanza ed essenza di un ente. Cfr. A. Gentile, *Filosofia del limite*, op. cit., pp. 12-13.

71 I. Calvino, *Lezioni Americane*, op. cit., p. 60.

della parola che all'*Esattezza*, all'uso di «un linguaggio il più preciso possibile», deve tendere ogni ricerca letteraria e conoscitiva:

«mi sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l'uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze... Quel che mi interessa sono le possibilità di salute. La letteratura (e forse solo la letteratura) può creare degli anticorpi che contrastino l'espandersi della peste del linguaggio»<sup>72</sup>.

In questo orizzonte, la letteratura del limite ingaggia un duello poetico-gnoseologico contro il vago, costruisce un argine all'alluvionale riversarsi sull'Io del mare dell'oggettività, si propone come cura di un'infirmità che rischia di rendere inenarrabile (e quindi in conoscibile) il mondo nella società dell'informazione.

«Vorrei aggiungere che non è soltanto il linguaggio che mi sembra colpito da questa peste. Anche le immagini, per esempio. Viviamo sotto una pioggia ininterrotta d'immagini; i più potenti media non fanno che trasformare il mondo in immagini e moltiplicarlo attraverso una fantasmagoria di giochi di specchi: immagini che in gran parte sono prive della necessità interna che dovrebbe caratterizzare ogni immagine, come forma e come significato, come forza d'imporsi all'attenzione, come ricchezza di significati possibili. Gran parte di questa nuvola d'immagini si dissolve immediatamente come i sogni che non lasciano traccia nella memoria; ma non si dissolve una sensazione d'estraneità e di disagio. Ma forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel mondo. La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né

---

72 *Ibidem*.

fine. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco d'opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea della letteratura»<sup>73</sup>.

Una seconda proposta offerta al nuovo millennio dalla letteratura del limite di Calvino regala un prezioso punto di partenza per ripensare il dominio letterario nel contesto, oggi attualissimo, della generazione di testi attraverso l'intelligenza artificiale. Scenario questo preconizzato da Calvino già a fine anni Sessanta. «L'uomo sta cominciando a capire come si smonta e come si rimonta la più complicata e la più imprevedibile di tutte le sue macchine: il linguaggio»<sup>74</sup>, osservava allora lo scrittore, intravedendo nella grammatica generativa chomskiana e nella semantica strutturale di Greimas la possibilità di istruire modelli cibernetici di linguaggio. «Così come abbiamo già macchine che leggono, macchine che eseguono un'analisi linguistica dei testi letterari, macchine che riassumono, così avremo macchine capaci di ideare e comporre poesie e romanzi?»<sup>75</sup>. L'intuizione calviniana nasceva proprio della ricerca sul limite. Se la narratività si modella su elementi discreti e ricorrenti, che consentono un enorme numero di combinazioni intese come operazioni logiche tra termini permutabili e combinabili, «affidato a un computer il compito di compiere queste operazioni, avremo la macchina capace di sostituire il poeta e lo scrittore»<sup>76</sup>. Immaginando che per alcuni aspetti del racconto – come ad esempio il grado di intimità e le componenti psicologiche – siano definibili campi linguistici (lessico, grammatica, sintassi, proprietà permutative) e che, similmente, possano essere “istruite” omologie tra fatti storici, socio-economici e fatti letterari, la profezia di Calvino si spingeva ben oltre l'ipotesi di una scrittura cibernetica, anticipando gli scenari del *machine learning* e dell'algoritmo. La ricerca sul limite non solo permise a Calvino di anticipare di oltre mezzo secolo lo scenario dell'intelligenza artificiale applicata alla generazione dei testi, ma offrì all'autore argomenti oggi utili a ripensare il

---

73 *Ivi*, pp. 60-61.

74 I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, in *Una pietra sopra*, op. cit. p. 207.

75 *Ivi*, p. 208.

