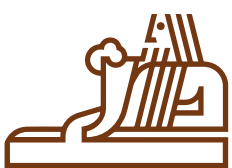


CRITICA LETTERARIA

173

IRENE CHIRICO

*Figure finite e infinite storie: i tarocchi tra immagine
e racconto in Calvino*



PAOLOLOFFREDO

INIZIATIVE EDITORIALI - NAPOLI

IRENE CHIRICO

Figure finite e infinite storie: i tarocchi tra immagine e racconto in Calvino

Dai tarocchi di Marsiglia ai tarocchi del mazzo visconteo Calvino sviluppò il rapporto tra figura e scrittura, tra immagine e testo. Si trattò di una complicata esperienza letteraria alla scoperta di quella “macchina narrativa combinatoria” che non gli riuscì mai di definire organicamente, nonostante il provvisorio approdo ai due scritti *Il castello dei destini incrociati* e *La taverna dei destini incrociati*. Su questo complesso rapporto tra l’arte dello scrivere e quella dell’esprimersi per immagini si avvia qui una riflessione, anche con riferimento all’uso rinascimentale delle figure dei tarocchi come gioco di abilità verbale e di identità sociale.



From the Marseilles tarots to the Visconti deck of tarots Calvino developed the relationship between figure and writing, between image and text. His was a complicated literary experience intent on discovering that “combinatorial narrative machine” that he never managed to define organically, despite the provisional milestones offered by *Il castello dei destini incrociati* and *La taverna dei destini incrociati*. This essay investigates the complex relationship between the art of writing and that of expressing oneself through images, referring furthermore to the Renaissance usage of tarot figures as a game of skill and social identity.

Con *Il castello dei destini incrociati*, muovendosi tra le raffinate immagini dei rinascimentali tarocchi, miniati da Bonifacio Bembo per i duchi di Milano verso la metà del secolo XV, e le rozze incisioni dei tarocchi di Marsiglia della casa B.P. Grimaud, riproduzione di un mazzo stampato nel 1761 da Nicolas Conver, *maître cartier* a Marsiglia¹, Calvino sperimenta un nuovo percorso narrativo, destinato a restare apparentemente incompiuto e a terminare apparentemente in un fallimento, per lo meno in riferimento al progetto complessivo della trilogia che si era proposto (*Il castello dei destini incrociati*, *La taverna*

Università di Salerno; ichirico@unisa.it

¹ Cfr I. CALVINO, Nota a *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973, p. 123.

dei destini incrociati, Il motel dei destini incrociati). Anche la sua stessa interpretazione in chiave esclusivamente strutturalista e semiotica ne ha, in effetti, determinato l'emarginazione all'interno dell'opera di Calvino², impedendone una fruizione scevra da pregiudizi classificatori limitativi della valutazione critica del *Castello*.

Immagini, parole, numeri sono gli elementi che entrano in gioco nella definizione di un modo di narrare diverso rispetto al precedente. Nella sua ricerca incessante di strategie narrative Calvino aveva già sperimentato, agli esordi del proprio percorso di scrittore, il racconto neorealista, passando – come è noto – a quello fantastico della trilogia dei *Nostri antenati* e approdando, a metà degli anni sessanta, al racconto «fantascientifico alla rovescia», secondo Montale, perché narrante «un fantapassato», come Franco Antonicelli chiosava sul «RadiocorriereTv», nello stesso giorno e anno – 5 dicembre 1965 – della recensione montaliana delle *Cosmicomiche*, all'indomani della loro pubblicazione³. Sul finire degli anni sessanta la costante ricerca di una nuova

² In chiave strutturalista e semiotica fu già l'interpretazione di M. CORTI, *Il gioco dei tarocchi come creazioni di intrecci* [1971], in EAD., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 169-184 e di G. GENOT, *Le destin des récits entrecroisés*, «Critique», XXVIII (agosto-settembre 1972), nn. 303-304, pp. 788-809, mentre G. C. FERRETTI, *Tarocchi e scacchi*, in ID., *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista, 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 106-112 ravvisava nel *Castello* l'idea di una letteratura senza vincoli progettuali e responsabilità decisionali («letteratura che non sceglie, non progetta, non giudica», p. 108), secondo, in verità, un'idea ritornante nella valutazione complessiva dell'opera di Calvino, divisa tra una prima fase realista e una seconda di «frigida allegoricità» (cfr L. MONTELLA, *Italo Calvino tra innovazione e tradizione*, Avellino, Sinestesie, 2016, p. 35). Sulla stessa scia, relativamente ad un depotenziamento letterario della seconda stagione calviniana, è anche C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, le cui osservazioni sulla seconda stagione di Calvino D. CALCATERRA, *Il secondo Calvino. Un discorso sul metodo*, Milano-Udine, Mimesis, 2014 giudica «clamoroso abbaglio», p. 16, non senza, però, evidenziare che la «nevrosi per il metodo» è tale, nel *Castello*, da ridurre «la carica gnoseologica della scrittura di Calvino», p. 106. In effetti, condivisibile mi sembra l'idea di un'assenza di «frattura netta nell'opera complessiva di Calvino. La mutata impostazione narrativa – a partire dagli anni '60 – risponde difatti ad una naturale evoluzione artistica che si collega a rinnovate sensibilità determinate da una modificata situazione storico-ambientale», L. MONTELLA, *Italo Calvino. Il percorso dei linguaggi*, Salerno, Edisud-Salerno, 1996, pp. 26-27, un'idea che sostiene anche il volume di D. SAVIO, *La carta del mondo. Italo Calvino nel «Castello dei destini incrociati»*, Pisa, Edizioni ETS, 2015, *passim*.

³ Ad entrambe le recensioni Calvino si oppose ribadendo la distinzione tra scienza e fantascienza, cfr I. CALVINO, Premessa a *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* [1968], in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. MILANINI, a

misura narrativa si finalizza nel *Castello* alla rappresentazione di vite umane specchio di sentimenti e comportamenti che, sia pur generandosi dalla potenza immaginativa del narratore, si disciplinano in un sistema di regole da rispettare, proponendosi in eterna attualità.

È il novembre del 1969 quando Calvino pubblica *Il castello dei destini incrociati*, su commissione del raffinato editore Franco Maria Ricci di Parma, nell'elegantissimo volume d'arte *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, a tiratura limitata (circa 1000 esemplari), con legatura in seta, illustrazione applicata, astuccio editoriale, 166 pagine di carta azzurra, 63 tavole a colori applicate fuori testo, con analisi iconografica e storica di Sergio Samek Ludovici e una lettera autobiografica di Calvino a Franco Maria Ricci dello stesso anno, pubblicata in facsimile col titolo *Notizie su Italo Calvino* alle pagine 161-162⁴: un volume la cui fortuna editoriale fece più volte ristampare, al punto da suscitare il risentimento di Calvino per avere firmato un contratto biennale a *forfait*, dal quale evidentemente non derivava proventi economici pari al successo del libro⁵, donde la decisione di riscriverlo, come effettivamente fece, per la collana dei «Supercoralli» dell'Einaudi per l'edizione dell'ottobre del 1973⁶. In questa ultima edizione è la *Nota* aggiunta dall'autore, nella quale egli individua la motivazione dell'utilizzo dei tarocchi come «macchina narrativa combinatoria» nelle suggestioni derivategli dall'ascolto di una relazione di Paolo Fabbri su *Il racconto della cartomanzia e il linguaggio degli emblemi* al «Se-

cura di M. BARENGHI e B. FALCETTO, Milano, Mondadori, 1992, II, p. 1300. Ma già nella lettera a François Wahl del 16 novembre 1964, con riferimento alle prime cosmicomiche, precisava: «racconti che non hanno niente a che fare con la fantascienza ma sono un genere interamente nuovo», I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. BARANELLI, Milano, Mondadori, 2000, p. 837.

