



COME LEGGERE UN'ONDA LA DESCRIZIONE CALVINIANA E L'UTOPIA DEL METODO

AGNESE MACORI – *Università per Stranieri di Siena*

L'articolo propone un'analisi del racconto *Letture di un'onda*, testo di apertura di *Palomar* di Italo Calvino (1983). Lo scopo è mostrare come, anche a fronte di una resa letteraria molto efficace dell'esperienza sensibile, la questione del metodo prenda progressivamente il sopravvento, denunciando i principali nodi di problematicità epistemologica della descrizione. L'articolo muove dall'analisi del brano, letto sullo sfondo – e come esempio paradigmatico – dell'intera raccolta. Attraverso la lettura analitica del racconto, condotta anche tenendo conto di alcune varianti d'autore, si intende mostrare come l'ideale di esattezza descrittiva prenda forma sulla pagina scritta, soffermandosi soprattutto sull'analisi di alcune *correctiones* interne al testo. Infine, attraverso un confronto con la produzione saggistica dell'autore, si illustra come la scrittura calviniana, declinata nelle diverse forme di descrizione, racconto e meditazione, tenti di aggirare lo scacco gnoseologico, cercando di rappresentare la complessità e la mutevolezza del reale.

The paper provides an analysis of the short story *Letture di un'onda*, the opening text of Italo Calvino's *Palomar* (1983). The aim is to show how, even in the face of a very effective literary rendering of the sensory experience, the question of method progressively takes over, denouncing the main nodes of epistemological problematic of the description. The paper starts from the analysis of the story, read against the background - and as a paradigmatic example - of the entire collection. Through the analytical reading of the story, conducted also taking into account some of the author's variants, the intention is to show how the ideal of descriptive exactitude takes shape on the written page, dwelling above all on the analysis of some internal corrections to the text. Lastly, through a comparison with the author's non-fiction production, it will be shown how Calvino's writing, declined in the different forms of description, tale and meditation, attempts to avoid gnoseological failure, seeking to represent the complexity and mutability of reality

I. *LETTURA DI UN'ONDA* NELLE EDIZIONI DEL 1975 E DEL 1983: ALCUNE VARIANTI

Apparso per la prima volta il 24 agosto 1975 sul «Corriere della Sera», *Letture di un'onda* subisce alcune fondamentali modifiche in vista dell'edizione in volume di *Palomar*, pubblicato da Calvino per Einaudi nel 1983. Il testo viene rimaneggiato pesantemente, con spostamenti, espunzioni e integrazioni.

La prima versione si apriva con una breve considerazione sulla limpidezza del mare, a cui faceva seguito la presentazione dell'atteggiamento del protagonista, il signor Palomar, il quale immediatamente tentava una prima descrizione di un'onda. Dopo questi primi tre capoversi, un lungo paragrafo – poi cassato interamente nella versione in volume – era dedicato ai riferimenti culturali del personaggio (tra cui spiccava quello al pittore giapponese Hokusai), a cui seguiva una nuova descrizione dell'onda e dieci ulteriori capoversi di considerazioni metodologiche sulle possibilità della descrizione. Nella versione in volume, oltre all'espunzione di cui si è detto, viene eliminato il riferimento alla limpidezza dell'acqua: il primo paragrafo è interamente dedicato alla definizione della postura epistemologica del signor Palomar. Segue poi il

primo tentativo di descrizione dell'onda. Per il resto, cambia l'ordine di alcuni capoversi, ma la sostanza del testo rimane invariata.¹

La trama del racconto è scarna, tanto da poter essere riassunta in poche righe: l'eponimo protagonista del libro si trova su una spiaggia e guarda – o meglio, cerca di guardare – un'onda. Questa operazione, apparentemente banale e potenzialmente rilassante, si rivela presto problematica e snervante. Il signor Palomar, infatti, vuole evitare le sensazioni vaghe, e pertanto «si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso», accorgendosi però dopo breve tempo di quanto sia difficile individuare il confine tra una singola onda e tutte quelle che la circondano, e di quanto sia ancor più frustrante tentare di limitare il campo di osservazione su una superficie che, per sua intrinseca natura, è in perenne movimento.² L'inconciliabilità tra la visione d'insieme del moto ondoso e il tentativo di fissare l'attenzione su una singola onda innervosisce presto il signor Palomar, che si risolve infine a lasciare la spiaggia, sentendosi «ancora più insicuro di tutto».³

Dal punto di vista metodologico questo testo – che nelle intenzioni dell'autore dovrebbe essere *puramente* descrittivo – ha un duplice interesse.⁴ Infatti in queste poche pagine Calvino riesce ad accostare, fino a renderli indistinguibili, il faticoso processo osservativo e la descrizione che ne risulta: racconta le difficoltà nell'osservare un'onda, e allo stesso tempo quell'onda viene descritta. Calvino *auctor* riesce dunque a tenere insieme questi due momenti, che però sono nettamente separati dal punto di vista logico e cronologico: il problema metodologico è necessariamente anteriore alla sua risoluzione. È noto infatti come sempre, nella produzione saggistica e in quella narrativa, Calvino abbia insistito sulla dicotomia tra l'esperienza e la pagina scritta: ogni tentativo di cristallizzare in una forma ordinata le impressioni multiformi e mutevoli che provengono dall'esperienza è provvisorio ed effimero. Il fatto che il lettore, giunto alla fine di *Lettura di un'onda*, possa affermare di avere effettivamente letto la descrizione di un'onda, non significa che questa sia data una volta per tutte e che quindi si possa definitivamente archiviare lo sforzo conoscitivo attraverso cui lo scrittore è riuscito ad appro-

¹ Per un'analisi più approfondita dei processi di revisione di questo e degli altri pezzi usciti su rivista e poi pubblicati in volume, si veda MARIO BARENGHI, BRUNO FALCETTO e CLAUDIO MILANINI, *Note e notizie sui testi*, in ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. 2, a cura di M. BARENGHI e B. FALCETTO, Milano, Mondadori 1994, pp. 1402-1436; FRANCESCA SERRA, *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, Firenze, Le Lettere 1996, pp. 51-77; GIAN CARLO FERRETTI, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti 1989, pp. 145-153.

² ITALO CALVINO, *Palomar*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. 2, cit., p. 875.

³ Ivi, p. 879.

⁴ Ognuno dei ventisette testi che compongono la raccolta, infatti, è contrassegnato da tre cifre che ne indicano la posizione: per esempio, il primo racconto della seconda sezione della terza parte è preceduto dalla serie numerica 3.2.1. La logica, abbastanza semplice e intuitiva, potrebbe apparire come meramente funzionale (segue, in fondo, lo stesso principio con cui vengono numerati i capitoli, paragrafi e sotto-paragrafi nella produzione saggistica) se non fosse per la chiosa all'indice: «Gli 1 corrispondono generalmente a un'esperienza visiva, che ha quasi sempre per oggetto forme della natura; il testo tende a configurarsi come una descrizione. Nei 2 sono presenti elementi antropologici, culturali in senso lato, e l'esperienza coinvolge, oltre ai dati visivi, anche il linguaggio, i significati, i simboli. Il testo tende a svilupparsi in racconto. I 3 rendono conto d'esperienze di tipo più speculativo, riguardanti il cosmo, il tempo, l'infinito, i rapporti tra l'io e il mondo, le dimensioni della mente. Dall'ambito della descrizione e del racconto si passa a quello della meditazione» (Ivi, p. 872). Dunque il primo testo, contrassegnato dalla serie 1.1.1., dovrebbe essere descrittivo al cubo, o almeno il più descrittivo tra i ventisette testi del libro.

dare a tale risultato. Proprio alla luce di questa incertezza epistemologica e letteraria sottesa al gesto descrittivo, sarà utile soffermarsi – prima di addentrarsi nella lettura del brano nella sua stesura definitiva – su alcune varianti intercorse tra il brano pubblicato su quotidiano nel 1975 e la sua riscrittura in vista della pubblicazione in volume: analizzando queste modifiche si può infatti seguire il percorso intrapreso dall'autore sulla strada, apparentemente irrilevante, della descrizione di un'onda, mettendo in luce alcuni nodi di problematicità metodologica, epistemologica e ovviamente letteraria di cui questo testo è espressione emblematica, ma che riguardano l'intera produzione – narrativa e saggistica – di Calvino.

