

FABRIZIO SCRIVANO

Italo Calvino e la polvere. Materia, immaginazione, identità

ABSTRACT: Italo Calvino and Dust. Matter, Imagination, Identity. Calvino sporadically uses the figure of dust. However, it is neither marginal nor harmless. Dust is a metaphor for a material that disintegrates and contradicts all apparent solidity; it is a curtain that inhibits vision and the transparency of the gaze, yet Calvino also considers it to be the substance of which imagination is made. This article mainly focuses on some of Calvino's later writings, such as *Collezione di sabbia* and *Palomar*.

KEYWORDS: Italo Calvino, 20th-century Italian Literature, Philosophical Narrative, Essay and Storytelling.

C'è una buona parte di polvere che arriva dallo spazio, pulviscolo cosmico, infinitesimi granelli di comete e di meteoriti che ricadono sulla terra, così il pianeta aumenta di peso ogni anno, ogni anno la terra pesa diecimila tonnellate in più, diecimila tonnellate di polvere.

Daniele Del Giudice, *L'uomo della polvere*, 1997



Fig 1.

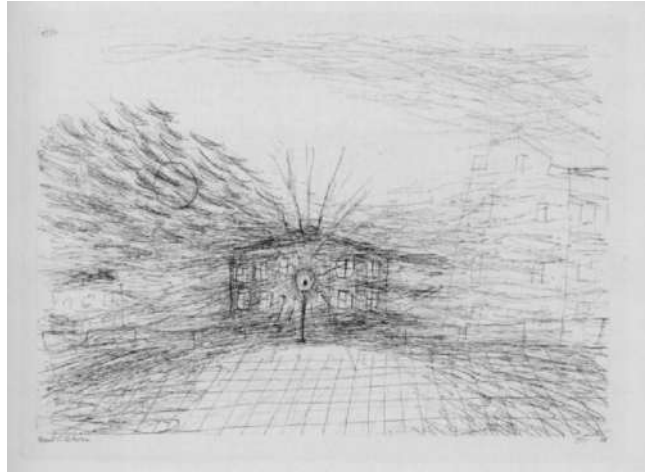


Fig. 2

Le due immagini (fig. 1 e fig. 2) sono la copertina dell'edizione Einaudi che raccoglieva in volume due racconti di Italo Calvino, *La nuvola di smog* e *La formica argentina* (Torino, Einaudi, 1965)¹, e il disegno di Paul Klee, *Mond und Laterne - Belgradstrasse, München* (1911, cm17.5x25.5), dal quale è tratto il particolare. Klee era un appassionato della coppia luna e lanterna, un po' per il

fascino della differenza di aloni e scie prodotte dalle due sorgenti luminose, un po' per la possibilità di confondere tra di loro i due oggetti. In quegli anni, alcune copertine dei libri di Calvino ebbero una *facies* kleeiana, come *La giornata di uno scrutatore* del 1963 e *il Marcovaldo* del 1966. Purtroppo, non ho avuto modo di raccogliere notizie certe sulla scelta di quell'immagine (si sa che Calvino vi collaborava come con tutto quel che riguardava il paratesto²), perché sarebbe importante sapere se all'autore si debba anche il restringimento del campo visivo su una sezione delimitata dell'immagine rispetto al resto dello spazio disegnato da Klee (come si vede nelle immagini di apertura).

Il particolare (che plausibilmente si concentra nella rappresentazione dell'effetto "nuvola") taglia via la lampada e preferisce concentrarsi lì dove si addensano brevi segmenti leggermente curvi, che incrociando la luna (il piccolo tondo senza luminescenza) producono un aspetto frammentario e pulviscolare. Gli effetti che la luce della lampada produrrebbe su quella coltre leggera, già deboli nella figura di Klee, vengono resi innocui, indistinguibili, non evocabili: si mostra un insieme di raggi spezzati, che forma una coltre tenuemente solida che contrasta il diffondersi della sola luminosità lunare. A guardar meglio il ritaglio in copertina, certo, andrà immaginato che la luce si incrocia e mescola all'aria, forse al vento, comunque a un fluido pregno di microparticelle che si addensano nel movimento e da esso orientate in una stessa direzione, forse semplicemente mosse, spinte ambiguamente da una o più forze. L'insieme crea una cortina, mista di luce e nebbiolina, che avvolge oggetti nel paesaggio: pare una metafora della porosità della materia, che pone questioni almeno in tre aspetti prospettici: la continuità spaziale, il rapporto tra superficie e profondità, la relazione tra segno e riconoscimento. Forse è più semplice pensare che in quel ritaglio redazionale non ci fosse una vera intenzione, se non quella molto superficiale, come s'è detto, di concentrare lo sguardo sulle parole "nuvola" e "smog", cioè avanzare un'analogia indefinita basata sull'occlusione della vista (luce) che subito si associa a una cortina di particelle condensate, e nel contempo, dato il paesaggio kleeiano, escludere una qualsiasi associazione a una visione di nuvola felice nel cielo ma piuttosto evidenziarne l'esistenza forzata in un ambiente artificiale, com'è appunto una nuvola di smog.