⁴ Poi in I. CALVINO, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 180-182, ancora in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. BARENGHI, Milano, Mondadori, 2007⁴, II, pp. 2771-2773 (in entrambi i testi è possibile leggere anche la versione della lettera per l'edizione francese del *Castello* dal titolo *Tarots*, Parma, F. M. Ricci, 1974) e infine in I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 1059-1060.

⁵ «Comincio ad aver paura d'essermi fatto fregare», scriveva a Pietro Citati il 9 febbraio 1970 e «il mio contratto andrebbe rivisto» a Furio Jesi il 2 aprile 1970, I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1071, p. 1072 n. 1.

⁶ Alle due edizioni italiane del *Castello* si aggiungerà nel 1974 quella francese (I. CALVINO, *Tarots*, cit.) condotta da Jean Thibaudeau a tal punto corretta da Calvino da suscitare l'opposizione del traduttore ad apporre la propria firma sul testo revisionato. Sulla questione cfr S. GARBARINO, *Traduzioni letterarie: creazioni poetiche? Italo Calvino in Francia*, «Lettere italiane», LVIII, n. 3, 2006, pp. 500-505.

minario internazionale sulle strutture del racconto» di Urbino del luglio del 1968. Qui egli precisava la propria distanza dall' «apporto metodologico» degli studi relativi all'analisi delle funzioni narrative dei tarocchi che, in chiave strutturalista e semiotica, aveva indagato la scuola sovietica, studi tradotti nel 1969 nel volume *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, edito Bompiani, a cura di Remo Faccani e Umberto Eco⁷. La 'distanza', tuttavia, non era dovuta sembrargli incolmabile se, due anni prima della stesura della *Nota*, il 20 aprile 1971, da Parigi scrivendo all'amico Paolo Fabbri e informandolo dei suoi ormai inesistenti contatti «con il mondo semico» rifletteva sul *Castello* avvertendo:

Bisogna tenere presente che alle carte corrispondono le funzioni del racconto, le quali sono in maggioranza (controllare su Propp) nefaste (l'ostacolo, la mancanza, la trasgressione ecc.) solo che l'astuzia retorica del racconto popolare [...] è che le carte faste sono disposte alla fine, come in una divinazione truccata (propiziatoria)⁸,

salvo poi a precisare che di quegli studi aveva «ritenuto soprattutto l'idea che il significato d'ogni singola carta dipende dal posto che essa ha nella successione di carte che la precedono e la seguono»⁹, una precisazione che, come è stato notato, «lega [...] fortemente l'asse paradigmatico a quello sintagmatico»¹⁰. Già nel 1969, tuttavia, la commissione del Ricci lo trova – come egli spiega nella *Nota*¹¹ – alle prese con il tentativo di servirsi dei tarocchi per sperimentare una nuova modalità narrativa, e però i tarocchi di Marsiglia dalle illustrazioni meno preziose, ma di più immediata evidenza rappresentativa. Le carte, invece, del mazzo visconteo¹², che il Ricci gli propone, sono finemente decorate con fondo in oro e disegni a tempera e argento, quelle figurate, e fondo naturale, color crema, quelle numerate. Esse, risalenti alla metà del Quattrocento,

⁷ I. CALVINO, Nota a *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 124.

⁸ *Tre lettere di Calvino a Fabbri*, a cura di P. ZUBLENA, «il verri», 54, febbraio 2014, p. 98.

⁹ I. CALVINO, Nota a *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 124.

¹⁰ *Tre lettere di Calvino a Fabbri*, cit., p. 94.

¹¹ I. CALVINO, Nota a *Il castello dei destini incrociati*, cit., pp. 124-125.

¹² Allo stato il mazzo visconteo, anche chiamato Colleoni-Baglioni, è «smembrato tra la Pierpont Morgan Library di New York, l'Accademia Carrara e una collezione privata di Bergamo», *I tarocchi dei Bembo. Dal cuore del Ducato di Milano alle corti della valle del Po*, a cura di S. BANDERA e M. TANZI, Milano, Skira, 2013, p. 11.

[...] costituiscono uno spaccato straordinario della vita della corte milanese alla metà del secolo. Rimandando all'*otium* e agli svaghi dei signori, offrono un vivace riflesso del cerimoniale, della moda delle vesti, delle acconciature, degli arredi, delle dimore, dei serragli, dei parchi, del contesto cavalleresco e cortese, insomma, ritagliato sul modello dei romanzi medievali di Artù, di Lancillotto o di Tristano¹³.

Ed è questo mondo che Calvino narrerà nel *Castello* prima, nella *Taverna* poi, concedendo sempre più spazio, nel passaggio dal *Castello* alla *Taverna*, alla immaginazione generatrice di storie fantastiche, nelle quali la cifra narrativa resta l'indeterminato, l'indefinito, l'incompleto, l'incompiuto.

Senza dubbio la relazione del Fabbri fornì solo l'impulso definitivo ad un progetto che l'autore andava maturando da tempo e che ebbe nell'opera, da lui tradotta e criticamente studiata, di Raymond Queneau la sua prima ispirazione. Del 1967, infatti, è la traduzione calviniana del romanzo *I fiori blu* di Queneau, che l'autore francese aveva pubblicato a Parigi per Gallimard solo due anni prima. Ed è proprio la conoscenza del poliedrico e versatile intellettuale francese¹⁴ ad introdurlo, l'8 novembre 1972, tra i membri dell'«Ouvroir de littérature potentielle»¹⁵, associazione della quale Queneau era stato fondatore e della quale Calvino divenne, il 14 febbraio 1973, membro straniero. Sono proprio gli anni che vedono la prima e la seconda pubblicazione del *Castello dei destini incrociati* – 1969 e 1973 – entrambe immediatamente seguenti la traduzione dell'autore francese e l'entrata di Calvino nell'Oulipo. Non ritengo sia, pertanto, attribuibile solo a richieste e problemi commissori la circostanza che nell'edizione del *Castello* del 1969 le immagini dei tarocchi occupano un posto di primo piano nell'impaginato, mantenendo l'importante e sontuosa veste figurativa, mentre la parola¹⁶, il racconto, svolgono quasi un ruolo didascalico. In

¹³ *I tarocchi dei Bembo*, cit., pp. 11-12.

¹⁴ Sull'interesse di Calvino per Queneau cfr *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1981, una raccolta di saggi su Queneau, corredato da un'ampia *Introduzione* sulla vita e gli interessi dell'intellettuale francese, pp. V-XIII (adesso in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. BARENGHI, Milano, Mondadori, 2007⁴, I, pp. 1408-1435). Sul rapporto tra Calvino e Queneau cfr S. CAPPELLO, *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980). Sous le signe de Raymond Queneau*, Parigi, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

¹⁵ Su questa stagione di Calvino cfr anche A. BOTTA, *Calvino and the Oulipo. An Italian Ghost in the Combinatory Machine*, «Modern Language. Notes», vol. 112 (1997), n. 1, pp. 81-89.