Per comprendere la direzione intrapresa dal processo correttorio calviniano, sarà utile partire da una variante apparentemente minima: nel brano del 1975 la voce narrante afferma in un primo momento che tutto ciò che il signor Palomar vuole «è poter dire di aver visto un'onda» (il corsivo è dell'autore), poche righe sotto, in conclusione al paragrafo dedicato al pittore Hokusai, si legge invece: «il signor Palomar non aspira a tanto: lui si contenterebbe di leggere l'onda» (ancora una volta il corsivo è d'autore).⁵ In questa prima versione del testo c'è dunque un'oscillazione non risolta tra vedere e leggere, che – come si vedrà tra poco – non possono essere considerati in alcun modo equivalenti.

In seguito alla revisione in vista della pubblicazione, infatti, scompare il verbo *leggere*, e viene disambiguata l'intenzione del signor Palomar: «ciò che [...] intende fare in questo momento è semplicemente *vedere* un'onda»⁶. Resta tuttavia invariato il titolo, che nella prima e nella seconda versione è *Lettura di un'onda*. Una variante così incisiva richiede una spiegazione di ordine sostanziale più che formale, e a maggior ragione se si tiene presente che sia i verbi *leggere* e *vedere* della prima versione che *vedere* nella seconda sono graficamente resi con il corsivo, a sottolineare un forte valore semantico all'interno dell'economia del testo.

Per comprendere questa sostituzione, occorre ricordare quanto affermato da Calvino in occasione della conferenza *Mondo scritto e mondo non scritto* tenuta alla New York University il 30 marzo 1983, pochi mesi dopo l'intervento di riscrittura del testo in questione (che ha avuto luogo tra il 28-31 luglio 1982).⁷ In quell'occasione Calvino si interrogava su quale debba essere l'approccio conoscitivo nei confronti di una realtà che si finge di guardare per la prima volta:

Cosa succede? La nostra vita è programmata per la lettura e mi accorgo che sto cercando di *leggere* il paesaggio, il prato, *le onde del mare*.⁸ Questa programmazione non significa che i nostri occhi siano obbligati a seguire un istintivo movimento orizzontale da sinistra a destra, poi di nuovo da sinistra un po' più in basso e così via. [...] Leggere, più che un esercizio ottico, è un processo che coinvolge mente e

⁵ ITALO CALVINO, *Lettura di un'onda*, in «Corriere della Sera», 24 agosto 1975, p. 3.

⁶ I. CALVINO, *Palomar*, cit., p. 878

⁷ Cfr. *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. 2, cit., p. 1413.

⁸ Il riferimento al tentativo di lettura di «un prato» non è casuale, in quanto proprio il prato è oggetto di uno dei tentativi di osservazione e di descrizione del signor Palomar (*Il prato infinito*, in I. CALVINO, *Palomar*, cit., pp. 897-900).

occhi insieme, un processo d'astrazione o meglio un'estrazione di concretezza da operazioni astratte, come il riconoscere segni distintivi, frantumare tutto ciò che vediamo in elementi minimi, ricomporli in segmenti significativi, scoprire intorno a noi regolarità, differenze, ricorrenze, singolarità, sostituzioni e ridondanze.⁹

Questo è effettivamente quanto accade al signor Palomar: l'esito della sua osservazione è senza dubbio frutto del suo occhio, ma non può prescindere dalle sue capacità cognitive, dagli schemi mentali attraverso cui filtra i dati che provengono dall'esperienza. È infatti il lettore sembra essere più informato circa i processi mentali messi in atto dal signor Palomar per vedere l'onda che sull'onda in sé. Dunque il titolo è – e rimane – correttamente *Lettura di un'onda*, sottintendendo con il termine *lettura* un certo grado di interpretazione soggettiva: l'esito dei tentativi del signor Palomar, essendo il suo sguardo necessariamente situato, non potrà mai essere un'osservazione oggettiva, scevra da qualsiasi filtro interpretativo. L'astrazione assoluta è un limite ideale che a cui avvicinarsi, ma che non può eliminare del tutto l'elemento soggettivo, dunque ogni tentativo di *vedere* finirà per condurre a una *lettura*.

Resta allora da comprendere come mai la voce narrante affermi che il signor Palomar vuole invece *vedere* l'onda. Il fatto è che il protagonista – a questa altezza del brano – ancora non sa a cosa (non) approderanno i suoi sforzi: nel momento in cui giunge sulla spiaggia crede davvero nella possibilità di gettare sul mare uno sguardo che sia effettivamente solo sguardo. L'autore, che sceglie il titolo, già sa che una simile oggettività non è possibile, mentre il personaggio non è ancora giunto a questa consapevolezza e nutre ancora l'illusione di poter davvero *vedere* un'onda senza doverla necessariamente *leggere*.

Alla luce di questa distinzione tra *leggere/vedere*, ovvero tra un massimo e un minimo di mediazione del filtro culturale, si comprendono le ragioni della modifica più consistente tra la redazione in rivista e quella in volume.¹⁰ Come si è accennato, la prima parte del testo viene quasi completamente riscritta: scompare del tutto il riferimento al pittore giapponese Hokusai, in virtù di quella regola ispirata al principio di *Mondo scritto* illustrata sopra che verrà rigidamente perseguita nel corso di tutto il libro, ovvero l'eliminazione di ogni rimando culturale. Al contrario, bisogna cercare di osservare le cose come se le si vedesse per la prima volta. I riferimenti culturali, in quanto richiamo costante alla memoria di ciò che è già stato detto a proposito di un determinato oggetto, sono il primo ostacolo da eliminare per chi voglia tentare di lanciare sul mondo uno sguardo privo di sedimentazioni connotative, di interpretazioni pregresse e precomprensioni.¹¹ Per riuscire a osservare e, di conseguenza, a descrivere il mondo nel modo più preciso possibile occorre

⁹ ID., *Mondo scritto e mondo non scritto*, in ITALO CALVINO, *Saggi*, vol. 2, a cura di MARIO BARENGHI, Milano, Mondadori 1995, p. 1871.

¹⁰ Sul rapporto tra *leggere/vedere* si veda MARCO BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi 1996, pp. 61-88.

¹¹ Si riporta il brano in questione, espunto completamente dall'autore nella versione in volume: «Il pittore giapponese Hokusai impiegò molti anni della sua vita per riuscire a disegnare un'onda. Al signor Palomar dovrebbe bastare molto meno, perché non si propone di dipingerla o disegnarla e nemmeno di darne un equivalente verbale, cosa ancor più difficile» (I. CALVINO, *Lettura di un'onda*, in «Correre della Sera», cit., p. 3).

liberarsi dal filtro dell'abitudine che fa sì che la maggior parte di ciò che capita intorno al soggetto finisca nel dominio indistinto di quello che Perec ha chiamato l'*infra-ordinario*.¹²

L'espunzione del rimando colto risponde anche a un'esigenza di essenzialità fondamentale per l'autore; esigenza che assurgerà a manifesto di poetica a posteriori nella prima delle *Norton Lectures*, nella quale Calvino dichiarerà che la sua «operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso».¹³ Questo alleggerimento del dettato, inteso come progressivo tentativo di rimozione del superfluo, si risolve nell'isolare il nucleo dei fenomeni, nel salvarne solo i tratti costitutivi. Dunque l'essenzialità è corollario della leggerezza, e – rovesciando la prospettiva – la leggerezza può essere considerata *anche* conseguenza dell'essenzialità.