Ma il dato meno immediato e comunque saliente di questa immagine è la non compattezza della nuvolosità, il fatto, cioè, che la densità dell'aria renda la vista confusa ma lasci ancora visibili gli oggetti. Secondo la ricostruzione topografica dell'*Atlante Calvino*, un'immagine quantitativamente presente nell'opera di Calvino è proprio quella della nebbia, che nell'*Atlante* è stata associata al modo in

cui l'autore ha sempre mostrato attenzione metodologica (e quasi riverenza emotiva) al ruolo del dubbio nell'azione di osservare e raccontare, sia nel porgere gli oggetti narrati sia nel mostrare l'azione narrante³. Questa lettura, che si è dimostrata molto produttiva e capace di tracciare linee interpretative che scorrono lungo l'intera produzione calviniana, lascia anche la possibilità di interrogare un altro aspetto della sua poetica, che riguarda forse più da vicino la costituzione della materia, non tanto come conoscenza che risponda a una verificabilità scientifica o a un'interrogazione filosofica, ma come argomento di immaginazione letteraria e linguistica. Potremmo quindi cominciare provando a dire qualcosa su questo tema, che riguarda la relazione tra visione e materia, che trova una forte sfida nell'idea e nell'immagine della polvere.

Il caso polvere, in Calvino, in quanto figura, è interessante per vari motivi, ascrivibili sia all'immaginazione della materia sia per una relazione astratta e traslata, che riguarda la relazione tra l'ordine dei segni e la ragione umana. Nelle *Lezioni americane* Calvino fa riferimento a questa sostanza, e ci ragiona sopra proprio a proposito della scrittura. Nella prima lezione, *Leggerezza*, è quasi ovvio trovarla. Cosa ci potrebbe essere di più sottile, intangibile e corpuscolare della polvere? «Il *De rerum natura* di Lucrezio», scrive Calvino, «è la prima grande opera di poesia in cui la conoscenza del mondo diventa dissoluzione della compattezza del mondo, percezione di ciò che è infinitamente minuto e mobile e leggero»⁴. Osserva inoltre che se è tanto evidente che per Lucrezio è prioritario fondare la realtà sulla materia, non bisogna lasciarsi sfuggire che la materia è anche fatta di vuoti e mancanze, «di corpuscoli invisibili» per cui «il vuoto è altrettanto concreto»: la libertà di movimento degli atomi è necessaria per garantire tutte le «infinite potenzialità imprevedibili», che è «poesia dell'invisibile». E nel definire la materia/realtà per Lucrezio scrive: «Questa polverizzazione della realtà si estende anche agli aspetti visibili», elencando quindi i passi del *De rerum natura*, in cui una materia si presenta all'occhio come inafferrabile e opaca: massa informe come i granelli della polvere che vorticano sospesi nel vuoto dei raggi di luce («vedrai molti corpi minuscoli vorticare in molteplici modi nel vuoto nella luce stessa dei raggi», Lucrezio, *DRN*, II, vv. 116-118), o come le conchiglie radunate dalle onde che appaiono indistinte nonostante siano diverse l'una dall'altra (Lucrezio, *DRN*, II, vv. 374-376) e infine i fili sottili del ragnò, che ci prendono alla sprovvista («[non sentiamo] le tele de' ragni quando vi rimaniamo impigliati», Lucrezio, *DRN*, III, vv. 383-384). Quella della visibilità pare dunque essere per Calvino una soglia dei corpi leggeri o piccolissimi, ma anche della materia sottile

che non s'addensa abbastanza per essere percepita dal tatto come qualcosa di integro e intero, come qualcosa dotato d'identità. L'elenco lucreziano di cose che non sono percepibili al tatto è più lungo (*DRN*, III, vv. 370-395). Non siamo in grado di sentire la polvere o la creta che aderisce al corpo, né avvertiamo la nebbia notturna (cioè non sentiamo sulla pelle l'umidità sospesa nell'aria), non avvertiamo le tele dei ragni né i loro corpi se ci cadono in testa, né le piume degli uccelli né i pollini, neppure sentiamo i piccoli animali che camminano sul nostro corpo. In mondi decisamente più asettici, come il nostro, questo tipo di insensibilità forse è sconosciuto. La mancanza di sensazione tattile viene spiegata da Lucrezio col fatto che i corpi hanno parti di vuoto così estese da non colpire immediatamente le superfici sensorie. Gli atomi si compenetrano e il contatto è avvertito in un intervallo di tempo più lungo. E certo non va trascurato il fatto che la spiegazione lucreziana, nel libro III, serve a far luce sulla relazione mente-corpo, alla ricerca di quell'energia materiale chiamata "anima" che, come ogni materia, è composta da atomi ed è tanto porosa da non poter essere percepita dal corpo in cui circola liberamente.