¹⁶ Sul rapporto tra letteratura e arti visive, tra immagine e parola nell'opera di

effetti dal 1969 al 1973 matura nell'autore anche la consapevolezza di avere finalmente formalizzato una diversa e nuova strategia narrativa che, come di solito accade in Calvino, conduce ad un più complessivo e compiuto progetto: *Il Castello, La Taverna, Il motel*. Nell'edizione del 1969, infatti, la narrazione occupa solo la colonna destra dello specchio del verso della pagina, mentre sulla sinistra, in carattere minore, sono fornite, nell'introduzione, le notizie relative alla composizione e al numero dei tarocchi, così come ricostruito dagli studiosi (78 carte, delle quali 4 sono dette d'onore – Fante, Cavallo, Regina o Dama, Re – che moltiplicate per i quattro semi fanno 16, le carte numerali dall'uno al dieci nei quattro colori – cioè 40 –, e le 21 carte dei Trionfi), e le notizie relative alle carte effettivamente rimaste all'Accademia Carrara (26 carte) e a quelle in possesso della Morgan Library (35 carte), in numero, quindi, di 61. Procedendo con i racconti, invece, e sempre a margine del testo narrato, è posta l'analisi storica e iconografica di Sergio Samek Ludovici alle carte che occupano il centro dello specchio del recto di ogni pagina. Il disegno, poi, delle carte con le quali si costruisce ogni singola storia è posto poco dopo l'incipit di ogni storia, quasi che l'illustrazione del narrato precedesse la sua stessa scrittura, laddove nell'edizione del 1973 lo stesso disegno che ricostruisce attraverso le carte ogni singola storia è posto alla fine di ogni racconto. Le carte, invece, poste specularmente al testo scritto, si succedono spesso senza 'seguire' il narrato, evidenziandosi in tutta la loro ricca e lussuosa veste figurativa. Nell'edizione del 1973, invece, le carte, solamente disegnate in bianco e nero, si succedono lungo il margine sinistro della pagina, seguendo lo sviluppo narrativo di ogni singola storia, per poi disporsi alla fine in una ricostruzione illustrativa della storia stessa. Evidenti, dunque, sono le varianti strutturali e narrative nel passaggio dall'edizione del 1969 a quella del 1973. In quest'ultima «l'introduzione della suddivisione in capitoli ha come conseguenza una ridistribuzione della materia narrativa, che diviene più compatta»¹⁷: ad esempio, e solo per segnalare qualche variante di maggiore eviden-

Calvino cfr M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006 e F. RICCI, *Painting with Words, Writings with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2001. Per questo rapporto in particolare analizzato nel romanzo *Le città invisibili* cfr E. PAULICELLI, *Parola e immagine. Sentieri della scrittura in Leonardo, Marino, Foscolo, Calvino*, Fiesole, Cadmo, 1996.

¹⁷ V. BRIGATTI, *Calvino: l'incrocio dei destini e la ricerca dell'identità*, in *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di A. DOLFI, Firenze, Firenze university press, 2013, p. 378 n. 30.

za¹⁸, i tioletti in corsivo, posti a margine del testo nell'edizione del 1969 al solo scopo di separare brani distinti per cambio di soggetto, nell'edizione del '73 sono diventati titoli di racconti distinti da stacco tipografico e di pagina. Il racconto dal titolo *Tre storie tenebrose* del 1969, nell'edizione del 1973 è suddiviso nei tre racconti *Storia dell'alchimista che vendette l'anima*, *Storia della sposa dannata*, *Storia di un ladro di sepolcri*. Non solo, rispetto all'edizione del 1969, quella del '73 si arricchisce della *Taverna*: stessa strategia narrativa, non uguale linearità diegetica, ma soprattutto tarocchi diversi, quelli marsigliesi che

[...] si prestano a una riproduzione grafica anche rimpicciolita senza perdere troppo della loro suggestione, tranne che per i colori. [...] qui ogni figura conserva la sua compiutezza di quadretto insieme rozzo e misterioso, che la rende particolarmente adatta alla mia operazione di raccontare attraverso figure variamente interpretabili¹⁹.

Si tratta di «stampe popolari» ben diverse dagli eleganti tarocchi quattrocenteschi, prodotto e figura di «una società diversa, con un'altra sensibilità e un altro linguaggio»²⁰. Una società e un linguaggio che, nel passaggio dal *Castello* alla *Taverna*, mutano ben poco, come si vedrà, rimanendo sostanzialmente ancorati al mondo ariostesco al quale i tarocchi viscontei sembravano rimandare, per lo meno nella immaginazione di Calvino. Quello che non muta è certamente la struttura e la modalità narrativa, il racconto attraverso le carte, ovvero i racconti contenuti in una cornice narrativa, castello o taverna che sia, di evidente derivazione boccacciana, riecheggiante altrettanto evidenti suggestioni dantesche²¹. Il bosco fitto nel mezzo del quale si erge il castello che ospita cavalieri, dame, cortei reali e semplici viandanti in cammino, e il buio dal quale sembra emergere la taverna che accoglie chi al buio è scampato e ha perduto la parola, «forse pure la memoria»²², con l'impossibilità a raccontare, sono echi della Dite di Dante, della sua selva oscura, del suo timore di non riuscire a ricordare, che genera l'ineffabilità della visione. Qui, nel *Castello*, come nella *Taverna*, sia pure in un'ottica tutta terrena, il timore di non 'avere le parole' per espri-

¹⁸ Una prima ricognizione sulle varianti tra le due edizioni è contenuta in *Note e notizie sui testi*, a cura di M. BARENGHI, B. FALCETTO e C. MILANINI, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., II, pp. 1366-1380.

¹⁹ I. CALVINO, Nota a *Il castello dei destini incrociati*, cit., pp. 123-124.

²⁰ *Ivi*, p. 125.

²¹ Cfr D. SAVIO, *La carta del mondo*, cit., pp. 21-22.

²² I. CALVINO, *La taverna*, in ID., *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 52.

mersi si trasforma in realtà, concretandosi in un mutismo²³ che costringe i personaggi, tra i quali l'autore stesso (autore e protagonista del suo racconto come Dante), ad adoperare l'immagine, quella dei tarocchi appunto, per poter parlare. La parola ha, dunque, perso non solo la capacità di rappresentare la realtà, ma anche il potere di trasformare le avversità in vantaggio, di modificare, quindi, la realtà stessa. Il narratore novecentesco, tuttavia, trova impaccio a realizzare il disegno che alle origini dello specifico genere letterario aveva realizzato in Europa il Boccaccio che, con sovrana perizia e ironica sapienza, della straordinaria potenza affabulatrice della parola aveva celebrato il trionfo, riconducendo con essa la *societas*, l'allegra brigata, da una condizione di perdita delle regole, garanzia di *civitas*, ad un recupero di *humanitas*, di condotta civile, sostituendo ordine al disordine provocato dalla peste. Nel castello, invece, resta un «senso di casualità e disordine, se non addirittura di licenza come se non d'una magione signorile si trattasse, ma d'una locanda di passo»²⁴ e, per converso, «ognuno sente allentarsi le regole a cui s'attiene nel proprio ambiente, e [...] così indulge a costumanze più libere e diverse»²⁵. L'ambientazione rende il castello simile alla taverna, come, d'altra parte, avverte il narratore/autore stesso: «come [...] una locanda di passo». In entrambi la parola non è in grado di ordinare il disordine ristabilendo le regole a cui ognuno «s'attiene nel proprio ambiente», anzi la parola non c'è affatto e il racconto sembra avere perso la possibilità di «dar senso alle vite umane disponendo i fatti in un dato ordine», come Calvino scriveva a Pier Paolo Pasolini già il 9 maggio del 1955, riferendosi alle sue *Fiabe italiane* e alla «problematica[...] sulle origini del raccontare storie»²⁶. Era chiaro ormai che si viveva in un mondo che «rifiutava la forma», come chiosava in *La giornata di uno scrutatore*, qualche anno dopo (1963)²⁷, dichiarando e confermando lo stato di perenne metamorfosi della realtà che, proprio perché in continua trasformazione, si sottrae ad essere significabile. 'Dare senso' sarà possibile, dunque, solo sottostando alla regola di ritenere vere le fiabe («le fiabe

²³ Ed è un mutismo segno anche della 'sfida' che Calvino aveva già lanciato al lettore rendendo inesistente il suo cavaliere e esiliando Cosimo sugli alberi, uno «strappo comportamentale, etico» che induce il personaggio a tenersi fuori dal caos del mondo, nel tentativo di rintracciarne una logica, G. BERTONE, *Italo Calvino: il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, p. 124.

