

LA RAGIONE APERTA. GUIDA (MODESTA)  
ALLE CITTÀ INVISIBILI DI CALVINO

BIAGIO D'ANGELO

Universidad Católica Sedes Sapientiae  
Lima, Peru  
biagiodangelo@hotmail.com

**Abstract:** In its allegorical travel through imaginary places, Calvino's *Invisible Cities* shows the oscillation between the limits and the opening of reason. Through the binomial "memory-desire," Marco Polo, the hero of this poetical Baedeker, insists on finding a place that responds to his longing for completeness. The pessimistic vision of certain cities is broken by an "open reason," which represents, for Calvino, the only possible "reading" of a dramatic travel through experience and existence.

**Keywords:** travel, comparative literature, reason, allegory, utopia

Bisognerebbe fare alla fine d'ogni libro  
una piantina. Non un indice, piuttosto  
una planimetria delle sue parti,  
descrivendo le fondamenta,  
i suoi diversi accessi, le stanze,  
i servizi e i disimpegni.  
Bisognerebbe precisarne anche  
la capienza ed i costi, spiegando  
l'ammontare della manutenzione nel tempo.  
Svelare così l'ossatura del cantiere,  
le sue membra nascoste  
dal paramento della pagina.  
Soprattutto sapere: quale  
e quanto il materiale  
(legname, pietre, tubature, cemento)?  
(Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, 1980)

Forse il titolo di questo lavoro potrebbe peccare di presunzione o di una direzione assolutizzata: "guida" è un po' come addentrarsi in un

*baedeker* turistico, coglierne gli aspetti culturali più risaltanti, entrare nei musei, pagarne il biglietto, conoscere i bar e i ristoranti, vederne le cartine, localizzarsi. Con *Le città invisibili*, probabilmente il capolavoro di Italo Calvino, autore italiano e straordinariamente internazionale, già un classico del Novecento letterario, è difficile orientarsi, ma estremamente utile tentare un'interpretazione, una lettura, una "orientazione", come attraverso le bussole dei marinai. Per questo la lirica di Valerio Magrelli ben ci introduce in questo viaggio immaginario. Il tema del viaggio, amplissimo e interessante, che permette la gioia di un'ubiquità mentale e finzionale, costituisce, senza dubbio, uno dei problemi antropologici che lega la letteratura alla cultura, l'uomo allo spazio, la terra propria alla geografia universale. In quest'azione bipolare, ma allo stesso tempo, immensamente aperta, la disciplina della letteratura comparata, aiuta a vederci, chissà, più chiaro.

Il n'est pas de « littérature comparée », à proprement parler, sans qu'intervienne une quelconque relation avec l'étranger. Voyager au-delà des frontières nationales est donc déjà un acte comparatiste. Montaigne l'avait bien compris, qui se souvenait de sa Gascogne en Italie. Et ce que Dorothy Carrington a appelé « the traveller's eye », c'est d'abord le regard sur l'autre qui permet de se retrouver soi. Le voyageur est comparatiste, et le comparatiste est un voyageur.<sup>1</sup>

Non vi è dubbio che solo la prospettiva comparativa, come sostiene giustamente Pierre Brunel, permette leggere e allo stesso tempo interpretare quegli autori, trasgressori delle convenzioni e delle frontiere del letterario, cioè, trasgressori dell'idea canonica del genere letterario. Il racconto di viaggio risulta essere, dunque, un genere "strano", in special modo perché sfugge (o evita, saremmo tentati di dire) alla definizione tradizionale di letteratura come finzione o come artificio, concetto al quale siamo abituati. L'equilibrio tra racconto e viaggi immaginari, da una parte, e scritti, testimonianze autentiche, impressioni, racconti di viaggio, dall'altra, in altre parole, tra una vita fittizia (letteraria) e una vita reale (vita vera?), si trova fortemente marcato.

Un genere di frontiera come il racconto di viaggio stabilisce un agglomerato di problemi di poetica letteraria che non si limita a essere esclusivamente un lavoro sul genere in sé, ma si espande fino a provocare riflessioni circa ciò che rappresenta la autentica frontiera della finzione letteraria. Il racconto di viaggio è, per esempio, un "racconto"

<sup>1</sup> P. Brunel: 'Préface', in: *Métamorphoses du récit de voyage. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985) recueillis par François Moureau*, Paris & Genève: Champion & Slatkine, 1986: 5.