Naturalmente, l'argomentazione di Calvino vuole dar conto di «due vocazioni opposte che si contendono il campo attraverso i secoli: l'una tende a fare del linguaggio un elemento senza peso, che aleggia sopra le cose come una nube, o meglio un pulviscolo sottile, o meglio ancora come un campo d'impulsi magnetici; l'altra tende a comunicare al linguaggio il peso, lo spessore, la concretezza delle cose, dei corpi, delle sensazioni» (*Lezioni*, p. 16). In questa estrema e poi postuma rappresentazione della propria poetica, alla figura della polvere viene consegnato un ruolo cardinale sebbene non esclusivo, proprio per essere una figura dell'instabilità e della friabilità che porta verso la leggerezza. Sarebbe forse contraddittorio rispetto all'oggetto sperare di trovare una compatta esposizione della figura della polvere; ma al di là dello scherzo, proveremo a raccogliere, anzi a raggranellare un mucchietto limitato di suggestioni sparse in alcuni testi di Calvino.

Con *Collezione di sabbia*, l'ultima raccolta di articoli scritti tra gli anni '70 e '80 per i giornali, Calvino metteva in primo piano già nel titolo una materia inafferrabile (la letteratura? l'intelligenza? l'immaginazione? la memoria? il mondo?) che può considerarsi un parente stretto della polvere. Nei 38 pezzi di cui si compone il libro, il fascino per la parcellizzazione ricorre spessissimo, nonostante gli articoli siano dedicati agli argomenti più vari. Non vorrei sostenere che sia proprio la polverizzazione dell'esperienza il filo rosso che li collega, ma certo potrebbe legittimamente aspirare a questo ruolo, magari sotterraneo e carsico,

se non si sapesse fin troppo bene quanto sia difficile tenere l'immaginazione calviniana agganciata a un unico tema. La silloge prende il titolo dal primo articolo, che risale al 1974, recensione a una mostra parigina di «collezioni strane»⁵. In particolare, la collezione di sabbie provenienti da tutto il mondo, raccolte e immobilizzate in ampolle, gli sembra avere un significato metacollezionistico e metaletterario insieme: ogni collezione, scrive, ha lo scopo di triturare «la vita in un pulviscolo di granelli» e in particolare quella di sabbia, quasi all'inverso, ambisce ad «avere per sé la sostanza sabbiosa di tutte le cose, toccare la struttura silicea dell'esistenza». L'osservazione è spunto per una riflessione blandamente autobiografica sul fare letteratura: pensando alla lunga fila di parole messe insieme in una vita dedicata alla scrittura, pare a Calvino che l'unico modo di dargli senso sia, proprio come l'inafferrabile mucchio di granelli depositato nelle ampolle da collezione, quello di considerarle un mucchio di parole, un residuo di grattature ed erosioni del mondo, traccia ferma e compiuta dell'esperienza⁶.

Nel 1981, ancora, scrivendo delle sculture di Fausto Melotti in esposizione al Forte Belvedere di Firenze, Calvino elabora un'altra immagine, pensando a un botta e risposta tra una solida fortezza e uno sciame di effimere che su di essa s'è posato. La fortezza reclama la sua solidità e durevolezza come sintomo di un'esistenza stabile e veramente tale, il contrario di questo stato caotico e breve che caratterizza gli efemeroterri. In coro, le effimere rispondono invece che la loro fragilità, inquietezza e agilità sono l'unico modo per impedire che il vuoto, che può essere indifferentemente un vuoto-vuoto o un vuoto-pieno, non conquisti tutto lo spazio: «Noi guizziamo nel vuoto come la scrittura sul foglio bianco e le note del flauto nel silenzio. Senza di noi non resta che il vuoto onnipotente [...] che schiaccia il mondo, il vuoto il cui potere annientatore si riveste di fortezze compatte, il vuoto-pieno che può essere dissolto solo da ciò che è leggero e rapido e sottile» (*CdS*, p. 83). La tendenza della vita a manifestarsi in una dimensione corpuscolare, misteriosamente caotica e rapidamente transitoria, viene riproposta qui in opposizione alla pienezza della forma, che ostacola ogni movimento vitale. Il concetto non è nuovo, se vi ravvisiamo la figura post-nietzschiana (e largamente confluita nel '900) dell'opposizione tra vita e forma, ma l'immagine, che rimanda alla necessità di fondare la consapevolezza su una materia polverizzata, priva di uniformità e durata, ha un carattere originale e complesso.