²⁴ I. CALVINO, *Il castello*, in ID., *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 4.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 432.

²⁷ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., II, p. 74.

sono vere» dirà nell'introduzione a *Fiabe italiane* del 1956²⁸) come veri il corpo a metà del visconte, piuttosto che l'uomo che vive tra le chio-me degli alberi o l'armatura animata di un cavaliere che non esiste. Insomma solo «stabilita l'immagine di partenza [...] la trama si srotola in modo quasi autonomo e inevitabile, secondo un principio di sviluppo interno al racconto che risulta attivato dalla stessa logica di quell'immagine»²⁹. È Calvino stesso a indicarci la genesi del suo raccontare la realtà partendo dall'immagine. In un'intervista del 1967, infatti, costretto a confrontarsi ancora una volta con Voltaire, così rispondeva alla giornalista francese Solange Granier:

Voltaire partait toujours d'une idée et la développait en récit. Moi, je pars d'une image ou d'un enchaînement d'images et je les développe, tout en restant témoin de cette opération qui se fait en quelque sorte d'elle-même³⁰.

Questa immagine, tuttavia, è pur sempre costruita e, per così dire, 'immaginata', pensata, sulla scorta di esperienze, suggestioni, pulsioni che derivano dalla realtà, una realtà che la guerra, rendendo comuni le esperienze esistenziali, aveva reso comunicabile, preservando alla parola la sua efficacia espressiva e comunicativa. Nel 1962 sul n. 5 del «Menabò» aveva scritto:

[...] l'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari carichi di storie da raccontare, ognuno aveva vissuto vite irregolari, drammatiche avventure, ci si strappava la parola di bocca³¹.

Allontanandosi quell'esperienza, la realtà non gli fornirà più immagini, se già alla fine degli anni cinquanta lamentava: «La realtà intorno a me non mi ha più dato immagini così piene di quell'energia che mi piace d'esprimere»³². E l'idea di una realtà dicibile perché visi-

²⁸ I. CALVINO, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, pref. M. LAVAGETTO, Milano, Mondadori, 1993, p. 13.

²⁹ F. SERRA, *Calvino*, Roma, Salerno editrice, 2016², p. 158.

³⁰ S. GRANIER, *Italo Calvino entre le réalisme et l'imaginaire*, «Le Monde», 7 maggio 1967.

³¹ I. CALVINO, *La sfida al labirinto* [1962], in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., I, pp. 105-123.

³² I. CALVINO, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* [1959], in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., I, p. 73.

bile rimarrà centrale nella riflessione calviniana sul racconto³³, se ancora nel 1980, a proposito di alcuni caratteri inattuali del romanzo ottocentesco sottolineava che

C'è una storia della visività romanzesca – del romanzo come arte di *far vedere* persone e cose –, che coincide con alcuni momenti della storia del romanzo, ma non con tutti. [...] La visività romanzesca comincia con Stendhal e Balzac, e tocca con Flaubert il rapporto perfetto fra parola e immagine [...]. La crisi della visività romanzesca comincerà mezzo secolo dopo, contemporaneamente all'avvento del cinema³⁴.

A questa crisi Calvino sembra rispondere attraverso il tentativo di ristabilire il rapporto tra parola e immagine, partendo però dall'immagine, attento «che la narrazione sviluppi una *logica* interna dell'immagine stessa», come scriverà a Wahl nel dicembre del 1960³⁵. E tuttavia ancora nel 1965 affermava di essere «capace di trovare immagini solo nell'astronomia e nella genetica»³⁶, immagini, dunque, fornitegli dalla realtà stessa, sia pure non quella che gli aveva procurato la materia narrativa degli esordi neorealistici. Sarà questa ricerca di immagini che lo condurrà, verosimilmente, all'utilizzo delle immagini dei tarocchi per raccontare una realtà che non riusciva più ad esprimere secondo il canone della oggettività narrativa. Essa probabilmente era già avvertita come 'plurima' e 'sfaccettata', come quel mondo che la letteratura avrebbe dovuto sapere raccontare in trame narrative capa-

³³ Anche l'idea di visibilità del reale in ragione di una sua dicibilità non riduce, tuttavia, come è stato osservato, la problematicità e complessità del rapporto calviniano tra scrittura e immagine della realtà in essa riflessa: «l'attraversamento calviniano della visibilità si è dato in realtà non come un'utopica apertura ai nuovi orizzonti del visibile [...] ma come un'inquieta [...] indagine sulla contraddittorietà dello stesso vedere [...] sul suo non attingere mai ad una "visione" rivelatrice, epifania, rassicurante e totale», G. FERRONI, *Lo sguardo di Calvino*, in *Il fantastico e il visibile. L'itinerario di Italo Calvino dal neorealismo alle Lezioni americane*, a cura di C. DE CAPRIO e U. M. OLIVIERI, Napoli, Edizioni Libreria Dante & Descartes, 2000, p. 23.

³⁴ I. CALVINO, *Gustave Flaubert, «Trois contes»* [1980], in ID., *Saggi 1945-1985*, cit. I, pp. 850-851. In effetti, è stato a ragione sottolineato che «il romanzo novecentesco non ha smarrito la «visività» (l'opera di Calvino basta a dimostrarlo), ma si è emancipato da un certo tipo di visività [...]. I modelli visivi che il lettore colto della nostra epoca porta condensati nel proprio inconscio estetico fanno riferimento a una visività diversa, di tipo fotografico e cinematografico, più allusiva e più spezzata», G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 256-257.

³⁵ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 669.

³⁶ Lettera a Hans M. Enzensberger, 28 ottobre 1965, in I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 895.

ci di renderne la pluralità e la complessità: «la grande sfida per la letteratura è saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo»³⁷. Era pronto perché la sua letteratura divenisse da letteratura dell'oggettività letteratura della coscienza³⁸, recuperando la possibilità di potere esprimere una «simbologia universale dell'esistenza terrestre»³⁹, anche attraverso il ricorso alle lezioni di Propp. Quanto poi ai diversi saperi e codici, senza dubbio, quelli derivatigli dalla scienza ebbero un ruolo e una funzione importante nella sua ricerca di nuovi percorsi narrativi: «Il suo problema era come utilizzare i metodi e i linguaggi della scienza, come tradurli in letteratura»⁴⁰. Le frequentazioni con gli ambienti scientifici, d'altra parte, non furono solo quelle che si procurò, ad esempio con il famoso fisico Giorgio de Santillana, il 29 marzo 1963 presso il teatro Carignano di Torino⁴¹, o piuttosto con i membri dell'Oulipo a Parigi, ma primariamente, direi quasi geneticamente, anche quelle che il destino gli aveva procurato facendolo nascere in una famiglia di tutti scienziati, padre, madre, fratello, zii, che lo aveva educato «al rigore del linguaggio universale della scienza [...] al suo metodo sperimentale e alla sua logica stringente»⁴², al punto da sentirsi «la pecora nera, l'unico letterato della famiglia»⁴³. Un letterato che della scienza voleva servirsi «per uscire da abitudini dell'immaginazione, e vivere anche il quotidiano nei termini più lontani dalla nostra esperienza», dichiarazione contenuta nella Premessa a *La memoria del mondo*⁴⁴, che precede di un anno la pubblicazione del 1969 del *Castello*, la quale chiarisce la finalità della sua idea di «una letteratura che tenda all'astrazione geo-

³⁷ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* [1985], in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., I, p. 723.