(valga la ridondanza) nel quale l'autore narra, descrive non tanto una "storia", quanto una storia *vera*, che nella maggior parte dei casi egli ha vissuto in prima persona. Il lettore abbandona, dunque, il criterio finzionale solito, o la scelta di operare una lettura di "bugie" scritte per cambiare reazione: questo "nuovo" lettore, perché nuova è l'ontologia che il racconto di viaggio propone in definitiva, crede nell'autore grazie al "patto sociale", secondo la bella e celebre espressione de Philippe Lejeune:

Le «je» qui s'adresse au lecteur inconnu n'est pas une créature de fiction, mais un individu réel, qui signe de son nom, s'engage à dire — plus ou moins — la vérité, provoque ses contemporains et la postérité à assister au spectacle de sa vie pour les édifier, les instruire, mais aussi pour s'expliquer, se justifier devant eux et les séduire. Le lecteur, de son côté, est animé à la fois par une curiosité humaine (connaître un autre de l'intérieur) et historique (participer à des expériences différentes des siennes), en même temps qu'il trouve là, par comparaison, une occasion de réfléchir à sa propre identité.<sup>2</sup>

Il genere di frontiera del racconto di viaggio come, d'altronde, gli altri generi letterari che si fissano nel limite tra finzione e realtà, come per esempio, l'autobiografia o il diario, ci spinge a ridiscutere, ripensare e riconsiderare se tutto ciò che percepiamo come *littera* possa escludere l'intrusione del reale. Dato che la teoria senza una propria realizzazione pratica non potrebbe neppure essere teorizzata, è importante mettere in evidenza come il testo odepotico si trovi indissolubilmente relazionato alla diretta *esperienza* dell'autore, in modo particolare nel caso in cui il viaggio sia stato realmente effettuato, e non sia, invece, parte del sottogenere del viaggio immaginario, com'è per Calvino. Per di più, l'esperienza occupa in questo caso un luogo talmente dominante che la qualità del testo potrebbe addirittura passare in secondo piano, senza modificare l'intenzione comunicativa dell'autore, nè il gusto e il sapore speciale della descrizione stessa del viaggio.

Con Calvino siamo, tuttavia, davanti a un viaggio immaginario: le sue Città non esistono, sono frutto fantastico delle riflessioni sulle città che ben conosciamo, ("tutte queste bellezze il viaggiatore già conosce per averle viste anche in altre città")<sup>3</sup> con le angustie e le prigioni esistenziali che vi si percepiscono, con gli sprazzi di luce quotidiane

<sup>2</sup> P. Lejeune: 'Autobiographie', in: *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris: Encyclopédia Universalis et Albin Michel, 1997: 49.

<sup>3</sup> Tutti riferimenti sono all'edizione seguente: I. Calvino: *Le città invisibili*, Torino: Einaudi, 1972: 15.

che, chissà, rendono meno infernale il vivere rutinario (“quella mattina a Dorotea sentii che non c’era bene della vita che non potessi aspettarmi”).<sup>4</sup>

Il testo calviniano difficilmente può ascriversi al novero dei “romanzi” in senso stretto, con un inizio, una trama e uno sviluppo di personaggi; racconta, senza dubbio, ma, oscillando tra la *sotie* voltairiana o la speculazione filosofica e la dimensione fantastico-allegorica, che rappresenta la “firma” del suo autore, le *Città* sono un viaggio che, più che descrivere accuratamente la geografia dei luoghi, è orientato alla scoperta della loro essenza enigmatica e affascinante. Basta ricordare la domanda che, curioso, il Gran Kan rivolge a Marco Polo: “Torni da paesi altrettanto lontani e tutto quello che sai dirmi sono i pensieri che vengono a chi prende il fresco la sera seduto sulla soglia di casa. *A che ti serve, allora, tanto viaggiare?*”<sup>5</sup> E più avanti si legge: “Viaggi per rivivere il tuo passato? [...] Viaggi per ritrovare il tuo futuro?”<sup>6</sup>

La natura strutturale del “romanzo” (o del libro, in generale) è, secondo Calvino, “uno spazio in cui il lettore deve entrare, girare, magari perdersi, ma a un certo punto trovare un’uscita, la possibilità d’aprirsi una strada per venirne fuori”;<sup>7</sup> una definizione, questa, che, accanto all’immagine borgiana del labirinto, potrebbe essere interpretata come un’ulteriore versione allegorica del viaggio.

I luoghi che Marco Paolo descrive al Kublai Kan sono faticosamente riconoscibili in città realmente esistite o esistenti; è questa l’idea che conferma Calvino,<sup>8</sup> dichiarandole tutte città inventate; tuttavia, non si può affermare che non vi siano agganci che il lettore percepisca come *déjà vu*, almeno per associazioni di idee. In questo senso, il lettore compie di volta in volta una nuova scoperta, nei dettagli poetici delle città raccontate, aiutato, così, dalla variabilità dei suoi sentimenti e dalla molteplicità delle esperienze; sentimenti ed esperienze restano fondamentali nello sviluppo della materia odepica, così come lo sono nel ricordo dei viaggi reali. È infatti questo il suggerimento che dà la visita, per esempio, alla città di Maurilia in cui “occorre che il viaggiatore lodi la città nelle cartoline e la preferisca a quella presente” perché “comunque la metropoli ha questa attrattiva in più, che attraverso ciò che

<sup>4</sup> *Ibid.*: 17.

<sup>5</sup> *Ibid.*: 31. Il corsivo è mio.