La luce negli occhi è la recensione di un libro di Ruggero Pierantoni, *L'occhio e l'idea*, in cui si racconta la storia delle spiegazioni scientifiche del sistema visivo occhio-cervello⁷. Dopo aver esposto il racconto dell'autore, Calvino osserva che

Pierantoni spiega gli avanzamenti del pensiero scientifico come strettamente legati alla conservazione di miti: ma ben lontano dal vederci una remora, Calvino pensa ai miti come a degli apparati di recezione, che fanno vedere in forma striata ciò che potrebbe avere un aspetto compatto. Parla metaforicamente, s'intende, per dire che le narrazioni su cui si fondano i discorsi rendono pulviscolare quel che avrebbe una sua propria compattezza «a somiglianza dei fotorecettori che condizionano la nostra vista e fanno sì che guardando le stelle le vediamo raggiate mentre in realtà dovrebbero apparirci multiformi» (*CdS*, p. 126).

Già da questi tre luoghi si capisce che per Calvino pare importante riuscire a cogliere lo spazio interstiziale, e che cosa migliore per penetrare ciò che appare solido e compatto è quello di infiltrarsi, o con l'occhio e con il corpo, dentro i suoi vuoti. Ma per farlo bisogna anche immaginare che i corpi, umani e no, siano polverosi, ingannevolmente compatti, mera aggregazione che produce un sogno di identità ma fragile e temporanea. Del resto, come non ricordare che una delle creazioni di personaggi più atipiche e voluttuosamente ambigue fu quella di Agilulfo, il *Cavaliere inesistente* (1959)? Secondo Suor Teodora, la sedicente suora-guerriera che racconta, era un tempo in cui ci si preoccupava poco di possedere un'identità stabile e precisa e quindi tanta energia identitaria girava nel vuoto: «Poteva pure darsi allora che in un punto questa volontà e coscienza di sé, così diluita, si condensasse, facesse grumo, come l'impercettibile pulviscolo acquoreo si condensa in fiocchi di nuvole, e questo groppo, per caso o per istinto, s'imbattesse in un nome»⁸. Come si condensa, così svanisce l'energia impalpabile di Agilulfo, che rinuncia alla volontà di tenerla insieme quando è tradito dalla sconnessione tra apparenza e identità: certo di essere la causa di un incesto, cioè l'incontro tra Sofronia, che ha salvato dopo tante peripezie e Torrismondo, ritenuti erroneamente fratelli, decide di abbandonare la bianca, lucente armatura che dava consistenza al vuoto che lui era, proprio un attimo prima che la complicata attribuzione dell'identità dei co-protagonisti si chiarisca. L'opposto dell'identità, forse anche comicamente, è la polvere, quel che raggiunge un'invisibile e intangibile consistenza corpuscolare. Ciò, almeno, è anche segno di una lunga fedeltà a un'immagine.

In *Collezione di sabbia*, ora impegnato nella forma della scrittura saggistica, Calvino abbandona la metafora del corpo per occuparsi più da vicino dell'inconsistenza destrutturata dei segni umani: i resti delle scorticature del mondo vissuto di cui egli stesso è autore (le parole che ha scritto), le statue leggere di Melotti che si ergono come effimere contro la durata della forma-fortezza e

l'analogia tra polvere della narrazione mitologica e le striature che produce l'occhio. Che il reticolo dei segni e segnali sia un oggetto privilegiato dell'immagine della polverosità, lo si riscontra anche nella recensione al visionario libro di Luigi Serafini, *Codex Seraphinianus*⁹. Da questo testo, Calvino è colpito in particolare sia per l'uso parodico dell'idea di enciclopedia, adottato per mostrare un universo di esseri inventati, sia dall'elegante scrittura asemica, che restituisce un senso di lingua estranea e indecifrabile. Sotto questo equilibrio di forme grafiche vi scova però la turbolenta legge della metamorfosi, che gli pare virare senza freni verso un'enciclopedia teratologica arbitraria, inquietante e incontrollabile. La sua attenzione di lettore si concentra su certe apparenze corpuscolari che genererebbero ogni metamorfosi e spiega che sono «le uniche forme indefinibili nel cosmorama serafiniano [...] Esseri di forma affine appaiono come corpuscoli luminosi (fotoni?) in uno sciame che vola fuori da un fanale» (*CdS*, p. 151). Ma l'eccezione, a conclusione della lettura e del *Codex*, pare trasformarsi in regola: «Alla fine il destino di ogni scrittura è di cadere in polvere, e pure della mano scrivente non resta che lo scheletro. Righe e parole si staccano dalla pagina, si sbriciolano, e dai mucchietti di polvere ecco che spuntano fuori gli esserini color arcobaleno e si mettono a saltare. Il principio vitale di tutte le metamorfosi e di tutti gli alfabeti riprende il suo ciclo» (*CdS*, p. 153). Non c'è bisogno di insistere su quanto ritornino termini e immagini già incontrati per descrivere la parzialità in durata e materia di tutte le concrezioni segniche, sempre usate per riparare al vuoto e allo stesso tempo per demolire il pieno.