Se nella *Lezione* dedicata alla *Leggerezza* Calvino non sostiene mai un rifiuto netto del valore opposto (fin dall'esordio afferma: «sosterrò le ragioni della leggerezza. Questo non vuol dire che io consideri le ragioni del peso meno valide»¹⁴), al contrario, nella conferenza dedicata all'*Esattezza* lo scrittore non tenta in alcun modo di celare – sottolineandola, anzi, con forza – la sua insofferenza nei confronti dell'approssimazione con cui viene quotidianamente utilizzato il linguaggio: l'esattezza non viene dunque presentata come una scelta di campo idiosincratca (come nel caso di *leggerezza/peso*), bensì come l'unica alternativa accettabile del nesso contrastivo *esattezza/vaghezza*.

Ed è proprio in virtù dell'*Esattezza* che è portato avanti il terzo fondamentale intervento di revisione di *Lettura di un'onda*, già studiato da Francesca Serra.¹⁵ Nel testo in volume vengono infatti mantenuti elementi frasali della prima stesura, che sono però analiticamente specificati dal narratore, in una sorta di corrispettivo meta-letterario di ciò che il signor Palomar tenta di fare con l'onda: la proposizione di partenza, attraverso precisazioni e spiegazioni di singoli elementi, viene dilatata analiticamente fino a distendersi per un intero paragrafo. Il funzionamento di questo meccanismo correttivo è chiaro fin dalle prime righe. Si mettano a confronto il terzo capoverso della versione del '75 e il primo del testo in volume:

¹² «Tenter de saisir, non ce que les discours officiles appellent l'événement, l'important, mais ce qui est en-dessous, l'infra-ordinaire, le bruit de fond qui constitue chaque instant de notre quotidienneté.» («Tentare di cogliere non quello che i discorsi ufficiali e istituzionali chiamano l'avvenimento, l'importante, ma ciò che sta sotto, l'infra-ordinario, il rumore di fondo per ogni istante della nostra quotidianità.»); GEORGES PEREC in un'intervista rilasciata a Jean-Marie Le Sidaner, 1979. (Cit. in I. CALVINO, *Perec, gnomo e cabalista*, «la Repubblica», 6 marzo 1982, ora in *Saggi*, vol. I, cit., p. 1389).

¹³ ID., *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, I ed. 1988, ora in ID., *Saggi*, vol. I, cit., p. 631.

¹⁴ Ivi, p. 631.

¹⁵ Cfr. F. SERRA, *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, cit., pp. 51-76.

Non che egli resti assorto nella contemplazione; al contrario: vorrebbe portare a termine l'operazione che si è proposto e poi andarsene al più presto; tutto quello che lui vuole è poter dire di aver visto un'onda, nel momento in cui batte su quel punto di spiaggia, cioè aver visto come è fatta in tutte le componenti simultanee.

Il mare è appena increspato e piccole onde battono sulla riva sabbiosa. Il signor Palomar è in piedi sulla riva e guarda un'onda. *Non che egli sia assorto nella contemplazione delle onde.* (1) Non è assorto perché sa bene quello che fa: vuole guardare un'onda e la guarda. (2) Non sta contemplando perché per la contemplazione ci vuole un temperamento adatto, uno stato d'animo adatto e un concorso di circostanze esterno adatto: e per quanto il signor Palomar non abbia nulla contro la contemplazione in linea di principio, tuttavia nessuna di quelle tre condizioni si verifica per lui. (3) Infine non sono "le onde" che lui intende guardare ma un'onda singola e basta: volendo evitare sensazioni vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso.

Nella versione in volume, la proposizione «non che egli resti assorto nella contemplazione» non solo viene leggermente modificata aggiungendo quale dovrebbe essere l'oggetto di un'ipotetica contemplazione del personaggio (diventando quindi: «non che egli sia assorto nella contemplazione delle onde»), ma viene estesa secondo l'artificio retorico dell'*amplificatio*. È evidente come il nucleo originario – l'affermazione «non è assorto» – sia stato progressivamente dilatato, secondo un principio che muove sempre nella direzione della precisione: innanzitutto viene spiegato il motivo per cui non si possa dire che il signor Palomar sia assorto («perché sa bene quello che fa»); in seguito si specifica che il protagonista non sta contemplando perché non ne ha il temperamento adatto, e infine è esposto il punto cruciale dell'intero brano: l'oggetto dell'osservazione non sono delle generiche 'onde', ma un'onda singola, considerata nella sua individualità.

Il procedimento esemplificato da questo passaggio è uno dei tanti casi di quella che, secondo Mengaldo, è «l'espressione più paradigmatica [...] dello stile calviniano»: la *correctio*.¹⁶ È noto come Mengaldo intenda questa categoria in senso ampio, facendovi rientrare anche *correctiones* che indicano compresenza, alternative, attenuanti o precisanti, espressioni di perplessità e dubbio nonché le domande retoriche. L'interpretazione di questo procedimento caratteristico della prosa calviniana è duplice:

¹⁶ PIER VINCENZO MENGALDO, *Aspetti della lingua di Calvino in Tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi 1991, p. 279.

Ciò che ad una prima analisi appare culto della precisione analitica, in seconda istanza rimonta a un rapporto fra il soggetto, e il suo linguaggio, e la realtà, concepito sotto il segno insieme deludente e salutare dell'indeterminazione. [...] Ne è sollecitato quello che abbiamo già chiamato il relativismo linguistico dello scrittore: la percezione insomma che la lingua non può dire tutto, ma *forse* riesce a dire *qualcosa*, a patto che la si circonda e quasi la si corteggi con assidua pazienza, disposti allo scacco.¹⁷

In questo caso è evidente come la *correctio* proceda per precisazioni successive, che specificano progressivamente l'atteggiamento del signor Palomar. Questa ricerca dell'esattezza – anche linguistica – non è antitetica all'idea che il linguaggio possa solo tentare di avvicinarsi a ciò che vuole dire. Anzi, proprio a partire da questa consapevolezza nasce la tensione etica verso la precisione della parola, precisione che non è già data in partenza, né tantomeno scontata.

Ed è proprio questa ricerca di esattezza che alimenta la *Lettura*. Infatti, dopo aver descritto attraverso una triplice negazione l'atteggiamento del signor Palomar («non è assorto», «non sta contemplando», «non sono le onde che lui intende guardare»), il narratore definisce, stavolta in maniera positiva – facendo succedere alla *pars destruens* la *pars construens* – quale sia il progetto conoscitivo del protagonista: «volendo evitare le sensazioni vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso».¹⁸ Affermazione programmatica, che assume un rilievo ancora maggiore nel volume, trovandosi in posizione marcata: a conclusione del primo paragrafo del primo racconto.

Un esempio di come la descrizione di un'onda possa essere affrontata in maniera vaga e approssimativa è fornito all'inizio del secondo paragrafo:

Il signor Palomar vede spuntare un'onda in lontananza, crescere, avvicinarsi, cambiare di forma e di colore, avvolgersi su se stessa, rompersi, svanire, rifluire. A questo punto potrebbe convincersi d'aver portato a termine l'operazione che si era proposto e andarsene.¹⁹

Il condizionale del servile che regge «convincersi» indica che il signor Palomar, con questa cascata di infiniti («spuntare», «crescere», «avvicinarsi», «cambiare», «avvolgersi», «rompersi», «svanire», «rifluire»), non è sicuramente riuscito a portare a termine l'operazione che si era proposto. I verbi sono generici, e il modo infinito accresce il senso di impersonalità e indeterminatezza. Inoltre questi si susseguono senza che siano specificati nessi logici di causa-effetto, per esempio quello tra il rompersi e lo svanire dell'onda. Si afferma che l'onda cambia forma e colore, ma non ci si arrischia a specificare i diversi stati (quale forma, quale colore?) che essa assume di volta in volta. L'onda viene evocata dal ritmo cadenzato della frase piuttosto che dalla pregnanza dei termini utilizzati. È un linguaggio che ri-

¹⁷ Ivi, p. 282.