<sup>6</sup> *Ibid.*: 33.

<sup>7</sup> I. Calvino: ‘Presentazione’ alle *Città invisibili*, Milano: Mondadori, 2002: VI. Si tratta del testo italiano della conferenza tenuta da Calvino alla Columbia University il 29 marzo 1983, in cui parla del suo testo.

<sup>8</sup> *Ibid.*: V.

è diventata si può ripensare con nostalgia a quella che era”.<sup>9</sup> Poco importa se “i nomi degli abitanti restano uguali, e l’accento delle voci, e perfino i lineamenti delle facce”: l’unica tragedia del ricordo sembrerebbe risiedere nel fatto che “gli dèi che abitano sotto i nomi e sopra i luoghi se ne sono andati senza dir nulla e al loro posto si sono annidati dèi estranei”,<sup>10</sup> riflessione che ricorda, a sua volta, alcuni salmi davidici.

La memoria, che a Maurilia è indispensabile per ripensarla, nel suo itinerario genuino, è sempre collegata al linguaggio: il linguaggio tesse e disfa, come una Penelope in perenne attesa, lo sfondo con cui si “esperisce”, si “esperimenta” un luogo; il linguaggio non solo descrive singolarmente, in maniera unica, ma rivitalizza le geografie e le topografie che stanno per essere dimenticate. Per questo, Marco Polo sostiene che una città come Aglaura, le cui definizioni gli abitanti ripetono banalmente, e senza slanci creativi, “è una città sbiadita, senza carattere, messa lì come viene viene”. Tuttavia il viaggiatore non rimane indifferente neppure di fronte a questa triste evanescenza: l’esperienza stessa del viaggio presuppone, quasi strutturalmente, una “definizione”, un suo mantenersi nell’Essere del ricordo:

Ma non sarebbe vero neanche questo: a certe ore, in certi scorci di strade, vedi aprirti davanti il sospetto di qualcosa di inconfondibile, di raro, magari di magnifico; vorresti dire cos’è, ma tutto quello che s’è detto di Aglaura finora imprigiona le parole e ti obbliga a ridire anziché a dire. Perciò gli abitanti di Aglaura credono sempre di abitare un’Aglaura che cresce solo sul nome Aglaura e non si accorgono dell’Aglaura che cresce in terra. E anche a me che vorrei tener distinte nella memoria le due città, non resta che parlarti dell’una, perché il ricordo dell’altra, mancando le parole per fissarlo, s’è disperso.<sup>11</sup>

Il viaggio immaginario proposto da Calvino si coglie, d’improvviso, nella sua eccezionale carica di lettura conoscitiva, nella sua reale “immediatezza”: benché immaginario, il viaggio di Marco Polo nelle *Città invisibili* è riconoscibile come viaggio personale, un itinerario verso la conoscenza di sé, che è, senza dubbio, uno dei fulcri dell’intera opera calviniana. Le città richiamano alla mente luci, viste, ronzii, che, come scrive Calvino a proposito della città di Pirra, “significa e non poteva significare altro che questo”. Il processo di conoscenza procede sotto forma di mosaico incompleto e tutte le *Città invisibili* ne sono un tentativo drammatico e sofferto:

<sup>9</sup> I. Calvino: *Le città invisibili*, op.cit. : 37.

<sup>10</sup> *Ibid.* : 37-38.

<sup>11</sup> *Ibid.* : 73-74.

*La mia mente continua a contenere un gran numero di città che non ho visto nè vedrò, nomi che portano con sé una figura o frammento o barbaglio di figura immaginata: Getullia, Odile, Eufrasia, Margara. Anche la città alta sul golfo è sempre là, con la piazza chiusa intorno al pozzo, ma non posso più chiamarla con un nome, né ricordare come potevo darle un nome che significa tutt'altro.*<sup>12</sup>

In una lettera, rispondendo a una studentessa universitaria che stava scrivendo la tesi sulle *Città invisibili*, Calvino ammette che una delle chiavi di lettura dell'opera è "l'operazione conoscitiva", e lascia intravedere, inoltre, che quella è la forma interpretativa privilegiata con cui dev'essere letto il suo libro; l'importanza di riconoscervi la "traccia di un itinerario" è dunque fondamentale: "se questo non avviene non si tratterebbe più di un libro di viaggi".<sup>13</sup> Tale operazione antropologica e, perciò, gnoseologica, parte da un'esperienza dal segno negativo, che è la coscienza del Kublai Kan, con cui Marco Polo intrattiene dialoghi, monologhi, silenzi, che compongono le descrizioni della città "visitata", di aver scoperto disperatamente "che quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma".<sup>14</sup> Quest'allegoria, punto di partenza di tutta l'opera calviniana, sempre altalenante tra recuperazione moderna e messa in crisi di questo stesso modello del mondo, è ben evidenziata dall'interpretazione di Cesare Cases: "l'uomo è mutilato, e si tratta di ricomporlo, ciò che non può avvenire che nella favola".<sup>15</sup> Kublai Kan, allora, "continua ad ascoltare il giovane veneziano con più curiosità e attenzione che ogni altro suo messo o esploratore", dice il testo nelle parti in corsivo che precedono le narrazioni dei viaggi immaginari (e chissà proprio per questo, più autentici) compiuti da Marco Polo. Di che si tratta, allora?