76 *Ibidem*.

fatto letterario nell'era della sua *producibilità tecnologica*. È il ragionamento sui livelli di realtà, ad esempio, a convincere l'autore che – pur di fronte a una futuribile “macchina poetica” – il dominio del letterario resterà questione eminentemente umana. Se nella scrittura, infatti, «la persona io, esplicita o implicita, si frammenta in figure diverse, in un io che sta scrivendo e in un io che è scritto, in un io empirico che sta alle spalle dell'io che sta scrivendo e in un io mitico che fa da modello all'io che è scritto»<sup>77</sup> allora, indipendentemente dal fatto di essere umano o cibernetico, «l'io dell'autore nello scrivere si dissolve: la così detta “personalità” dello scrittore è interna all'atto dello scrivere è un prodotto della scrittura»<sup>78</sup>. Ciò assodato, allora «smontato e rimontato il processo della composizione letteraria, il momento decisivo della vita letteraria sarà la lettura. In questo senso, anche affidata alla macchina, la letteratura continuerà a essere un luogo privilegiato della coscienza umana»<sup>79</sup>. Come in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, è il Lettore – quello con la “elle” maiuscola che si afferma come individualità nella lettura – il polo determinante del fatto letterario, quello capace di ancorarlo all'umano pur nello scenario della “morte dell'autore” e della “macchina poetica”. Inoltre, se «la letteratura è tutta implicita nel linguaggio»<sup>80</sup>, «permutazione d'un insieme finito di elementi»<sup>81</sup>, la sua tensione è per Calvino comunque rivolta a uscire da questa finitudine, a «dire continuamente qualcosa che non sa dire, che non può dire, qualcosa che non sa, qualcosa che non si può sapere»<sup>82</sup>. Insomma «la battaglia della letteratura è appunto uno sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio; è dall'orlo estremo del dicibile che essa si protende; è il richiamo di ciò che è fuori dal vocabolario che muove la letteratura»<sup>83</sup>. È il limite a definire il campo letterario, il silenzio – oltre che la parola – a dargli vita. La traccia di un tabù, un'interdizione, il taciuto nell'inconscio collettivo o individuale, una zona non

---

77 *Ivi*, p. 211.

78 *Ibid.*

79 *Ibid.*

80 *Ivi*, p. 213.

81 *Ibid.*

82 *Ibid.*

83 *Ibid.*

ancora esplorata per mancanza di parole, termini o concetti non ancora usati in una determinata posizione: sono i limiti del detto, del dicibile, del linguaggio, i fantasmi della cibernetica, ciò che il *machine learning*, gli algoritmi, l'intelligenza artificiale, i modelli di linguaggio non potranno mai apprendere o testualizzare. È nell'indagine sul limite che Calvino costruisce la sua idea di letteratura, che definisce la specificità del fatto letterario e che assicura un domani all'umano narrare. Allungando così in prospettiva futura quell'infinita rincorsa al limite in cui è da sempre impegnata la letteratura italiana.

## Bibliografia

- M. Barengi, *La forma dei desideri. L'idea di letteratura di Calvino*, in Calvino, I. *Mondo scritto e mondo non scritto*, Mondadori, Milano 2022.
- M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996.
- A. Boncompagni, *Wittgenstein. Lo sguardo e il limite*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2011.
- I. Calvino, *Il barone rampante*. Einaudi, Torino 1957.
- I. Calvino, *I racconti che non ho scritto*, in «Marsia» gennaio-aprile 1959.
- I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*. Einaudi, Torino, 1959.
- I. Calvino, *Ti con zero*, Einaudi, Torino 1967.
- I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi* in «Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana», fase XXI, 1967-68, pp. 9-23.
- I. Calvino, *Le città invisibili*. Einaudi, Torino 1972.
- I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, Torino 1973.
- I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979.
- I. Calvino, *Una pietra sopra*. Einaudi, Torino, 1980.
- I. Calvino, *Palomar*, Einaudi, Torino 1983.
- I. Calvino, *Collezione di Sabbia*, Garzanti, Milano 1984.
- I. Calvino, *Lezioni Americane*. Garzanti, Milano 1988.
- I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, Mondadori, Milano 1990.
- I. Calvino, *Sulla fiaba*, Mondadori, Milano 1996.
- I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Mondadori, Milano 2022.
- G. Deleuze e F. Guattari, *Rhizome*, Minuit, Paris 1976 (tr. it. *Rizoma*, Pratiche, Parma 1977).



U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984.

U. Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*. Bompiani, Milano, 2007.

A. Gentile, *Filosofia del limite*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012.

P. Zellini, *Breve storia dell'infinito*, Adelphi, Milano 1993.