³⁸ Cfr I. CALVINO, *Il mare dell'oggettività* [1959], in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., I, p. 59.

³⁹ M. CORTI, *Il gioco dei tarocchi come creazione di intrecci*, cit., p. 178.

⁴⁰ G. ROSCIONI, *Calvino editore*, in *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale*, a cura di G. FALASCHI, Milano, Garzanti, 1988, p. 36 e della stessa opinione M. BUCCIANI, *Italo Calvino e la scienza*, Roma, Donzelli editore, 2007: «Per Calvino la scienza non è mai un termine di un rapporto [...] per lui esiste sempre e soltanto la letteratura», pp. 4-5.

⁴¹ Dell'importanza della conoscenza di de Santillana, una cui conferenza Calvino aveva già ascoltato a Boston durante il suo viaggio negli Stati Uniti nel 1959-'60, discute M. BUCCIANI, *Fiaba, mito, cosmologia: Calvino e de Santillana*, in ID., *Italo Calvino e la scienza*, cit., pp. 65-86.

⁴² *Ivi*, p. 11.

⁴³ I. CALVINO, *Ritratto su misura*, in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., II, p. 2714.

⁴⁴ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., II, p. 1300.

metrica, alla composizione di meccanismi che si muovano da soli, il più anonimi possibili»⁴⁵, come scriveva a Franco Scaglia (10 luglio 1965) solo qualche mese dopo essersi dichiarato «contento»⁴⁶ per essere riuscito a fare delle ‘parole-immagini’ del racconto *La spirale* (una delle *Cosmicomiche*) immagini geometriche. Nella dichiarazione della Premessa, tuttavia, è ravvisabile, insieme con la tensione della ricerca di nuovi percorsi creativi, in termini ovviamente narrativi, l’attenzione alla quotidianità, interpretabile come adesione alla realtà, della quale, servendosi del metodo scientifico, scoprire e narrare i meccanismi. Questi, proprio come le funzioni proppiane, in quanto sintetizzabili in una sorta di ‘serie unica’, una struttura universale, rimandano all’esistenza di una junghiana struttura archetipa, presente nell’inconscio collettivo dell’umanità, o – a mio parere – nella coscienza degli uomini che la letteratura si assume il compito di esplorare, scoprire e narrare. Una narrazione che, però, aveva adesso bisogno di una immagine – e di una immagine che possedesse concretezza visiva – là dove la parola non riusciva più ad essere espressiva, e dunque delle carte dei tarocchi. Essi andavano osservati con l’occhio ingenuo di chi «non sa cosa siano», in modo da «trarne suggestioni e associazioni», per poi «interpretarli secondo un’iconologia immaginaria»⁴⁷. Così Calvino dichiarava nella *Nota* finale all’edizione del ’73, quando cioè il progetto narrativo acquista autonomia rispetto all’esigenza di ‘mettere in mostra’, accompagnandoli con le parole, i tarocchi viscontei. Tuttavia, perché l’immaginazione non corresse libera rischiando di ricadere in già percorsi itinerari immaginativi, affinché la letteratura riuscisse a cambiare «il valore dei libri noti», tendendo «verso il nuovo testo apocrifo da ritrovare o da inventare»⁴⁸, occorre l’ausilio della scienza matematica, quella, in particolare, che, già tra i membri dell’Oulipo, aveva dialogato con la letteratura originando l’idea di una narrativa come processo combinatorio. Il saggio *Cibernetica e fantasmi* del 1967, nell’affrontare il rapporto tra linguaggio matematico e linguaggio umano, rileva come «il mondo nei suoi vari aspetti viene visto sempre più come *discreto* e non come *continuo*», intendendo per

⁴⁵ I. CALVINO, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. TESIO, con una nota di C. FRUTTERO, Torino, Einaudi, 1991, pp. 522-523.

⁴⁶ Lettera a François Wahl, 17 maggio 1965, in I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 870.

⁴⁷ I. CALVINO, *Nota a Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 124.

⁴⁸ I. CALVINO, *La letteratura come proiezione del desiderio (Per l’«Anatomia della critica» di Nothrop Frye)* [1969], in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., I, p. 251.

«discreto» il significato che il termine «ha in matematica: quantità “discreta” cioè che si compone di parti separate»⁴⁹. Sono queste ‘parti’ a dovere essere individuate per poi essere ricombinate in modo da rendere rappresentabile la molteplicità del mondo, o della realtà⁵⁰. È vero che l’ipotesi calviniana di una «macchina capace solo di produzione letteraria»⁵¹ può sembrare paradossale, o semplicemente provocatoria, coinvolgendo anche il problema del ruolo e della funzione dell’autore, che non avrebbe più ragione d’esistere⁵², e rimandando alla lettura, cioè al lettore, il «momento decisivo della vita letteraria»⁵³. Ma è altrettanto vero che la constatazione dell’indeterminismo del mondo, della sua innumerabilità e infinitezza, rende categorica la necessità di una letteratura che riesca ad esprimere ogni possibilità rappresentativa di questa realtà, che è soprattutto coscienza individuale e collettiva:

[...] non mi sono mai più sorpreso a pensare a un universo finito e numerabile (idea, più che errata, infernale), e l’analisi del processo combinatorio mi è apparsa solo come metodo tanto più necessario in quanto mai esaustivo per addentrarci nello sterminato intrico del possibile⁵⁴.

La matematica, dunque, lungi dal limitare con le sue leggi e le sue regole la immaginazione, esalterebbe le infinite possibilità rappresentative di ogni possibile aspetto della realtà⁵⁵. L’immagine rappresentata sui tarocchi, tuttavia, nel *Castello*, dovrà fornire all’autore spunto o ispirazione per la storia da narrare, ravvisando innanzitutto le somiglianze con la carta scelta da ciascun personaggio e le caratteristiche e la storia del personaggio stesso. Calvino, in effetti, ‘costruisce’ l’incrocio centrale dei racconti del suo «quadrato magico», intorno al quale

⁴⁹ I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* [1967], in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., I, p. 209.

⁵⁰ Relativamente alla costruzione narrativa di Calvino A. BATTISTINI, *Lo scoiattolo della penna. L’arte combinatoria di Italo Calvino*, in *Sondaggi del Novecento*, a cura di L. GATTAMORTA, Cesena, Il ponte vecchio, 2003, discute di «sistema binario di relazione», pp. 251-252.

⁵¹ I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* [1967], in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., I, p. 213.

⁵² *Ivi*, p. 215.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ I. CALVINO, *La macchina spasmodica* (1969), in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., I, p. 253.

⁵⁵ Sul rapporto tra letteratura e matematica in Calvino cfr G. LOLLI, *Discorso sulla matematica. Una rilettura delle Lezioni americane di Italo Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

prendono forma altre storie, tra loro incrociate, la cui lettura è possibile nei sensi contrapposti, da sinistra a destra e viceversa, dall'alto al basso e al contrario, disponendo i tarocchi come «scene successive di un racconto pittografico»⁵⁶.