¹⁸ I. CALVINO, *Palomar*, cit., p. 875.

¹⁹ Ivi, p. 875.

manda forse a un'idea di "poetico" come vaghezza e imprecisione, sia in versi sia in prosa.²⁰ È un linguaggio evocativo, rintracciabile in tanta letteratura italiana, anche in prosa; ma non è esatto, non è preciso.

2. NON SOLO ESATTEZZA: COME DESCRIVERE UN'ONDA

Dunque, come si può descrivere un'onda in modo esatto? Prima di rispondere a questa domanda resta da risolvere un ulteriore nodo metodologico: il problema infatti non è solo quello della precisione. Il signor Palomar cerca un oggetto «*limitato* e preciso»: occorre dunque circoscrivere e delimitare il proprio campo di osservazione per concentrarsi solo su ciò che si vuole guardare. E, in questo caso, non sono le onde che si vuole vedere, bensì – come recita il titolo – *un'onda* soltanto. Ben presto però il protagonista si rende conto di quanto sia difficile stabilire un confine tra le onde, sia in profondità (ogni onda sembra incalzare quella che la precede ed è a sua volta rincorsa dalla seguente) che in senso longitudinale (ogni onda è parzialmente sovrapposta alle altre). E, anche nel caso in cui dovesse riuscire nell'arduo compito di individuare delle entità separate, non è possibile considerarle come dei sistemi assolutamente autonomi, privi di reciproche relazioni.

A questo punto vediamo come Calvino cerca di risolvere questi problemi metodologici e come provi a rendere sulla pagina la sua onda. Per farlo, il confronto non sarà più variantistico, bensì interno a uno stesso testo, quello apparso in volume (d'altra parte, in questo passaggio, le modifiche tra le due versioni sono minime, fatta eccezione per un dettaglio)²¹ prendendo in considerazione la struttura delle due descrizioni successive, che – essendo l'oggetto della descrizione piuttosto limitato e ripetitivo – si basano sui medesimi elementi (qui elencati secondo una sequenza numerica):

²⁰ Francesca Serra suggerisce un confronto con *L'onda* di D'Annunzio (in *Alcyone*). Effettivamente il richiamo è interessante, non tanto per riferimenti espliciti o diretti rimandi intertestuali, quanto per l'incalzarsi di verbi che riecheggiano il ritmo dell'infrangersi delle onde («L'onda si spezza,/ precipita nel cavo/ del solco sonora;/ spumeggia, biancheggia,/ s'infiora, s'odora...») (in F. SERRA, *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, cit., p. 163).

²¹ Due le variazioni, più formali che sostanziali, riportate da M. BARENGHI, B. FALCETTO e C. MILANINI, *Note e notizie sui testi* in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. 2, pp. 1413-1414: «la schiuma ha il tempo di essere inghiottita e tornare ad invadere tutto» > «la schiuma ha il tempo d'avvolgersi su se stessa e scomparire di nuovo come inghiottita e nello stesso tempo tornare ad invadere tutto»; (La differenza fondamentale è l'inserimento della dimensione della sincronicità. Quelli che nella prima versione sembravano due momenti consequenziali, diventano nella versione in volume contemporanei, dunque presenti e veri nello stesso istante); e «come un tappeto che risale la riva per accogliere l'onda che arriva. Ma quando ci si aspetta...» > «come un tappeto bianco che risale la sponda per accogliere l'onda che arriva. Però, quando ci si aspetta...»

Il signor Palomar (1) vede spuntare un'onda in lontananza, (2) crescere, (3) avvicinarsi, (4) cambiare di forma e di colore, (5) avvolgersi su se stessa, (6) rompersi, (7) svanire, (8) rifluire.

(1,3) La gobba dell'onda venendo avanti (2) s'alza in un punto più che altrove (4) ed è di lì che comincia a rimboccarsi di bianco. (5) Se ciò avviene a una certa distanza da riva, la schiuma ha il tempo d'avvolgersi su se stessa (7) e scomparire di nuovo come inghiottita (8) e nello stesso momento tornare a invadere tutto, ma stavolta spuntare da sotto, come un *tappeto* bianco che risale la sponda per accogliere l'onda che arriva. Però, quando ci s'aspetta che l'onda rotoli sul *tappeto*, ci si accorge che non c'è più l'onda ma solo il *tappeto*, e anche questo rapidamente scompare, diventa un luccichio d'arena bagnata che si ritira veloce, come se a respingerlo fosse l'espandersi della sabbia asciutta e opaca che avanza il suo confine ondulato.

La prima differenza è il venir meno del riferimento al punto di vista del protagonista (punto 1): la prima descrizione è tutta subordinata allo sguardo del signor Palomar. Il verbo *spuntare* (che significa letteralmente «cominciare ad apparire») non vuole rappresentare l'improvvisa nascita di un'onda, bensì indicare il momento preciso in cui questa inizia a essere percepita da uno sguardo osservante: l'esistenza dell'onda non è vincolata alla presenza dell'occhio del signor Palomar, ma può essere vista solo se si presuppone un legame tra soggetto e oggetto. Non è infatti possibile indicare con precisione il momento e il luogo in cui una corrente profonda, scontrandosi con i venti, genera un'increspatura sulla superficie marina: si può invece ragionevolmente tentare di indicare il momento in cui l'onda viene percepita per la prima volta da chi la osserva.

Il fatto che nella seconda descrizione il narratore cerchi di descrivere l'onda senza passare attraverso lo sguardo del signor Palomar non deriva da una pretesa di oggettività, anzi: proprio perché si è già constatato che ogni sguardo implica l'esistenza di un soggetto, non è necessario specificare nuovamente che ciò che viene proposto al lettore non è l'onda in sé, ma l'onda filtrata dallo sguardo di un uomo.

Se in questo brano è già possibile individuare, in forma embrionale, un primo approccio problematico al rapporto tra mondo esterno e facoltà percettiva, tale rapporto diventerà centrale nel testo *La spada del sole*, posto in conclusione della prima sezione «Palomar sulla spiaggia». ²² In questo testo il signor Palomar, intento a una nuotata serale, si chiede se il riflesso del sole

²² Ivi, p. 883.

sull'acqua esista in maniera autonoma o necessiti di un occhio e una mente in grado di percepirlo. La conclusione a cui giunge è che «la spada esisterà anche senza di lui». Se ne può dunque dedurre che, anche in questo caso, l'onda esisterebbe e avanzerebbe anche senza il signor Palomar; il filtro della percezione del personaggio è però necessario affinché l'onda venga resa verbalmente a vantaggio del lettore. Si spiega in questo senso l'osservazione di Asor Rosa che, a proposito dell'atteggiamento conoscitivo del signor Palomar, fa riferimento a «un oggetto che diventa soggetto, un soggetto che diventa oggetto: una dichiarata esasperazione dei principi stessi dell'osservazione calviniana, che arriva fino al punto di “ridurre” l'osservatore al suo “punto di vista”».²³

L'altra sostanziale novità del secondo tentativo di descrizione è la presenza di nessi logici, non solo esplicitati da congiunzioni subordinanti, ma anche suggeriti attraverso voci verbali declinate alle forme indefinite. Nel primo passaggio, l'aumentare dell'onda contemporaneamente al suo avanzare è reso semplicemente attraverso la giustapposizione dei verbi all'infinito (punti 2,3): il lettore sa che l'onda spunta, cresce e si avvicina. Nulla viene detto né dei nessi causali, né di quelli temporali. Nella seconda descrizione invece è specificato non solo che l'onda si alza «in un punto più che altrove», ma anche che lo fa «venendo avanti», dove il gerundio presente può avere allo stesso tempo valore temporale (*mentre viene avanti*) e valore causale (*poiché viene avanti*): l'onda s'ingrossa mentre avanza, ma si ingrossa proprio perché avanza, perché la forza che la fa avanzare è anche quella che ne determina la crescita. Il passaggio da un mero elenco di verbi slegati tra di loro (e perciò al modo infinito) a un discorso più complesso (uso di forme indefinite) non ha solo valore formale, ma è sintomo di un discorso più complesso, che si fa carico di spiegare i nessi logici tra le parti. L'importante è sempre non farsi ingannare dall'illusione dell'oggettività, o meglio, non farsi inghiottire dal quel «mare dell'oggettività» che Calvino, già nel 1959, aveva indicato come prospettiva letteraria a cui opporre un altro modo di intendere la realtà: «quello della non accettazione della situazione data, dello scatto attivo e cosciente, della volontà di contrasto, della ostinazione senza illusioni».²⁴ Anche nel caso di una descrizione, vi è una differenza fondamentale tra l'elencare semplicemente una serie di dati e il provare a comprendere ed esprimere le relazioni che li legano.