Si può anche pensare che la friabilità della materia sia immagine del rapporto tra invenzione e ripetizione, tra norma e scarto, tra accettazione e rifiuto, e che individuare nella polvere un'ontologia, tanto concreta quanto astratta, sia appena uno strumento retorico per accreditare un'ideologia della transitorietà. Non ci sarebbe niente di male visto che Calvino è più mosso dalla volontà di produrre incertezze e aprire l'immaginazione a prospettive improbabili piuttosto che proporre spiegazioni, ma certo questo puntare sulla polvere come evidenza di un altalenante rapporto tra cosa e non-cosa (cos'è davvero la polvere?), ci dice almeno qualcosa di più sul rapporto con l'opacità, un concetto che sembra conquistare la sua prospettiva soprattutto negli ultimi anni.

Intanto, vale la pena continuare il tour dentro *Collezione di sabbia* con uno degli articoli di un viaggio compiuto in Giappone nel 1976, *La luna corre dietro alla luna*: qui si parla dei giardini zen di Kyoto, fatti di sabbia, notoriamente modellata per produrre astrazioni paesaggistiche, e in particolare si ricorda uno di

questi giardini bagnati dalla pioggia e quindi pieno di riflessi ottici che creano duplicazione di immagini e forme. A esempio della duplicazione, Calvino cita un breve componimento di Tarufu Inagachi scritto nel primo '900 in cui il riflesso della luna acquisisce magicamente autonomia:

Una sera, la luna cammina per la strada portando se stessa nel taschino. Sul pendio le si è sciolto il laccio d'una scarpa. La luna si china ad allacciare la scarpa e le cade di tasca la luna, che si mette a rotolare veloce per la via asfaltata bagnata dalla pioggia improvvisa. La luna corre dietro alla luna, ma la distanza cresce, per l'accelerazione di gravità della luna che rotola. E la luna perde se stessa nella nebbia azzurra giù in fondo al pendio.

Importante notare che per Calvino la materia che si sgretola nella luce è una parcellizzazione dell'identità, che poi trova nella figura della duplicazione una specie di pausa, di sosta, di approdo in cui guardare con un relativo nitore, capace di anticipare di un soffio la dissolvenza nell'aria, e insomma la polverizzazione dell'immagine¹⁰.

Vorrei chiudere le occorrenze "polverose" in *Collezione di sabbia* con un racconto relativo a un viaggio del 1975 in Iran, *Le fiamme in fiamme*, in cui la religione che venera Ahura Mazda (zoroastrismo) suggerisce a Calvino un'apocalittica continuità tra il rito di cura del fuoco eterno e le pulsioni che muovono il pensiero scientifico moderno, «che ha un fondamento tragico» nel dissolversi dell'universo «in una nube di calore. Dei mondi vivibili e visibili resterà solo un pulviscolo di particelle che non ritroveranno più una forma» (*CdS*, p. 215). Nello specifico è il fuoco nella sua potenzialità polverizzante a occupare il primo piano di questa riflessione, paragonato alla forza del tempo che «sempre punta verso il suo fine: consumare e consumarsi». Quindi, a prenderlo in parola, la polvere non sarebbe che il segno vivibile e visibile della fine, un'anticipazione del futuro in cui però il presente si presenta e, come dire, galleggia nel vuoto del tempo.

Abbiamo visto che la polvere si associa spesso a varie altre materie che le assomigliano, e già tale somiglianza corrisponde a un senso di frantumazione del mondo percepito. La polvere si confonde con la nebbia perché è impalpabile e tuttavia crea una cortina alla visibilità; con le nuvole, perché si sposta leggera conservando il suo aspetto di compatta friabilità; può diventare una massa insidiosa come lo smog; è inafferrabile e granulosa come la sabbia; può essere presa per cenere. Tutte queste somiglianze, il cui elenco certo si allungherebbe solo allargando un po' la ricerca ad altre pagine calviniane, ci parlano della stessa figura: aggregare la materia da elementi infinitesimali, rendere solido ciò che non ha

corposità, condensare una forma a partire da elementi caotici. Qualcosa di misterioso (non si conoscono le leggi del caso) eppure è un fenomeno sempre presente e disponibile (si compone e ricompone in continuazione). Non c'è assolutamente alcun dubbio che la polvere, in questi termini, altro non sia che l'immaginazione, produttrice di situazioni instabili che è sempre necessario ricomporre anche quando prende corpo nelle materie che manipola e trasforma. Prima di tutto il linguaggio, le frasi, le parole, le sillabe, i fonemi e le lettere dell'alfabeto, insomma la scrittura nella sua banale qualità di strumento che serve a dire e a conservare il messaggio nel tempo.