A questo punto è opportuno seguire il racconto, evidenziando che la prima carta posta davanti a sé da uno dei commensali è quella che lo rappresenta, ovvero il racconto si genera, in effetti, da un atto di volontà consapevole da parte del personaggio il quale, attraverso la scelta di quella peculiare carta, decide di narrare la propria storia⁵⁷, così che a fronte del senso di «casualità e di disordine» che regna nel castello – trasferendosi dal bosco al castello – la scelta volontaria della materia narrativa rappresenta la prima 'mossa' tendente a ristabilire un ordine. La figura del *Cavaliere di Coppe*, nella *Storia dell'ingrato punito* (la prima del *Castello*), dettagliatamente descritta e rappresentante il commensale, rimanda, nelle vesti sontuose e negli atteggiamenti, alla sua condizione sociale, oltre che al suo spirito avventuroso, ostentato a far mostra di sé piuttosto che per disposizione cavalleresca. Così indica in tutta evidenza la voce narrante, sottolineando, con un «giudicai io»⁵⁸, che la storia, in effetti, si sviluppa attraverso osservazioni fondate su sensazioni e suggestioni personali del narratore, il quale dalle carte che di volta in volta il personaggio cala sul tavolo desume il prosieguo della sua storia. Così il *Re di denari*, il *Dieci di denari*, il *Nove di bastoni* fanno riferimento rispettivamente alla morte del padre, all'eredità ricevuta, alla decisione di viaggiare. Qui la narrazione si ferma per riassumere e per meglio organizzare lo svolgimento narrativo, quasi avvertendo il lettore che la *fictio* non è necessariamente quella narrata, perché altri percorsi immaginativi potrebbero derivare dalle figure delle carte: «Dunque, l'inizio della storia poteva essere questo»⁵⁹, dove il «poteva» non può che alludere ad una delle possibilità di sviluppo della storia, una tra le molteplici, quante potevano derivare dalla 'lettura' delle immagini, senza volere dare qui all'operazione condotta alcun significato esoterico⁶⁰. L'arcano, poi, della *Forza* fornisce

⁵⁶ I. CALVINO, Nota a *Il castello dei destini incrociati*, cit., pp. 124-125.

⁵⁷ Anche per M. CORTI, *Il gioco dei tarocchi come creazione di intrecci*, cit. «i commensali [...], nell'atto in cui si identificano ciascuno con una carta-figura, ne rappresentano una delle possibili interpretazioni simboliche, quella privilegiata dalla fantasia creatrice dello scrittore», p. 171.

⁵⁸ I. CALVINO, *Storia dell'ingrato punito*, in ID., *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 7.

⁵⁹ *Ivi*, p. 8.

⁶⁰ Calvino stesso avverte: «Quanto alla vastissima bibliografia cartomantica e

un nuovo impulso alla storia, ravvisando il narratore in esso l'agguato di un feroce brigante ai danni del giovane, ipotesi confermata dalla calata della carta del *Penduto*, senza dubbio il giovane derubato e lasciato appeso ad un ramo a testa in giù. *La Temperanza*, *l'Asso di Coppe*, *il Due di Coppe*, invece, narrano del salvataggio del giovane da parte di una fanciulla e del loro amore, mentre il *Sette di bastoni*, simbolo dei rami di una fitta foresta⁶¹ nella quale sembra intravedersi un'ombra, racconta dell'abbandono della fanciulla da parte del giovane cavaliere, in una non nobile manifestazione di ingratitudine. La storia, però, ha ben altra conclusione, perché il protagonista decide di iniziare una nuova fila di tarocchi, affiancata alla sinistra di quella già disposta. Anche questa volta le carte calate sono decise da lui: *L'Imperatrice* e *l'Otto di Coppe* segnalano l'incontro con una dama di elevato lignaggio, molto ricca, con la quale il cavaliere si sposa, mentre il *Cavaliere di Spade* indica la sua partenza per un'apparizione imprevista, quella di un bambino, figurato dall'arcano maggiore del *Sole*, che trasporta una testa raggiante, nella quale si coglie l'allusione ai ricami solari del mantello indossato e smarrito dal cavaliere, quando si era perso nella foresta. La voce narrante, anche questa volta, propone al lettore alcune possibilità di sviluppo della storia derivate dalla lettura dell'immagine, ipotizzando alcune 'varianti' relative alle motivazioni che inducono il cavaliere ad inseguire il bambino. L'arcano maggiore *La Giustizia*, che nella raffigurazione dei tarocchi viscontei riproduce non solo una donna con la spada e la bilancia, ma anche sullo sfondo un guerriero o un'amazzone a cavallo (anche in questo caso si offrono al lettore più ipotesi), narra poi la conclusione della storia. Il cavaliere è sconfitto in duello dall'amazzone che gli rivela anche che il bambino è suo figlio, mentre a lui, ormai esangue a terra, *La Papessa* svela che la fanciulla sua salvatrice era Cibele, venerata in quel bosco e che, per l'offesa arrecatale, egli sarebbe stato straziato dalle Menadi, come, d'altra parte, annunciato dall'ultima carta del racconto: *l'Otto di Spade*.

Con la stessa tecnica narrativa procedono anche le altre storie, dodici, delle quali sei formano capitoli singoli titolati, altre sei, invece, sono contenute in un ultimo capitolo dal titolo *Tutte le altre storie*. È da

d'interpretazione simbolica dei tarocchi [...] non credo abbia avuto molta influenza sul mio lavoro», I. CALVINO, Nota a *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 124.

⁶¹ Condivisa e confermata anche dalle altre storie del *Castello* è l'osservazione che «i *Bastoni* evocano quasi sempre il 'bosco' o la 'foresta'», U. MUSARRA-SCHROEDER, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 108.

osservare che i tarocchi utilizzati per la prima storia sono di volta in volta scelti dal personaggio e poi interpretati dal narratore/autore, mentre la seconda e la terza storia impattano già nel percorso di costruzione narrativo quattro tarocchi comuni con le precedenti storie, con un procedimento di condivisione destinata ad aumentare fino alla dodicesima storia, nella quale l'unica carta non già utilizzata è quella relativa al protagonista che narra la propria storia, la carta della *Regina di Bastoni*. Essa rappresenta un donnone che serve da bere. Ma sotto i panni di un'ostessa o castellana che sia si nasconde un'eroina sfuggita ad un sicario pagato dai crudeli suoceri che mal sopportavano le sue smisurate fattezze. È lei che, mentre attende lo sposo nel castello, gestisce sorniona i giochi, controllando, 'spiando', ogni gettata di carte, lo sviluppo di ogni singola storia, attenta e pronta, una volta completato il reticolato narrativo, a confondere le carte, rimescolandole per un nuovo inizio⁶². Vi è come misura non ostentata della infinitudine del reale la consapevolezza che altre possibili storie possono raccontarsi dalle combinazioni dei tarocchi. In quel mondo che Orlando, nella *Storia dell'Orlando pazzo per amore*, una volta recuperata la ragione, con occhio limpido afferma leggersi «all'incontrario»⁶³, in quel mondo di storie possibili disegnate attraverso le immagini dei tarocchi, l'autore finisce per constatare che la propria storia non si distingue, perché «La foresta, il castello, i tarocchi m'hanno portato a questo traguardo: a perdere la mia storia, a confonderla nel pulviscolo delle storie, a liberarmene»⁶⁴. Ma che sia proprio la parola, la parola scritta, lo strumento di decodifica del caos, che sia essa a consentire di percorrere le strade del 'labirinto', sfidandone la complessità e la problematicità, tentando di comprenderne il 'senso', per poi restituirlo al lettore⁶⁵, sembra confermato in una variante contenuta nell'edizione del *Castello* del 1973.

In chiusa dell'edizione del 1969, descrivendo le azioni della succitata ostessa o castellana, Calvino scrive:

Ecco ora ella apparecchiava una tavola per due (*Due di Coppe*) attendendo il ritorno dello sposo, e spiava ogni muovere di fronda in questo

⁶² Cfr I. CALVINO, *Tutte le altre storie*, in ID., *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 48.