Il terzo confronto (punto 4) si può operare nel segno dell'esattezza: quello che in un primo momento era semplicemente un cambiare di colore e di forma, diventa un «rimboccarsi di bianco». Il verbo «rimboccare» significa letteralmente girare l'orlo, che è esattamente quello che capita all'onda: ripiega la sua estrema propaggine e mostra il risvolto bianco. Il linguaggio usato in questo passaggio è dunque al limite della metaforicità, in quanto può anche essere inteso in senso letterale e quasi strettamente referenziale. In questo caso l'esattezza non è ottenuta attraverso un'analisi minuziosa che porta il testo a dilatarsi in maniera esponenziale. Per essere precisi ed evitare la vaghezza, non conta necessariamente dire *più cose* (come invece avveniva nel passaggio da «non che Palomar sia assorto» della prima versione al lungo paragrafo di precisazioni della seconda), ma può essere sufficiente individuare

²³ ALBERTO ASOR ROSA, *Stile Calvino. Cinque studi*, Torino, Einaudi 2001, p. 51.

²⁴ I. CALVINO, *Il mare dell'oggettività* in «Il menabò della letteratura», n. 2, Einaudi, Torino 1960 ora in ID., *Saggi*, vol. 1, cit., pp. 51-60.

i termini esatti. Si è visto sopra come l'essenzialità sia valore centrale nella poetica di Calvino: la sua ricerca di esattezza si muoverà quindi più spesso nella direzione della parola pregnante piuttosto che in quella della proliferazione del discorso, per quanto le due opzioni non si escludano a vicenda. E, d'altronde, non ci si potrebbe aspettare nulla di diverso da colui che già nel '54 si dichiara laconico «per convincimento morale, poiché lo cred[e] un buon metodo per comunicare e conoscere, migliore di ogni espansione incontrollata e ingannevole».²⁵

Il secondo brano aggiunge inoltre un'importante informazione per la descrizione dell'onda: al punto 5 viene infatti specificato che l'onda si avvolge su se stessa solo a una precisa condizione: che questo avvenga a distanza da riva. A partire da questa precisazione è possibile pertanto inferire che l'onda osservata dal signor Palomar si trova in mare, e non vicino alla spiaggia. Anche nel caso del suo svanire (6), viene chiarito come ciò possa accadere soltanto se si verifica quella precisa condizione. Ancora una volta si tratta di una variazione che tenta di sottrarre la descrizione dal rischio della genericità.

La modifica più radicale è nella riscrittura di “rifiuire” (punto 8): quello che nel primo passaggio è un solo verbo, viene trasformato in una descrizione dinamica che quasi si fa racconto. La ragione per cui il narratore si sofferma così a lungo sul rifiuire di un'onda è la natura intrinsecamente mobile dell'oggetto della descrizione: non sta sezionando minuziosamente l'onda, la sta rincorrendo attraverso il linguaggio, e sembra essere quasi sul punto di riuscire ad afferrarla, se non fosse che la sabbia asciutta arriva sempre un attimo prima di lui.

Da notare inoltre è la metafora del tappeto, che viene triplicata nel giro di poche righe. Inizialmente attraverso una similitudine: la schiuma bianca è *come un tappeto*. Ma ben presto la schiuma svanisce e resta solo il riferimento al tappeto, destinato però anch'esso a scomparire. Il linguaggio figurato ha un peso rilevante nella prosa di Calvino, ma «in buona parte le analogie calviniane non appartengono all'ornamentazione e al gusto dell'evasione nel regno delle “corrispondenze”, ma a quello per l'esattezza descrittiva e definitoria»;²⁶ anche le metafore, lungi dall'aver valore evocativo, si inscrivono nel processo di ricerca della precisione descrittiva. Calvino afferma che la schiuma bianca dell'onda è come un tappeto perché, in tal modo, è più facile visualizzarla, secondo un principio di *Visibilità*, che, non a caso, rientra tra i valori che Calvino intende lasciare in eredità al nuovo millennio. Lo scrittore infatti auspica una «pedagogia dell'immaginazione che abitui a controllare la propria visione interiore senza soffocarla [...] permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, “icastica”».²⁷

²⁵ ID. a Domenico Rea, 13 marzo 1954, in *Lettere. 1940-1985*, a cura di LUCA BARANELLI, Milano, Mondadori 2000, p. 397.

²⁶ P.V. MENGALDO, *Aspetti della lingua di Calvino*, cit., p. 254.

²⁷ I. CALVINO, *Lezioni Americane*, in *Saggi*, vol. I, cit., p. 708.

3. TRA NARRATIVA E SAGGISMO: CONTRO LO SCACCO GNOSEOLOGICO

Nel passaggio dal primo al secondo tentativo di descrizione, dunque, si registra lo slittamento da una scrittura vaga e tendenzialmente “poetica” a una descrizione maggiormente precisa ed efficace: cade infatti il punto di vista soggettivo, data ormai la piena consapevolezza che qualsiasi completa oggettività è comunque impossibile; vengono esplicitati i nessi logici, così da rispondere a un’urgente volontà di interpretare il reale; sono bandite parole generiche, a vantaggio di una lingua il più possibile esatta; si ricorre a immagini metaforiche, non per aderire a un registro lirico, ma per la loro forza “icastica” ed esemplificativa (le metafore rendono visibili e tangibili concetti astratti). Questi procedimenti permettono di portare a termine una descrizione più efficace di quella precedente, ma non ancora del tutto soddisfacente. Ed è questa, in fondo, l’idea che Calvino ha della letteratura: un processo in costante approssimazione alla verità.

Infatti, a dimostrazione di un cammino che non può mai raggiungere la sua meta, nel testo il signor Palomar continua a non essere pienamente convinto del risultato raggiunto: è consapevole del fatto che per capire un’onda bisogna assumere come orizzonte di analisi tutte le onde, le spinte che le muovono e le reciproche interrelazioni. Per questa ragione il protagonista tenta di limitare il suo campo di osservazione: costruisce mentalmente un quadrato di dieci metri per dieci, al cui interno cogliere tutti i movimenti di tutte le onde. Anche questo metodo, però, non tarda a rivelare la sua criticità; è quasi impossibile riuscire a tenere saldi i quattro lati del quadrato quando questi sono costruiti su una superficie in perenne movimento: lo spazio delimitato si allunga e si accorcia continuamente assecondando il moto ondosso. Ma non per questo il signor Palomar desiste, perché la posta in gioco è decisamente alta: un eventuale *metodo* per osservare e descrivere un’onda «potrebbe essere la chiave per padroneggiare la complessità del mondo, riducendola al meccanismo più semplice»;²⁸ in parole più schiette e dirette sarebbe il *metodo* per comprendere il mondo nella sua interezza. Pertanto i continui fallimenti descrittivi diventano un più generale scacco epistemologico dell’osservatore Palomar: e infatti il personaggio non solo si allontana dalla spiaggia «coi nervi tesi com’era arrivato», ma è addirittura «ancora più insicuro di tutto».²⁹ Quello che prima sapeva, ora non lo sa più: non solo l’onda, ma il mondo intero è più sfuggente, e la ricerca di un metodo si rivela essere a tutti gli effetti un’utopia.