In uno dei saggi più interessanti dedicati alle *Città invisibili*, Pier Vincenzo Mengaldo, che ha brillantemente definito questo libro "un romanzo d'avventure cui siano state sottratte le avventure",<sup>16</sup> offre una precisa geografia e radiografia dell'opera che qui riproponiamo:

<sup>12</sup> *Ibid.*: 99–100. Il corsivo è mio.

<sup>13</sup> C. De Caprio: *La sfida di Aracne. Studi su Italo Calvino*, Napoli: Dante e Descartes, 1996: 80. Lettera del 29 marzo 1974.

<sup>14</sup> I. Calvino: *Le città invisibili*, *op.cit.*: 13.

<sup>15</sup> C. Cases: 'Calvino e il pathos della distanza', in: *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di Maria Corti e Cesare Segre, Torino: ERI-Edizioni della Radio Televisione Italiana, 1970: 53–58. La citazione è di p. 53.

<sup>16</sup> P. Vincenzo Mengaldo: 'L'arco e le pietre (Calvino, *Le città invisibili*)', in: *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano: Feltrinelli, 1975: 406–426. La citazione è a p. 410.

Lo spazio è quello, remoto e così sterminato da divenire puramente virtuale, dell'impero del Gran Kan in cui peregrina Marco Polo; il tempo è un passato (a rigore il Medioevo, come nel *Cavaliere inesistente*), la cui lontananza e astrazione sono accentuate dall'incontro con quelle tali coordinate spaziali e dal suo stesso offrirsi come ancor meno reale, e più paradigmatico, che nella serie degli "antenati", e nel *Castello dei destini incrociati*. Ma, ancor più, la distanza è nella condizione e psicologia dei due protagonisti dialoganti.

Il "turismo" orientaleggiante di Marco Polo è un'esperienza poetica e antropologica che, filtrata attraverso la lente utile e miracolosa della memoria, permette che il viaggio sia, non solo un'iniziazione alla vita e alla morte, ma anche e soprattutto la forma con cui, osservando l'altro, l'Alterità, si accetta e si comincia a conoscere sé. L'incontro si realizza sempre con un Altro, sconosciuto, misterioso, che resterà pur sempre misterioso ed enigmatico, ma che suggestivamente aiuta a costruire l'identità del soggetto. È indicativa, e fondamentale, la proposta della studiosa vietnamita Trinh, che spiega l'importanza antropologica del viaggio, che è sempre una scoperta delle proprie fonti ed origini: "To travel consist in operating a profoundly unsettling inversion of one's identity: *I become me via an other*. Depending on who is looking, *the exotic is the other, or it is me*".<sup>17</sup> Quest'ultima affermazione, che arricchisce enormemente l'atlante allegorico proposto da Calvino, spinge il lettore ad accettare l'opera letteraria a partire da un'immaginazione che si ramifica e s'intercambia costantemente, fino a riconoscere, nell'opera stessa, un cambiamento che avviene per effetto della meditazione filosofica che vi si propone. D'altronde, per nulla a torto, a Mengaldo sembra che "nelle *Città invisibili*, la "narrativa", questo speciale tipo di narrativa, non è altro che la forma criptica del saggio".<sup>18</sup>

La struttura del libro è articolata in forma combinatoria, una soluzione di ordine severo, matematico, che molto piaceva a Calvino, che vi tornerà spesso in altre opere. Marina Zancan ha esposto con altrettanta rigore tecnico *l'ars combinatoria* calviniana nelle *Città*, in un suo ampio studio sull'opera.<sup>19</sup> Tuttavia questo lambiccato perfezionismo, che sembra perfettamente chiuso come un giardino barocco, e si percepisce, allo stesso tempo, come frastagliato labirinto, si apre violentemente

<sup>17</sup> Minh-ha T. Trinh: 'Other than Myself/My Other Self', in: G. Robertson, M. Mash, L. Tickner, J. Bird, B. Curtis & T. Putnam (eds.): *Travellers' Tales. Narratives of Home and Displacement*, London & New York: Routledge, 1994: 23. Il corsivo è mio.

<sup>18</sup> P. Vincenzo Mengaldo: 'L'arco e le pietre (Calvino, *Le città invisibili*)', *op.cit.*: 409.