Ma dietro a questa materia pulviscolare (negli anni '80 è forse la parola più ricorrente associata a diverse situazioni), materia pulviscolare instabile però sempre addensata in qualcosa, si annida un altro tema, che per Calvino stesso era vertiginoso: l'identità. Cos'è davvero uguale a sé, che permane nel tempo in modo durevole per potere riconoscersi nei cambiamenti e nelle metamorfosi? Cosa ci fa sentire persone singolari e definite? Il mondo è fluttuante in tutte le sue apparenze, in fondo, e pare costringere chi lo abita a una frequente se non continua modificazione. Conoscere e fare esperienza, per Calvino, non è tanto l'accumulo di sapere o il perfezionamento di un metodo di condotta, quanto piuttosto la capacità di assecondare le situazioni in rapido sviluppo, nel rapido cambiarsi delle relazioni che definiscono ruoli e possibilità. La polvere rappresenta confusione e disorientamento, il pulviscolo è una materia sottile che compenetra invisibile e si propaga nello spazio in masse cangianti.

Potremmo anche dire che immaginare e riconoscersi sono due azioni complementari e ugualmente fragili.

Vale quindi la pena di fare un'ultima ricognizione senza allontanarsi dal periodo anni '80 nel quale ci siamo soffermati con più attenzione. E naturalmente il testo principale cui rivolgersi è *Palomar*, che esce per Einaudi nel 1983 come prodotto di una complicata elaborazione in cui accumulo e scarto giocano ruoli ugualmente fondamentali¹¹. In molti episodi che lo trovano a fare esperienza, il signor Palomar si imbatte in situazioni che gli sollecitano riflessioni sul rapporto tra incommensurabile e indefinito. In *Il prato infinito* Palomar è alle prese con il fastidio di ritrovare troppo spesso erbe clandestine a comporre l'aspetto artificiale del prato che lui ha in mente. Le sradica, ma quelle non smettono di contaminare, finché faticosamente realizza che sono troppe per poter essere eliminate e quindi decide che anch'esse fanno parte della nozione di prato, seppur come sottoinsieme. Il problema rimane comunque quello di poter distinguere tra insieme e sue parti, se

sia ciascuna di queste parti a focalizzare l'intero prato ovvero la nozione generale di prato annulli la specificità dei gruppi di erbe che lo compongono. A questo punto, siamo alla fine del racconto, scatta la similitudine cosmica: applica ciò che ha pensato del prato all'intero universo, e gli sembra che entrambi oscillino tra un ordine imperscrutabile e la proliferazione caotica, quello di fili e ciuffi d'erbe, questo di «corpi celesti, nebuloso, pulviscolo, campi di forze, intersezioni di campi, insiemi di insiemi...»¹².

In un altro racconto, *L'invasione degli storni*, troviamo un'interessante trasversalità di immagine a proposito del passaggio degli stormi nei cieli di Roma, che com'è noto formano nel cielo straordinarie figure effimere sullo sfondo colorato del tramonto. Al di là dei motivi che spingono a queste acrobazie durante la migrazione, Palomar si concentra su ciò che vede: «Nell'aria viola del tramonto egli guarda affiorare da una parte del cielo un pulviscolo minutissimo, una nuvola d'ali che volano» (*RR*, III, p. 925). Ancora una volta corpi, nel loro insieme caotico, vengono assomigliati a nuvole e pulviscolo atmosferico. La visione è ansiogena per Palomar, perché «si tratta di una folla aerea che sembra sempre stia per diradarsi e disperdersi, come granelli d'una polverina in sospensione in un liquido, e invece continuamente s'addensa come se da un condotto invisibile continuasse il gettito di particelle vorticanti, senza però mai arrivare a saturazione» (*RR*, III, p. 926). Quando cerca di fissare gli stormi come una massa compatta seppur rapida nel movimento, si accorge che per quanto ogni singolo uccello possa essere ricondotto a un'astrazione puntiforme, altrettanto vertiginoso è l'aprirsi del vuoto tra un corpo e l'altro. La cosa davvero insopportabile per lui è il fatto che lo stesso movimento degli uccelli e di ogni singolo uccello crei delle illusioni: sembrano tra di loro solidali, invece la loro massa è composta da traiettorie diverse. Qualche volta sembrano concentrarsi come quando «una calamita nascosta sotto un foglio attira la limatura di ferro componendo disegni che diventano ora più scuri ora più chiari», (il riferimento ad alcune prove dell'arte cinetica è più che evidente), ma che «alla fine si disfano e lasciano sul foglio bianco una picchiettatura di frammenti dispersi» (*RR*, III, p. 927). Nella pagina successiva, ancora una nuova similitudine di questa frantumazione: nel globo che formano in volo, Palomar vede che i volatili precipitano come la sabbia in una clessidra, ma subito, invece di addensarsi in maniera definitiva, la stessa massa si dissolve. La rapidità pare concorrere con il tempo in una corsa che non ha davvero una meta, se non temuta. Non si può fare a meno, in questo caso, di collegare le similitudini di questa apparizione con alcune dichiarazioni leggibili nelle *Lezioni americane*, cioè lì dove in "Rapidità", nel