Ora, è impossibile non notare come la pratica della descrizione – che per ammissione dello stesso autore è alla base dell’«esperienza Palomar» in generale – mostri paradossalmente le sue aporie proprio nel testo (I.I.I) che più di tutti dovrebbe essere descrittivo.³⁰ Tuttavia, in *Ipotesi di descrizione di un paesaggio* (testo apparso postumo) Calvino sembra quasi spiegare il processo

²⁸ ID., *Palomar*, cit., p. 878.

²⁹ Ivi, p. 879.

³⁰ «È questa e non altra l’«esperienza Palomar», [...] È da parecchio tempo che cerco di rivalutare un esercizio letterario caduto in disuso e considerato inutile: la descrizione. Quando vedo qualcosa che mi mette voglia di descriverla, cerco di stendere delle note «dal vero» che il più delle volte rimangono dimenticate in agende e bloc-notes.», ID., *Presentazione a Palomar* (1983), in ID., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. 2, pp. 1403-1404.

raccontato in *Lettura di un'onda*: «ogni volta che ho provato a descrivere un paesaggio, il metodo da seguire nella descrizione diventa altrettanto importante che il paesaggio descritto: si comincia credendo che l'operazione sia semplice, delimitare un pezzo di spazio e dire tutto quello che vi si vede». ³¹ In realtà, aggiunge Calvino, i problemi iniziano proprio a questa altezza; e il primo è di ordine metodologico: l'osservazione (a cui segue la descrizione) deve avvenire mantenendo un punto di vista statico o deve essere portata avanti in movimento, moltiplicando quindi le prospettive da cui uno stesso oggetto è guardato? In realtà, si legge nel saggio, la staticità assoluta non è mai data, perché, oltre alle tre dimensioni dello spazio, occorre sempre tenere in considerazione la quarta dimensione, il tempo, che rende vana ogni pretesa di immutabilità:

Dunque è naturale che una descrizione scritta sia un'operazione che distende lo spazio nel tempo, a differenza d'un quadro o più ancora di una fotografia che concentra il tempo in una frazione di secondo fino a farlo sparire come se lo spazio potesse esistere da solo e bastare a se stesso. [...] Perciò una descrizione di paesaggio, essendo carica di temporalità, è sempre racconto: c'è un io in movimento che descrive un paesaggio in movimento, e ogni elemento del paesaggio è carico di una sua temporalità cioè della possibilità di essere descritto in un altro momento presente o futuro... ³²

Se ne ricava che il saggio *Ipotesi di descrizione* conferma e al contempo amplia quanto descritto in *Palomar*, finendo per giustificare e giudicare necessaria un'operazione come quella di *Lettura di un'onda*. Più nello specifico, ogni tentativo di descrizione pura è destinato allo scacco in quanto qualsiasi atto percettivo che mira a esprimere in forma *discreta* un'esperienza che invece è essenzialmente *continua* si rivela essere inevitabilmente un'approssimazione. Dunque per rendere sulla pagina scritta una realtà che è continua (perché calata nel tempo), occorre un tipo di esperienza – e dunque una forma di scrittura – che renda ragione anche della dimensione temporale: il racconto appunto. ³³

Sic stantibus rebus, si comprende l'architettura del testo *Lettura di un'onda*. Si è già notato per esempio come la seconda descrizione dell'onda, nel suo tentativo di rendere la dinamicità dell'oggetto, sfoci progressivamente nella narrazione; e, ancora, si è visto come in tutto il brano i processi mentali del signor Palomar (le sue *meditazioni*) tendano continuamente a prendere il sopravvento sulle sue velleità di descrizione oggettiva. È evidente come fin da questo primo racconto, che dovrebbe (o vorrebbe) essere puramente descrittivo

³¹ ID., *Ipotesi di descrizione di un paesaggio*, testo apparso postumo in *Esplorazioni sulla Via Emilia. Scritture nel paesaggio*, Milano, Feltrinelli 1986, pp. 11-12; e in «Corriere della Sera», 29 gennaio 1986 (con il titolo *Calvino per la via Emilia*), ora in *Saggi*, vol. 2, cit., pp. 2693-2694.

³² *Ibid.*

³³ A tal proposito si veda: PHILIPPE HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris 1982, in particolare: «Il serait donc utile de poser, pour éviter de substantifier et de figer des catégories textuelles trop massivement définies, que toute description suppose un système narratif, aussi elliptique et perturbé soit-il, ne serait-ce que parce que la temporalité et l'ordre de la lecture impose à tout énoncé une orientation et une dimension transformationnelle implicite.» (p. 98); e PIERLUIGI PELLINI, *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza 1998.

tivo, la narrazione prima e la meditazione poi minaccino l'egemonia della descrizione: il narratore mette fin da subito in campo tutto il suo armamentario conoscitivo e scrittorio, nello sforzo affannoso di evitare al suo personaggio lo scacco gnoseologico.

E di pari passo in questo modo si anticipa la direzione, anche strutturale, dell'intero libro, che si sposterà progressivamente verso la narrazione per arrivare, nell'ultima sezione, intitolata significativamente *Le meditazioni del signor Palomar*, all'assoluta preponderanza della riflessione. Quello che voglio rimarcare – e che è evidente alla lettura del libro – è che il taglio puramente descrittivo (asettico, imparziale e scientifico) lascia il passo prima a una più complessa dimensione narrativa, per poi approdare a un atteggiamento riflessivo/meditativo, che qui per brevità si può far combaciare con una scrittura che guarda alla saggistica.

Per comprendere la natura di *Palomar*, anche nel suo rapporto con la coeva produzione di Calvino (che, com'è noto, aveva sempre numerosi progetti in cantiere), è interessante notare che questo passaggio da descrizione a narrazione e meditazione procede in direzione contraria rispetto a quella intrapresa da Calvino nella scrittura saggistica, come peraltro evidenziato recentemente anche da Bozzola e De Caprio, particolarmente attenti a indagare il nesso attorno a cui si intrecciano saggismo e scrittura narrativa.³⁴ Più specificamente De Caprio afferma che «modalità argomentative, sezioni descrittive e sequenze narrative sono i tre reagenti essenziali che, variamente combinandosi, determinano la diversa configurazione delle macrostrutture testuali dei saggi confluiti nelle due raccolte [*Una pietra sopra* e *Collezione di sabbia*] e nelle *Lezioni*».³⁵ Se si accetta di sostituire «modalità argomentative» con «meditazione», si nota immediatamente che i tre reagenti essenziali della saggistica calviniana corrispondono ai «tre tipi di esperienza» attorno a cui prendono forma le avventure del signor Palomar. Ma, se i reagenti sono i medesimi, cambiano i rapporti di forza:

A livello delle grandi strutture testuali, nel corso del tempo, si colgono significative differenze, dovute al ruolo che nella forma-saggio giocano le tre componenti che abbiamo appena nominato: quella argomentativa, quella descrittiva e quella narrativa. Insomma, non solo nel tempo cambiano le forme e lo stile dell'argomentazione, ma nei saggi hanno un peso sempre più rilevante lo statuto gnoseologico delle descrizioni e le sequenze testuali di tipo narrativo.³⁶

Dunque, nella successione macrotestuale delle raccolte saggistiche di Calvino interagiscono tra loro i medesimi elementi costitutivi di *Palomar*, ma secondo un montaggio differente che va dall'argomentazione alla descrizione-narrazione: se nei saggi di *Una pietra sopra* prevale la componente argomentativa, *Collezione di sabbia* si gioca sul «cortocircuito tra descrivere e raccon-

³⁴ SERGIO BOZZOLA e CHIARA DE CAPRIO, *Forme e figure della saggistica di Calvino. Da Una pietra sopra alle Lezioni americane*, Roma, Salerno Editrice 2021.