⁶³ I. CALVINO, *Storia dell'Orlando pazzo d'amore*, in ID., *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 34.

⁶⁴ I. CALVINO, *Tutte le altre storie*, in ID., *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 46.

⁶⁵ Cfr lettera a Pier Paolo Pasolini, 9 maggio 1955, in I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 432.

(*Sette di Bastoni*) bosco, ogni tirar di carte in questo mazzo di tarocchi, ogni volger di pagina in questo incastro di racconti tutti diversi e tutti uguali.

Nel finale dell'edizione del *Castello* del 1973 conclude:

Ecco ora apparecchiare una tavola per due, attendere il ritorno dello sposo, e spiare ogni muovere di fronda in questo bosco, ogni tirar di carte in questo mazzo di tarocchi, ogni colpo di scena in questo incastro di racconti, finché non si arriva alla fine del gioco. Allora le sue mani sparpagliano le carte, mescolano il mazzo, ricominciano da capo.

La seconda redazione del testo non solo elimina l'espressione «racconti tutti diversi e tutti uguali», che avrebbe significato la vanificazione stessa del procedimento e delle finalità dell'atto narrativo, ma aggiunge la necessità di continuare nella narrazione («le sue mani [...] ricominciano da capo»), quasi segno di conquistata o riconquistata consapevolezza delle infinite possibilità euristiche della parola esercitata e vissuta come gioco. D'altra parte, già Franco Maria Ricci, nella nota de' *L'editore al lettore*, che apriva l'edizione del 1969, aveva evidenziato:

Calvino, mescolando il mazzo, ridà ora alla carriera dei Tarocchi la direzione più giusta, quella del gioco: un gioco d'oggi che conosce le scoperte strutturaliste e le possibilità combinatorie, ma che a queste unisce fantasia e invenzione poetica.

Sono questi gli elementi che inducono l'autore a ricominciare il gioco e così continua a sperimentare, scrivendo la *Taverna*. Ma anche qui la narrazione, senza dubbio meno cogente per linearità diegetica e proprio per questo forse più rappresentativa dell'indeterminatezza del reale, è stimolata, ma non dettata, dalle immagini dei tarocchi⁶⁶, che adesso sembrano sempre meno sottostare a uno schema regolato⁶⁷: es-

⁶⁶ Già F. RICCI, *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino*, cit. aveva osservato: «The cards [...] provided Calvino with a sphere of imaginative freedom heretofore only experienced as the painful chore of writting. A spirit of continuing inspiration seems to emanate from the cards», p. 111, e ancora: «The images play a supporting role, a foil, like the tarot cards in *Il castello dei destini incrociati*, for the authors pitched imagination», p. 228.

⁶⁷ Così lamentava ancora nel dicembre del 1973 scrivendo a Mario Lavagetto: «Si la *Taverna* non segue le ferree regole che avrei voluto darle, nel quadrato dello schema generale [...] non c'è legge per passare da una carta all'altra», I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1224.

se sono sparpagiate sul tavolo, confuse ancora di più dalle mani degli avventori che narrano disponendo le carte senza un ordine, di modo che al termine di tutte le storie il perfetto quadrato magico costruito nel *Castello*, qui nella *Taverna* sembra non reggere più su un sistema di norme. Anzi le carte, eccezion fatta per quelle che identificano i protagonisti (l'indeciso, piuttosto che il becchino), poste lungo i margini di un rettangolo costituito dai 78 tarocchi di Marsiglia, restano 'mischiate', in modo che il lettore, che volesse seguire la storia attraverso le immagini, deve di volta in volta individuarle all'interno del complesso di immagini che si succedono. Insomma la parola narrativa appare prendere il sopravvento sull'immagine stessa⁶⁸, generando proprio in ragione di questo interrotto e sempre ricercato legame tra figura e parola una narrazione che sembra talvolta collassare su se stessa, o confondersi nell'intreccio di storie diverse eppure figurativamente uguali, perché narrate servendosi delle stesse carte. Immagini e parole sembrano vivere due vite diverse dal momento che «quanto più le storie diventano confuse e sgangherate tanto più le carte sparpagiate vanno trovando il loro posto in un mosaico ordinato», come è detto nell'*incipit* del racconto *Due storie in cui si cerca e ci si perde*. Qui tanto l'alchimista quanto il cavaliere sono impegnati «a cercare nella successione delle carte la via d'un cambiamento dentro se stesso che si trasmetta fuori»⁶⁹, una ricerca che delude il dottor Faust, altro protagonista della storia, stanco del cincischiare tra le combinazioni dei tarocchi e consapevole che

[...] c'è un numero finito d'elementi le cui combinazioni si moltiplicano a miliardi di miliardi, e di queste solo poche trovano una forma e un senso e s'impongono in mezzo a un pulviscolo senza senso e senza forma; come le settantotto carte del mazzo dei tarocchi nei cui accostamenti appaiono sequenze di storie che subito si disfano⁷⁰.

Storie che 'si disfano', se non fosse la parola a fermarle, dopo averle narrate servendosi delle immagini. E non solo di quelle dei tarocchi, ma anche di quelle dei quadri, utilizzate da Calvino nella storia che narra se stesso, *Anch'io cerco di dire la mia*, conseguendo nella *Taverna* l'obiettivo che non gli era stato possibile nel *Castello*: rintracciare tra le tante la propria storia. I quadri di San Giorgio, San Girolamo, Sant'A-

⁶⁸ Nota E. AJELLO, *Arcipelaghi. Calvino e altri. Personaggi, oggetti, libri, immagini*, Napoli, Liguori, 2013: «il racconto [...] "trasuda" dalle immagini», p. 178.

⁶⁹ I. CALVINO, *Due storie in cui si cerca e ci si perde*, in ID., *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 90.

⁷⁰ *Ivi*, p. 97.

gostino per effetto della loro carica immaginifica gli consentiranno di riflettere sul potere della parola, della parola scritta che «tiene sempre presente la cancellatura della persona che ha scritto o di quella che leggerà», perché il discorso umano è incorporato nella stessa natura: «La natura inarticolata ingloba nel suo discorso il discorso umano»⁷¹. E tuttavia, la ricerca permanente di rendere visibile attraverso le parole il reale indeterminato, o viceversa, si manifesta tutta nella *Taverna*, ancor più che nel *Castello*. È nella prima, infatti, che il disordine del mondo esplose in tutta la sua irriducibilità, forse rendendo caotica la stessa narrazione, tuttavia idonea a rappresentare un vissuto individuale e collettivo riconoscibile, e perciò comunicabile, proprio negli «stampi di scene che si ripetono uguali»⁷²: la loro numerabilità, i limiti dello specchio della carta che le contiene e la loro finitezza non ne riducono la possibilità di produrre infinite storie. Da qui la necessità di non chiudere e concludere il racconto, di lasciare aperto il progetto, perché altre infinite storie potesse raccontare – o raccontarsi – il lettore delle immagini dei tarocchi, altre infinite rappresentazioni dell'indeterminismo del reale. Il suo presunto fallimento era, in effetti, non solo connaturato al progetto, ma ne costituisce, a mio parere, paradossalmente la cifra del successo. Giunto alla «fine del gioco», con l'ultima carta del *Castello*, serviva, dunque, «ricominciare da capo»⁷³, perché l'infinita narrazione non avesse termine. Le immagini, il loro accostamento era servito, senza dubbio, a rappresentare storie, a leggerne di infinite, ma non tanto – a mio parere – per il loro disporsi entro un rigido sistema strutturato, quanto per la capacità intrinseca di quelle immagini di stimolare l'immaginazione, proprio come si usava fare diversi secoli prima di qualsiasi teoria 'combinatoria' con le carte dei Tarocchi.