<sup>19</sup> M. Zancan: '*Le città invisibili* di Italo Calvino', in: AA. VV. (eds.): *Letteratura italiana. Le opere, vol. IV. Il Novecento. La ricerca letteraria*, Torino: Einaudi, 1996: 875-929.

a destrutturazioni, che formano l'originale poeticità del testo calviniano. Senza queste tensioni "destrutturanti",<sup>20</sup> l'opera di Calvino affonderebbe nella palude dell'intellettualismo e nella razionalità geometrica che, da soli, non rispondono della genialità calviniana. Ricordiamo rapidamente la suddivisione del libro. Il libro si apre con un indice, che presenta i vari racconti-ricordi sulle Città, con vari binomi, sostantivi o aggettivi, che si accompagnano al sostantivo "città": questi altri sostantivi taluni astratti, o aggettivi, sono altamente indicativi proprio del processo di conoscenza che l'Autore intende sviluppare e trasmettere al lettore. Avremo così le città e la memoria, che apre il libro, e poi di seguito, con una lettura che potrebbe sembrare giocosa, dove si alterna la numerazione binaria e tutte le varie combinazioni, il desiderio, i segni, le città sottili, gli scambi, gli occhi, il nome, i morti, il cielo, le città continue, le città nascoste, con una successione che li comprende tutte, gradatamente. Tutte le città si chiamano con nomi di donne, nomi orientalescanti, pseudo-bizantini, medievalescanti, comunque rispecchianti sonore e fantasiose immagini di luoghi, a volte, vagamente identificabili. Tuttavia, in questi specchi confusi, in cui la figura femminile sembra rivestire il ruolo dell'alterità misteriosa e irrisolta, il gioco, "davvero un viaggio della memoria il tuo!"<sup>21</sup> — esclama il Gran Kan — funziona, in realtà, quasi come forma terapeutica: "È per smaltire un carico di nostalgia che sei andato tanto lontano! [...] Con la stiva piena di rimpianti fai ritorno dalle tue spedizioni".<sup>22</sup> L'uso di un viaggio "orientale", che riscrive *Il Milione*, e le sorprendenti vicende della spedizione al Catai, artificio letterario tra i più visionari e fittizi, fa parte di quel recupero della favola che a Calvino, allegoricamente, interessa perché "la forma delle cose si distingue meglio in lontananza":<sup>23</sup>

Calvino, favolista di natura eminentemente secca e razionalistica, ha sempre giocato allo scoperto con le proprie allegorie: perché in lui la favola non è mai stata, romanticamente, allusione alle scaturigini misteriose e irrazionali del reale, ma sempre, illuministicamente, moralità ed esercizio della ragione; le sue allegorie fondamentali si sono sempre poste come del tutto trasparenti, facilmente interpretabili; ciò che era anche un omaggio al loro carattere essenzialmente utopico.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Ulla Musarra-Schroeder le chiama "spiragli a tendenze destrutturanti". Si veda U. Musarra-Schroeder: *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma: Bulzoni, 1996: 83.

<sup>21</sup> I. Calvino, *Le città invisibili*, *op.cit.*: 105.

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> P. Vincenzo Mengaldo: 'L'arco e le pietre...', *op.cit.*: 408-409.

Chissà sia questa una delle ragioni della stima di Calvino per Borges, che seppe giocare con la trama letteraria, come “esercizio della ragione”, una ragione che oscilla anch’essa tra il desiderio di un’apertura metafisica che rappresenta la più notevole giustificazione della sua esistenza, e la libera decisione di aderire al reale come inganno, e perciò di rimanere scettici o cinici di fronte ai dati dell’osservazione. La descrizione della città di Eudossia, una delle pagine più poetiche del testo calviniano, può essere letta come un omaggio allo scrittore argentino, per quel “tappeto” lì conservato, in cui si contempla la forma vera della città:

Perdersi ad Eudossia è facile: ma quando ti concentri a fissare il tappeto riconosci la strada che cercavi in un filo cremisi o indaco o amaranto che attraverso un lungo giro ti fa entrare in un recinto color porpora che è il tuo vero punto d’arrivo. Ogni abitante di Eudossia confronta all’ordine immobile del tappeto una sua immagine della città, una sua angoscia, e ognuno può trovare nascosta tra gli arabeschi una risposta, il racconto della sua vita, le svolte del destino.

Sul rapporto misterioso di due oggetti così diversi come il tappeto e la città fu interrogato un oracolo. Uno dei due oggetti—fu il responso—, ha la forma che gli dei diedero al cielo stellato e alle orbite su cui ruotano i mondi; l’altro ne è un approssimativo riflesso, come ogni opera umana.