³⁵ *Ivi*, p. 21.

³⁶ *Ibid.*

tare», mentre le *Lezioni* «chiamano in causa l'atto di narrare». ³⁷ E d'altronde la *Nota a Una pietra sopra*, scritta nel marzo del 1980 (cronologicamente quindi molto più vicina a *Palomar*, *Collezione e Lezioni* che a *Il midollo del leone*, primo testo della *Pietra*, che risale al 1955) ha un andamento narrativo più che argomentativo, e propone di leggere l'intera raccolta come «una storia che ha il suo senso nel disegno complessivo». ³⁸ Si legge di seguito un passaggio particolarmente significativo della *Nota*:

Il personaggio che prende la parola in questo libro (e che in parte si identifica, in parte si distacca dal me stesso rappresentato in altre serie di scritti e di atti) entra in scena negli Anni Cinquanta cercando di investirsi di una personale caratterizzazione nel ruolo che allora teneva la ribalta: «l'intellettuale impegnato». Seguendo le sue mosse sul palcoscenico, s'osserverà come in lui, visibilmente anche se senza svolte brusche, l'immedesimazione in questa parte viene meno a poco a poco col dissolversi della pretesa di interpretare e guidare un processo storico. Non per questo si scoraggia l'applicazione a cercar di comprendere e indicare e comporre, ma prende via via più rilievo un aspetto che a ben vedere era presente fin da principio: il senso del complicato e del molteplice e del relativo e dello sfaccettato che determina un'attitudine di perplessità sistematica. ³⁹

Il brano si sviluppa intorno al campo semantico della rappresentazione teatrale («il personaggio» che «entra in scena», il «ruolo», la «ribalta», il «palcoscenico», la «parte»), e segue l'attore principale attraverso le diverse fasi del suo percorso, che è descritto secondo una progressione lineare e conclusa. La traiettoria del personaggio è tratteggiata brevemente ma nettamente: prende le mosse dall'ideale dello scrittore *engagé*, si sfuma progressivamente per giungere alla descrizione di un'attitudine di «perplessità sistematica», seguendo quindi una progressione che si può senz'altro definire narrativa.

Notare questa consonanza quasi simmetrica tra l'universo Palomar e la produzione saggistica di Calvino autorizza a guardare l'uno attraverso la specola dell'altro, in un gioco di assonanze che permette di far luce su entrambi. Innanzitutto appare con evidenza il fatto che la scrittura saggistica e quella narrativa non siano – per Calvino – due entità separate e intrinsecamente diverse, ma siano i due estremi ideali di una linea continua, sulla quale è impossibile stabilire partizioni nette e precise. Come già notato da Patrizi:

Il saggio è per Calvino un tipo di scrittura che va definendosi secondo questi modi della parzialità e della distanza: e che tali modi di approccio al mondo passino dal romanzo al saggio improntando i testi dell'uno e dell'altro di formule stilistiche fundamentalmente identiche, indica una

³⁷ Ivi, p. 93 e p. 90.

³⁸ I. CALVINO, *Nota a Una pietra sopra*, in ID. *Saggi*, vol. I, p. 8. Sulla *Nota a Una pietra sopra* si veda S. BOZZOLA e C. DE CAPRIO, *Forme e figure della saggistica di Calvino*, cit., pp. 22-33.

³⁹ I. CALVINO, *Nota a Una pietra sopra*, in ID. *Saggi*, vol. I, p. 8.

continuità e circolarità di scrittura che approda alla coscienza del carattere autoriflessivo del testo letterario.⁴⁰

È per questo motivo che sono frequenti i casi in cui constatazioni sulla scrittura saggistica sono applicabili, senza eccessive forzature, anche alla produzione narrativa: mi riferisco, per esempio, ai due valori di *Visibilità* e *Esattezza* e all'uso del linguaggio figurale, attraverso cui si è analizzato *Lettura di un'onda*, che sono ugualmente utili per interpretare il saggismo di Calvino.⁴¹

Ma, se è vero che saggistica e narrativa si collocano su un *continuum*, occorre riconoscere la peculiarità del caso *Palomar*, che è senza dubbio l'opera che più di altre si avvicina alla forma saggio (come peraltro più volte rimarcato dalla critica⁴²), intrecciando dunque due registri che – abbiamo visto – si rincorrono continuamente nella scrittura calviniana. Il taglio saggistico del libro non si spiega solo facendo riferimento a considerazioni interne al testo – la preponderanza progressiva dell'atteggiamento riflessivo, la mancanza di una trama forte, il carattere metatestuale di alcuni brani –, ma anche guardando alla storia esterna del libro, ovvero alla sua genesi e ai contatti con la saggistica calviniana. Si è già detto che il personaggio nasce e si sviluppa sulle pagine di quotidiani: sul «Corriere della Sera» dal '75 al '77 e su «la Repubblica» dall'80 all'82, ma ciò che qui preme sottolineare è la contemporanea nascita del suo libro gemello, ovvero *Collezione di sabbia*.

I testi poi confluiti nella seconda raccolta saggistica di Calvino, infatti, sono nati sulle pagine dei medesimi quotidiani sui cui ha visto la luce *Palomar*, negli stessi anni, e «sotto il segno di uno stesso intendimento letterario che aveva a che fare soprattutto con il genere della descrizione».⁴³ Non è un caso che alcuni testi nati sotto l'egida di *Palomar* siano stati poi riscritti per confluire nella raccolta saggistica del 1984. Tra le due opere si possono riscontrare continui «scambi *Palomar-Calvino-Palomar*» che evidenziano gli

⁴⁰ GIORGIO PATRIZI, *Prose contro il romanzo. Antiromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*, Napoli, Liguori Editore 1996, p. 135.

⁴¹ Mi appoggio anche in questo caso all'interpretazione offerta da Bozzola e De Caprio: «La vocazione calviniana ad una scrittura precisa, sottratta all'inerzia del linguaggio comune e per quanto possibile stretta all'oggetto, è tutto sommato compendiata dai temi delle due *Lezioni americane* (*Esattezza*, *Visibilità*) che ricusano l'astratto e il vaporoso a favore di una parola concreta ed esatta»; e «Le metafore e le similitudini di Calvino tendono a riportare l'astratto al concreto, cioè, riprendendo la citazione da *Esattezza* di poco fa, l'invisibile al visibile, in un arduo incontro di astrazione e tangibilità» (in S. BOZZOLA e C. DE CAPRIO, *Forme e figure della saggistica di Calvino*, cit., pp. 155-156).

⁴² Si riportano gli esempi più significativi: «Leggendo *Palomar*, un primo dato che salta all'occhio è infatti il tono prevalentemente saggistico dovuto all'assenza di un intreccio narrativo e all'accentrarsi del testo sulla descrizione del reale»; e «Il tono saggistico rende particolarmente spinosa una classificazione di quest'opera all'interno di un qualsiasi genere narrativo» (GUIDO BONSAVERI, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia Stampatori 1995, pp. 87, 94-95); «Ma quello sguardo – concentrato sulla squadra e sul reticolato – è, al di là e ben prima di *Palomar*, lo sguardo di Calvino saggista: lo sguardo presbite che va via via elaborando una visione del mondo maturata certo su scacchi e disillusioni ma che pure è ancora capace di proporre un suo progetto di conoscenza» (G. PATRIZI, *Prose contro il romanzo*, cit., p. 131); «*Palomar*, in un'epoca che sembra essersi sbarazzata dei problemi dell'utopia, costituisce un ulteriore cortocircuito tra l'universale e il singolare. La sfera delle questioni decisive e la sfida delle brillanti strumentazioni intellettuali (in una parola: l'impostazione del saggio) viene applicata ai minuscoli – e apparentemente inezievoli – fatti della vita quotidiana» (FRANCESCO MUZZIOLI, *Polvere di utopia*, in «Nuova corrente», anno XXXIV, 1987, n. 99, *Italo Calvino/1*, a cura di MARIO BOSELLI).