rievocare il proprio bisogno di far procedere rapidamente l'azione, e dopo aver sottolineato che ogni orologio è presagio della morte necessaria, assegna al tempo la sola funzione di far sedimentare «ogni contingenza effimera» (*Lezioni*, p. 53). Palomar, allora, quando viene preso allo stomaco dalla vertigine del volteggio di storni, figura lo stato d'animo disarmato dello scrittore Calvino, alle prese con il tentativo di dare corposità e densità agli eventi e all'esperienza¹³.

Comica è invece la convergenza prodotta nel racconto *La pantofola spaiata*, in cui si ironizza in parte sull'effetto farfalla in parte sulla mania di sistemare oggetti singoli nella globalità spazio-temporale. Il signor Palomar ha acquistato sbadatamente un paio di ciabatte di numero diverso: non può sapere se il disordine che c'è nel mucchio di pantofole, perché in esso si annida un'altra coppia spaiata, sia destinato a rivelarsi subito, a covare per anni e anni come effetto potenziale, oppure sia stato riparato proprio con la sua coppia spaiata: «Ogni processo di disgregazione dell'ordine del mondo è irreversibile, ma gli effetti vengono nascosti e ritardati dal pulviscolo dei grandi numeri che contiene possibilità praticamente illimitate di nuove simmetrie, combinazioni, appaiamenti» (*RR*, III, p. 959). In questo caso, il ricorso alla polvere ha a che fare con l'incommensurabile, dal momento che il rapporto atteso tra ordine e quantità rimane sostanzialmente inapplicabile.

Un'altra spropositata comparazione accoglie la dimensione pulviscolare nel penultimo racconto di *Palomar*. È *L'universo come specchio* a esplicitare ciò che s'era già notato a proposito del groviglio di relazioni che costituiscono l'identità, e anche la difficoltà di distinguerla nel mare delle possibilità. Qui Calvino immagina che Palomar si isoli dal resto della società per osservare il cielo, alla ricerca del suo modo di tenere insieme le cose, cioè di conoscere quale sia il suo posto, di Palomar stesso, nel cosmo, convinto che una volta capito il proprio ruolo possa applicare lo schema alle relazioni sociali. La figura ricorda bene le elucubrazioni dell'abate Faria e Dantès imprigionati nella fortezza d'If, incapaci di ipotizzare una mappa del castello da cui vorrebbero evadere perché la costruiscono/immaginano sul modello della percezione di sé¹⁴. Infatti, Palomar si scontra con la stessa delusione: neppure al rovescio la propria posizione nell'universo è definibile con continuità. In effetti, in qualche modo Palomar l'aveva capito senza ammetterlo che era illusorio credere di aver compreso e delimitato «il proprio posto in mezzo alla muta distesa delle cose galleggianti nel vuoto, tra il pulviscolo di effetti attuali o possibili che si libra nello spazio e nel tempo», così quando torna a coltivare le proprie relazioni sociali è deluso ma anche preparato a comprendere che senza conoscere

sé stesso gli è impossibile capire le relazioni da instaurare con gli altri, che in fondo assomigliano ai corpi celesti dell'universo anche quando si muovono in modo caotico e indifferente per le strade. L'impossibilità di stabilire relazioni determinate tra esseri umani, che fa pensare a Palomar il non originale motto di dover conoscere prima di tutto se stesso, lo mette così nelle condizioni di scoprire che l'unica cosa che si specchia tra cielo e terra è il disagio della disperazione del ruolo.