Gli àuguri già da tempo erano certi che l’armonico disegno del tappeto fosse di fattura divina; in questo senso fu interpretato l’oracolo, senza dar luogo a controversie. Ma allo stesso modo tu puoi trarne la conclusione opposta: che la vera mappa dell’universo sia la città d’Eudossia così com’è, una macchia che dilaga senza forma, con vie tutte a zig-zag, case che franano una sull’altra nel polverone, incendi, urla nel buio.<sup>25</sup>

Nella lettera alla De Caprio che abbiamo prima menzionato, Calvino fa riferimento al fatto di essere arrivato alla forma definitiva del libro

attraverso molte oscillazioni che non sempre posso dire si siano chiuse. [...] Corrisponde alla mia intenzione fondamentale del libro la fase culminante che attraverso la *negatività senza spiragli* della Città continue arriva alla *sola positività possibile* delle Città nascoste. [...] I *valori ritrovati* sono nelle Città nascoste (le quali se vogliamo, sono contenute nella negatività delle Città continue (cioè una scoperta di discontinuità nel loro interno).<sup>26</sup>

Quest’affermazione è, evidentemente, molto importante perché Calvino stesso propone una chiave di lettura decisiva per l’interpretazione

<sup>25</sup> I. Calvino: *Le città invisibili*, *op.cit.* : 103–104.

<sup>26</sup> C. De Caprio: *La sfida di Aracne. Studi su Italo Calvino*, *op.cit.* : 90. Lettera del 29 marzo 1974. Il corsivo è mio.

critico-testuale dell'opera, ma allo stesso tempo, si rivela, umile e pensoso, incerto, nel dubbio che la sua opera possa ritenersi o volersi chiusa. Si tratta di quella medesima "oscillazione", citata dallo stesso Calvino, che Eco riconosce come la struttura basica del testo letterario, una oscillazione ineliminabile, perché di essa si alimenta l'opera nel tempo, un "instabile equilibrio tra l'iniziativa dell'interprete e la fedeltà all'opera".<sup>27</sup>

Nella prima delle Città continue, Leonia, immagine postmoderna di una sorta di Hong Kong non troppo fittizia, che rifiuta la tradizione del passato per non "averci più da pensare", è analogia della metropoli contemporanea, la cui soluzione è la scomparsa definitiva, come in un castigo apocalittico: "Forse il mondo intero, oltre i confini di Leonia, è ricoperto da crateri di spazzatura, ognuno con al centro una metropoli in eruzione ininterrotta. [...] Un cataclisma spianerà la sordida catena montuosa, cancellerà ogni traccia della metropoli sempre vestita a nuovo".<sup>28</sup> Trude, invece, la seconda, è la città che si ripete, allegoria della ciclicità sterile, della routine che imborghesisce e annulla il viaggiatore nel suo impeto di domanda e curiosità:

Perché venire a Trude? mi chiedevo. E già volevo ripartire.—Puoi riprendere il volo quando vuoi,—mi dissero—ma arriverai a un'altra Trude, uguale punto per punto, il mondo è ricoperto da un'unica Trude che non comincia e non finisce, cambia solo il nome all'aeroporto.<sup>29</sup>

Procopia è la megalopoli dove non è più possibile contemplare il paesaggio: una crescita smisurata di abitanti impedisce di vedere l'aldilà terreno della natura: "Anche il cielo è sparito. Tanto vale che mi allontani dalla finestra",<sup>30</sup> è il commento sconcolato di Marco Polo.

La "negatività senza spiragli", che Calvino sostiene essere il centro "devastatore" delle città continue, è nella perdita di identità "umana" delle città: è anche il caso di Cecilia, una città dove ormai lo spartitraffico ha preso il posto dell'erba; oppure si tratta di Pentesilea, la città senza centro, un labirinto borgesiano, complesso e inquietante; così il viaggiatore non riconosce più, anzi rinuncia a capire

se Pentesilea è solo periferia di se stessa e ha il suo centro in ogni luogo. [...] La domanda che adesso comincia a rodere nella tua testa è più ango-

<sup>27</sup> U. Eco: *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani, 1999: 13.

<sup>28</sup> Italo Calvino, *Le città invisibili*, *op.cit.*: 120.

<sup>29</sup> *Ibid.*: 135.

<sup>30</sup> *Ibid.*: 153.

sciosa: fuori da Pentesilea esiste un fuori? O per quanto ti allontani dalla città non fai che passare da un limbo all'altro e non arrivi a uscirne?<sup>31</sup>

Per conoscere, Marco Polo ha bisogno di riferirsi a scambi, a occhi, a morti, a città sottili, che sono, magari come Ottavia, “sospesa sull'abisso”. Il viaggiatore apprende, con disarmanti semplicità e sgomento, infatti, che “la vita degli abitanti d'Ottavia è meno incerta che in altre città. Sanno che più di tanto la rete non regge”.<sup>32</sup> Certo, gli abitanti sono essi stessi un mistero che si confonde con la complicità delle città visitate; quelli di Bauci, per esempio, oscillano tra l'odio per la Terra e il rispetto quasi verginale, “al punto da evitare ogni contatto”; e infine, una terza ipotesi, originale, ed è, chissà proprio per questa stranezza, “che la amino com'era prima di loro e con cannocchiali e telescopi puntati in giù non si stanchino di passarla in rassegna, foglia a foglia, sasso a sasso, formica per formica, contemplando affascinati la propria assenza”.<sup>33</sup>