Senza presumere fondati collegamenti filologici, osservo che con identica funzione, con la stessa finalità illustrativa che aveva mosso Calvino nella costruzione del testo del 1969, in chiave ludica, ma non troppo – come avviene spesso nel gioco della letteratura –, le figure dei tarocchi erano state utilizzate circa cinque secoli prima dal Boiardo, che pure aveva prestato penna e fantasia per accompagnare le illustrazioni di un mazzo di tarocchi di ottanta carte da gioco⁷⁴. I tarocchi,

⁷¹ *Ivi*, p. 106.

⁷² *Ivi*, p. 104.

⁷³ *Ivi*, p. 48.

⁷⁴ Cfr MATTEO MARIA BOIARDO, *Tarocchi*, a cura di S. FOÀ, Roma, Salerno Editrice, 1993.

infatti, erano usati anche come gioco ‘verbale’⁷⁵ da dame e cavalieri della corte estense «per immedesimarsi in ruoli diversi e, in base a questi ruoli, costruire discorsi o discussioni, prevalentemente di argomento amoroso». Nel mazzo dei tarocchi illustrati da Boiardo la prima e l’ultima carta contenevano un sonetto di illustrazione e conclusione del gioco, mentre le altre settantotto carte una terzina, che doveva iniziare nelle quattro serie dei semi con la parola corrispondente (qui i semi erano rappresentati dalle quattro passioni umane dell’Amore/bastoni, Speranza/coppe, Gelosia/denari, Timore/spade) e, per le prime dieci carte, con l’indicazione del numero («Amor, *un* che [...]», «Amor, *dubio* [...]»⁷⁶), mentre le ultime quattro carte presentavano le caratteristiche di quattro personaggi «che, nella vita o nella leggenda, avevano vissuto la passione corrispondente: erano tre uomini ed una donna che rappresentavano il fante, il cavallo, la regina e il re del normale mazzo di tarocchi»⁷⁷. La presenza di elementi compositivi obbligati non permetteva, come è stato osservato, «un discorso particolarmente curato ed elaborato»⁷⁸, mentre l’illustrazione dei trionfi, con la scelta di personaggi storici, mitologici, biblici e letterari, identificativi di una delle ventuno qualità, lasciando più libertà al poeta consente di rintracciare qui «quella tendenza figurativa e alla “miniatura” che è propria anche degli *Amores*»⁷⁹. Ora, è vero che a Boiardo manca «la “coscienza narratologica” grazie alla quale accostare le carte da gioco poteva dare origine ad un racconto: nella combinazione dei tarocchi boiardeschi non vi è infatti la possibilità di sviluppo narrativo, ma solo la possibilità di giustapposizione di elementi simili tra loro (qualità umane ed immagini)»⁸⁰, ma è anche vero che nel momento in cui i versi de *I tarocchi* di Boiardo divennero “testo” a stampa, cioè testo letterario, – inclusi come furono, per una operazione editoriale, in una silloge di testi d’argomento simile, una sorta di “manuale d’amore” – nel XVI secolo, le immagini dei tarocchi già si prestavano ad una lettura allegorizzabile del mondo, figurazione dei vizi e delle virtù umane⁸¹. Una lettura possibile questa che mi pare fornisca il presupposto o uno dei presupposti utile alla interpretazione delle immagini dei

⁷⁵ *Ivi*, p. 7.

⁷⁶ *Ivi*, p. 13.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ivi*, p. 14.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, p. 15.

⁸¹ *Ivi*, pp. 18-19.

tarocchi del *Castello*, anche qui, d'altra parte, per rimettere in moto, quasi come in un gioco, il meccanismo delle infinite storie occorre arrivare, come avverte l'ostessa o castellana, «alla fine del gioco», ma spetterà ad ogni lettore, però, come avvertiva il poeta di Scandiano, «trovar del gioco l'arte»⁸², cioè generare le infinite storie.

⁸² Come Boiardo chiosava nell'ultimo verso del sonetto di apertura: «Resta mo a te trovar del gioco l'arte», *ivi*, p. 30.

In questo numero:

EUGENIA FOSALBA	<i>MINTURNO: DE POETA</i>
PASQUALE TUSCANO	<i>CESARE CAPORALI</i>
AMBRA CARTA	<i>GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE</i>
MIMMO CANGIANO	<i>GUIDO GOZZANO: MODERNISMO APPARENTE</i>
FRANCESCO GIUSTI	<i>GUIDO GOZZANO E LA CRISALIDE DEL MODERNISMO</i>
STEFANO LAZZARIN	<i>GOFFREDO PARISE: IL PADRONE</i>
LUCA TORRE	<i>J. SANNAZZARO: RATTOPPI TIPOGRAFICI</i>
PAOLO SENNA	<i>ALVARO, MORAVIA, MONTALE E LA REPUBBLICA</i>
IRENE CHIRICO	<i>ITALO CALVINO: I TAROCCHI</i>

www.criticaletteraria.net

ANNO XLIV

FASC. IV

N. 173/2016

Comitato direttivo-scientifico: Giancarlo Alfano (Napoli) / Guido Baldassarri (Padova) / Giorgio Barberi Squarotti (Torino) / Andrea Battistini (Bologna) / Nicola De Blasi (Napoli) / Arnaldo Di Benedetto (Torino) / Valeria Giannantonio (Chieti) / Antonio Lucio Giannone (Lecce) / Pietro Gibellini (Venezia) / Raffaele Giglio (Napoli) / Gianni Oliva (Chieti) / Matteo Palumbo (Napoli) / Francesco Tateo (Bari) / Tobia R. Toscano (Napoli) / Donato Valli (Lecce).

Comitato scientifico internazionale: Perle Abbrugiati (Université de Provence) / Elsa Chaarani Le-sourd (Université de Nancy II) / Massimo Danzi (Università di Genève) / Paolo De Ventura (University of Birmingham) / Francesco Guardiani (University of Toronto) / Margharet Hagen (Università di Bergen) / Srecko Jurisic (Università di Spalato) / Massimo Lollini (University of Oregon) / Paola Moreno (Université de Liegi) / Irene Romera Pintor (Universitat de València).

Direzione e redazione: Prof. Raffaele Giglio - 80013 Casalnuovo di Napoli, via Benevento 117 - Tel. 081.842.16.93; e-mail: direzione@criticaletteraria.net; giglio@unina.it.

Segreteria di redazione: Daniela De Liso (daniela.deliso@unina.it), Noemi Corcione (corcione.redazione@criticaletteraria.net), John Butcher (john.butcher@adsit.org).

Amministrazione: Paolo Loffredo Iniziative editoriali s.r.l. - 80128 Napoli - Via Ugo Palermo, 6.

Abbonamento annuo (4 fascicoli): Italia € 66,00 - Estero € 86,00 - Fascicolo: Italia € 20,00; Estero € 27,00. Versamenti sul c.c. bancario intestato a Paolo Loffredo Iniziative editoriali s.r.l., IBAN: IT 42 G 07601 03400 001027258399 BIC SWIFT BPPIITRR Banco Posta Spa oppure versamento con bollettino di ccp sul conto 1027258399; 

Versione digitale acquistabile su TORROSSA.IT ISSN e2035-2638

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

La pubblicazione di qualsiasi scritto avviene dopo doppia valutazione anonima.

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 2398 del 30-3-1973.

Impaginazione: Graphic Olisterno, Portici (NA); *Stampa:* Grafica Elettronica s.r.l. - Napoli.

Questo fascicolo è stato stampato il 28 novembre 2016.