⁴³ F. SERRA, *Calvino*, Roma, Salerno Editrice 2006, p. 274.

«strettissimi nessi di fondo [...] tra la serie *giornalistica* di *Collezione di sabbia* e la serie *letteraria* di *Palomar*».⁴⁴

La coppia *Palomar-Collezione di sabbia* rappresenta dunque il punto di convergenza ideale delle due linee di scrittura calviniana, quella saggistica e quella narrativa. Ma se in *Collezione di sabbia* la descrizione prende il sopravvento sull'argomentazione, che dovrebbe essere il fondamento della scrittura saggistica, nella raccolta di racconti dell'83 – come si è visto – la situazione è rovesciata: la descrizione perde progressivamente terreno a favore della narrazione prima e della riflessione poi, aprendosi quindi alla scrittura argomentativa. Dunque *Palomar* (insieme al suo contraltare saggistico) rappresenta un momento di transizione fondamentale, uno snodo cruciale di quella «marcia verso la saggezza» intrapresa da Calvino sotto le mentite spoglie del suo protagonista, senza però essere condotta a termine: non perché, come scrive Calvino, *Palomar* «non è ancora arrivato»,⁴⁵ ma perché, proprio nel momento di massimo sforzo conoscitivo, muore, o meglio, viene fatto morire da Calvino, che in questo modo si libera di un *alter ego* ormai epistemologicamente inutilizzabile.

Questa «marcia verso la saggezza» è iniziata su una spiaggia, dove un uomo irrequieto e taciturno ha provato invano a osservare e descrivere un'onda, sperimentando per la prima volta quello scacco gnoseologico in cui sarebbe incappato più volte nel corso del libro e che l'avrebbe condotto, nel finale, al cedimento di fronte all'impossibilità di «descrivere ogni istante della [sua] vita». L'impossibilità di fermare il tempo e descrivere ogni momento, isolandolo dal flusso continuo del mondo esterno, è l'ostacolo essenziale dell'intera esperienza *Palomar*.

Il medesimo rischio di scacco gnoseologico, ovvero l'impossibilità di conoscere in maniera *discreta* una realtà che è inevitabilmente *continua*, e il conseguente indebolimento della parola scritta, è paventato con sempre maggior urgenza anche nella coeva produzione saggistica (come dimostra chiaramente la *Nota a Una pietra sopra*). Questo aspetto emerge non solo a livello contestuale, ma anche da un'analisi formale dei saggi, che perdono progressivamente la forza centripeta propria dei testi di *Una pietra sopra*, abbandonando la struttura argomentativa a favore di procedimenti narrativi e descrittivi. Questa convergenza di narrativa e saggistica, di argomentazione, narrazione e descrizione non deve però essere intesa come un cedimento di fronte alla indecifrabilità dell'esperienza, bensì come un tentativo di fronteggiare la minaccia, continuamente adombrata, di un fallimento epistemologico e letterario, rischio rappresentato icasticamente dal testo *Lettura di un'onda*. Proprio questo continuo tentativo di adeguare le forme di scrittura saggistica e narrativa alla complessità del reale, cercando – seguendo traiettorie diverse – di giungere a un equilibrio tra i tre reagenti (descrizione, narrazione e argomen-

⁴⁴ G.C. FERRETTI, *Le capre di Bikini*, cit., p.145. A proposito del legame tra le due opere si evidenziano, con Ferretti, che «la stessa comune e più o meno concomitante pubblicazione sue due quotidiani, e successivamente in volume; il taglio *giornalistico* di molte prime stesure (e non soltanto di quelle in prima persona) accolte o escluse da *Palomar*, giustificano per i testi appartenenti a questa serie o comunque destinati a questo libro, un'attenzione critica e bibliografica diversa da quella esercitata su altre opere letterarie» (*Ibid.*).

⁴⁵ «Un uomo si mette in marcia per raggiungere, passo a passo, la saggezza. Non è ancora arrivato»: con queste due frasi Italo Calvino suggerisce una possibile, sinteticissima, lettura di *Palomar* in una «Presentazione» inedita al libro, ora in *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. 2, cit., p. 1405.

tazione), mostra ancora una volta lo sforzo etico di una sfida al labirinto che, anche a questa altezza cronologica, continua a dover essere salvata.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ASOR ROSA, ALBERTO, *Stile Calvino. Cinque studi*, Torino, Einaudi 2001.
- BOZZOLA, SERGIO e CHIARA DE CAPRIO, *Forme e figure della saggistica di Calvino. Da Una pietra sopra alle Lezioni americane*, Roma, Salerno Editrice 2022.
- BELPOLITI, MARCO, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi 1996.
- BONSAVER, GUIDO, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia Stampatori 1995.
- CALVINO, ITALO, *Il mare dell'oggettività*, in «Il menabò della letteratura», n. 2, Torino, Einaudi 1960 ora in ID., *Saggi*, a cura di MARIO BARENGHI, Milano, Mondadori 1995.
- ID., *Lettura di un'onda*, in «Corriere della Sera», 24 agosto 1975.
- ID., *Perec, gnomo e cabalista*, «la Repubblica», 6 marzo 1982
- ID., *Mondo scritto e mondo non scritto*, (1983), in ID., *Saggi*, cit.
- ID., *Palomar*, I ed. 1983, in *Romanzi e racconti*, a cura di M. BARENGHI e B. FALCETTO, Milano, Mondadori 1994
- ID., *Ipotesi di descrizione di un paesaggio*, apparso postumo in *Esplorazioni sulla Via Emilia. Scritture nel paesaggio*, Milano, Feltrinelli 1986, pp. 11-12; in *Saggi*, cit.
- ID., *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, I ed. 1988, ora in ID., *Saggi*, cit.
- ID., *Lettere. 1940-1985*, a cura di LUCA BARANELLI, Milano, Mondadori 2000.
- CARBONI, MASSIMO, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Jaca Book, Milano 2018
- FERRETTI, GIAN CARLO, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti 1989, pp. 145-153.
- GAMBAZZI, PAOLO, *L'occhio e il suo inconscio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1999.
- HAMON, PHILIPPE, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris 1982
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Aspetti della lingua di Calvino in Tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi 1991.
- MUZZIOLI, FRANCESCO, *Polvere di utopia*, in «Nuova corrente», anno XXXIV, 1987, n. 99, *Italo Calvino/1*, a cura di MARIO BOSELLI.
- PATRIZI, GIORGIO, *Prose contro il romanzo. Antromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*, Napoli, Liguori Editore 1996.
- PELLINI, PIERLUIGI, *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza 1998.
- SERRA, FRANCESCA, *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, Firenze, Le Lettere 1996.
- EAD., *Calvino*, Roma, Salerno Editrice 2006.



PAROLE CHIAVE

Calvino; Palomar; Descrizione; Narrazione; Saggismo



NOTIZIE DELL'AUTORE

Agnese Macori si è laureata in Filologia, linguistica e letteratura italiana presso l'Università di Torino. Attualmente è dottoranda in Studi storico-linguistici, filologici e letterari dell'italiano presso l'Università per Stranieri di Siena con un progetto di ricerca sulla narrativa breve di Beppe Fenoglio. I suoi interessi gravitano intorno alla letteratura del secondo Novecento, in particolare sul rapporto tra modernismo e postmodernismo. Si è occupata del romanzo italiano degli anni Ottanta e ha pubblicato articoli su Calvino, Camon e Consolo.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

AGNESE MACORI, *Come leggere un'onda. La descrizione calviniana e l'utopia del metodo*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.