Gli “scambi”, essenziale *do ut des* di qualsiasi viaggiatore curioso e assetato di sapere, sono il reticolato di strade e canali che si sovrappongono e s'intersecano a Smeraldina, “città acquatica”:

Per andare da un posto a un altro hai sempre la scelta tra il percorso terrestre e quello in barca: e poiché la linea più breve tra due punti a Smeraldina non è una retta ma uno zigzag che si ramifica in tortuose varianti, le vie che s'aprono a ogni passante non sono soltanto due ma molte, e ancora aumentano per chi alterna traghetto in barca e trsbordi all'asciutto. Così la noia a percorrere ogni giorno le stesse strade è risparmiata agli abitanti di Smeraldina.<sup>34</sup>

Accanto alla noia, la morte sembra regnare spesso indisturbata nei luoghi visitati; è una morte vista come avvenimento naturale, che avvolge la struttura topografica della città stessa, un passaggio in cui ci si riconosce già mentre si vive. Gli abitanti di Eusapia, per esempio, “perché il salto dalla vita alla morte sia meno brusco, [essi] hanno costruito una copia identica della loro città sottoterra”;<sup>35</sup> la città d'Argia è la copia di un oltretomba “che invece d'aria ha terra”,<sup>36</sup> dove tutto è buio e senza forze; la città di Adelma, infine, è quella a cui “si arriva morendo e in cui ognuno ritrova persone che ha conosciuto. È segno che sono morto

<sup>31</sup> *Ibid.*: 163.

<sup>32</sup> *Ibid.*: 81.

<sup>33</sup> *Ibid.*: 83.

<sup>34</sup> *Ibid.*: 95.

<sup>35</sup> *Ibid.*: 115.

<sup>36</sup> *Ibid.*: 133.

anch'io",<sup>37</sup> sostiene disperatamente un Marco Polo che dubita, inoltre, della felicità nell'aldilà, e riconosce che "si arriva a un momento nella vita in cui tra la gente che si è conosciuta i morti sono più dei vivi. E la mente si rifiuta d'accettare altre fisionomie, altre espressioni: su tutte le facce nuove che incontra, imprime i vecchi calchi, per ognuna trova la maschera che s'adatta di più".<sup>38</sup>

Attraverso questi stralci l'osservazione dello scrittore sorprende per quella doppia origine illuministico-fantastica, che permette la "descrizione" di un "fatto" (una città immaginaria, che appare al Kublai Kan, e perciò al lettore, come "oggettiva") sotto forma di allegoria. Si tratta, infatti, di un'allegoria moderna, che sotto le spoglie (mentite) di una realtà "irreale", modificata, manipolata dalla fantasia creativa, non può evitare il gioco drammatico dell'esistenza. Così tutte le città calviniane riconducono a certe città di riferimento, seppure inconsciamente. La loro allegoria, perciò, sfocia nell'utopia, tematica che ha lungamente interessato Calvino fino alla fine. Tuttavia, l'utopia calviniana è anch'essa una lettura allegorica del mondo moderno; non si presenta, infatti, come evasione dal presente o rifiuto delle topografie realmente esistenti e, chissà, infernali. Se "utopia" significa luogo "felice", luogo che non può esistere, luogo "invisibile", in Calvino l'utopia è il luogo o la città ideale, oppure, prendendo a prestito il titolo agostiniano, è "la città di Dio", un modello di perfezione che è dato di conoscere solo a una ragione aperta al Mistero, "il disegno razionale di una proposta alternativa che non tocca solo la letteratura che ingloba tutto il dominio del mondo, che spinge alla decifrazione del mistero più profondo".<sup>39</sup> Proprio quella che abbiamo denominato "origine illuministico-fantastico" si rivela un'arma a doppio taglio, perché rischia di cristallizzarsi in un'avventura puramente intellettuale; e invece diventa la scoperta, quasi disperata, dei limiti della ragione: "la mente, delusa, relegata in una gran reggia vuota, contempla il suo impero vanificato. Kublai Kan è appunto la mente, la coscienza a cui Marco Polo porta il racconto delle cose, il viaggio che è vero e non è vero, l'esperienza che non si afferra". Sono le parole di un altro scrittore italiano, Guido Piovene, che segue così il suo commento al Calvino delle *Città invisibili*: "l'intelligenza non sovrasta, non ha più poteri sovrani e non sa indurre rimedi nel suo presunto impero che si corrompe".<sup>40</sup> È la ragione illuminista, ridotta a registrare tutto bieca-

<sup>37</sup> *Ibid.*: 102.

<sup>38</sup> *Idem.*

<sup>39</sup> S. Pautasso: *Italo Calvino*, in AA.VV. (eds.): *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. VI, Milano: Marzorati, 1974: 1499-1501.