Note

-
- ¹ Apparsi rispettivamente nel 1958 («Nuovi argomenti», n. 34, 1958, pp. 180-220) e nel 1952 («Botteghe Oscure», X, II semestre 1952, pp. 406-441).
 - ² «Anche le copertine determinano, accompagnandola, la vita di un libro. Si sa che Calvino, a detta di Giulio Bollati “all’occorrenza un ottimo copertinista”, sovente sceglie o partecipa alla scelta delle copertine dei propri libri. Per le prime edizioni Einaudi propende per opere di Paul Klee e Pablo Picasso; a questi nomi si aggiungono quelli di René Magritte, Maurits Cornelis Escher, Albrecht Dürer, e anche Saul Steinberg e Sergio Tofano. Col passare del tempo le copertine, “soglie” del libro – per usare le parole di Genette –, diventano veri e propri paradigmi di lettura. È il caso, ad esempio, della sovraccoperta di *Collezione di sabbia*, opera calviniana visuale per eccellenza, edita da Garzanti nel 1984, che rappresenta uno dei “pesci-occhio” del *Codex Seraphinianus* recensito nel volume», scrive Greta Gribaudo, *Italo Calvino nel mondo: traduzioni in immagini*, <https://www.newitalianbooks.it/it/mostre-digitali/italo-calvino-nel-mondo-traduzioni-in-immagini-2/> (consultata in data 02.06.2025).
 - ³ Per l'Atlante Calvino, ideato e progettato da Francesca Serra, prodotto dalla collaborazione tra l'Unité d'italien del Département des langues et des littératures romanes dell'Université de Genève e dal Density Design research Lab del Dipartimento di Design del Politecnico di Milano, si può consultare il sito all'indirizzo: <https://atlantecalvino.unige.ch/?lang=it>. La parte dedicata alla nebbia compone la sezione nominata "Dubbio", ch'è stata curata da Margherita Parigini, Calvino nella nebbia. Dubitare, esitare, cancellare, Roma, Carocci, 2024.
 - ⁴ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio (Lezioni)*, Milano, Garzanti, 1988, p. 10.
 - ⁵ Italo Calvino, *Collezione di sabbia (CdS)*, Milano, Garzanti, 1984, p. 9.
 - ⁶ *Ibid.* pp. 12-13. L'importanza dell'istinto di Calvino alla raccolta e al suo ordinamento ha guidato gli studi di Ilaria Crotti, *Collezionare e collazionare. Italo Calvino narratore e saggista*, Avellino, Edizioni Sinestesia, 2021, p. 22, che ha sottolineato in questo la tendenza a far «convivere-sopravvivere il disfacimento incessante dei paesaggi pulverulenti del Mondo (e dell'io viaggiatore che mira a esplorarli)».
 - ⁷ Ruggero Pierantoni, *L'occhio e l'idea*, Milano, Boringhieri, 1980. Per un profilo di Pierantoni e sulla sua attività saggistica e divulgativa rimando al profilo commemorativo di Franco Farinelli e Mario Porro apparso in «Doppio Zero» qualche giorno dopo la sua scomparsa, avvenuta il 30 gennaio 2025: <https://www.doppiozero.com/ruggero-pierantoni-studioso-atopico>.

- ⁸ Italo Calvino, *Romanzi e racconti (RR)*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1994, I, p. 979.
- ⁹ Luigi Serafini, *Codex Seraphinianus*, Parma, Franco Maria Ricci, 1981.
- ¹⁰ In una delle situazioni inventate per il signor Palomar, lo stesso giardino zen ricorre con modalità più comiche, decisamente meno liriche, perché Palomar deve fare i conti con la ressa che lo circonda, diventando la sola e vera esperienza che può fare, ben diversa da quella promessa dal volantino. La folla da cui spunta la testa curiosa di Palomar è come la sabbia, materia informe però solcata da allusive e indefinibili forze che paiono suscitare un senso (Calvino, *Palomar*, *RR*, II, 951-953).
- ¹¹ Se il personaggio Palomar nasce a metà degli anni '70 quando sul «Corriere della Sera» escono i primi pezzi che lo trovano protagonista, la forma finale dell'esile romanzo, ancora una volta costruito con segmenti narrativi brevi, episodici e autonomi benché capaci di permettere a chi legge di immaginare una profilazione del personaggio, almeno del suo modo di osservare il mondo, prende identità solo in prossimità della pubblicazione. Calvino stesso ha raccontato questa genesi in alcune pagine edite, insieme a molto altro materiale e notizie del laboratorio calviniano intorno a questo volume, solo postume, ora in Calvino 1994, *RR*, II, pp. 1402-1436.
- ¹² Italo Calvino, *Romanzi e racconti (RR)*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1994, III, p. 900.
- ¹³ Forse non neutrale è il fatto che, come documentato nelle appendici (Calvino 1994: 1422-1424), quando uscì sul quotidiano «La Repubblica» (3.12.1981), il pezzo era scritto in prima persona e quindi solo successivamente riassegnato al personaggio.
- ¹⁴ *Il conte di Montecristo* esce nel 1967, come ultimo racconto della raccolta *Ti con Zero*, ora in Calvino 1994, *RR*, II, pp. 344-356.