<sup>40</sup> G. Piovene, *Idoli e ragione*, Milano: Mondadori, 1975: 339-341.

mente, che è la grande sconfitta dell'avventura del viaggio calviniano; una ragione che il signor Palomar cerca di sottomettere a sé, ma non può che riconoscere l'inutilità del suo dinamismo inasprito e disumano: basti pensare al bellissimo episodio dell'osservazione delle onde del mare in *Palomar*:

Comunque il signor Palomar non si perde d'animo e a ogni momento crede d'essere riuscito a vedere tutto qual che poteva vedere dal suo punto d'osservazione, ma poi salta fuori sempre qualcosa di cui non aveva tenuto conto. Se non fosse per questa sua impazienza di raggiungere un risultato completo e definitivo della sua operazione visiva, il guardare le onde sarebbe per lui un esercizio molto riposante e potrebbe salvarlo dalla nevrosi, dall'infarto e dall'ulcera gastrica. E forse potrebbe essere la chiave per padroneggiare la complessità del mondo riducendola al meccanismo più semplice.<sup>41</sup>

Il riconoscimento di una "ragione aperta", che rompe la "negatività senza spiragli", può essere intravisto nei cicli più intensi, dedicati rispettivamente alla memoria, al desiderio e ai segni, con cui si aprono le pagine del libro calviniano. Anzi, è proprio il binomio memoria-desiderio che "accende" la "visibilità" delle città, rendendole nella loro proiezione reale, e non nella loro "ipostatizzazione filosofica".<sup>42</sup> Durante la stesura della "guida", l'offuscarsi evidente del paesaggio e dell'anima non devono far perdere di vista quest'introduzione al viaggio, che è la sola possibilità di rilettura positiva e drammatica alle *Città invisibili*. "Il mio libro s'apre e si chiude su immagini di città felici che continuamente prendono forma e svaniscono, nascoste nelle città infelici",<sup>43</sup> dichiara Calvino alla Columbia University, il 29 marzo 1983.

Le città del desiderio e dei segni del linguaggio sono chissà le zone più luminose del libro calviniano, quelle in cui il messaggio umanistico dell'Autore e la sua originale modernità, a cavallo tra il dubbio postmoderno e la fedeltà a una tradizione irrinunciabile, emergono con maggior veemenza. La città di Despina, per esempio, si presenta come la soddisfazione del desiderio diversamente dal "come" vi si arriva: "Ogni città riceve la sua forma dal deserto a cui si oppone; e così il cammeliere e il marinaio vedono Despina, città di confine tra due deserti".<sup>44</sup> La vera essenza della città di Anastasia, invece, consiste nel risvegliare i

<sup>41</sup> I. Calvino: *Palomar*, Torino: Einaudi, 1983: 8.

<sup>42</sup> Cfr. F. Ravazzoli: 'Le città invisibili di Calvino: utopia linguistica e letteratura', *Strumenti critici*, n.s., a. II, n. 2, maggio 1987, p. 194.

<sup>43</sup> I. Calvino: 'Presentazione' alle *Città invisibili*, *op.cit.*: X.

<sup>44</sup> I. Calvino: *Le città invisibili*, *op.cit.*: 26.

desideri umani e poi di soffocarli crudelmente. Del desiderio Polo è cosciente di essere schiavo, fin quando non si incontri una risposta, nella rete allegorica di città, vie, comignoli descritti nel testo.

La città ti appare come un tutto in cui nessun desiderio va perduto e di cui tu fai parte, e poiché essa gode tutto quello che tu non godi, a te non resta che abitare questo desiderio ed esserne contento. Tale potere, che ora dicono maligno ora benigno, ha Anastasia, città ingannatrice: se per otto ore al giorno tu lavori come tagliatore d'agate, onici, crisopazi, la tua fatica che dà forma al desiderio prende dal desiderio la sua forma, e tu credi di godere per tutta Anastasia mentre non ne sei che lo schiavo.<sup>45</sup>

La molteplicità dei desideri, la loro essenza strutturale all'uomo, il bisogno di credere o costruirsi un ideale, un modello di felicità infinita, sono tutte contenute nella pagina che descrive la "metropoli di pietra grigia", Fedora. Dentro ogni sfera del palazzo della città, vi si vede una città azzurra che è il modello d'un'altra Fedora: "Sono le forme che la città avrebbe potuto prendere se non fosse, per una ragione o per l'altra, diventata come oggi la vediamo. In ogni epoca qualcuno, guardando Fedora qual era, aveva immaginato il modo di farne la città ideale".<sup>46</sup> E difatti, conferma Polo, quest'immaginazione, talvolta idolatrica, diventa, per ogni abitante, la possibilità di ricercare la città che corrisponde ai propri desideri, in uno specchiarsi di canali e palazzi con scale a chiocciola:

Nella mappa del tuo impero, o grande Kan, devono trovar posto sia la grande Fedora di pietra sia le piccole Fedore nelle sfere di vetro. Non perché tutte ugualmente reali, ma perché tutte solo presunte. L'una racchiude ciò che è accettato come necessario mentre non lo è ancora; le altre ciò che è immaginato come possibile e un minuto dopo non lo è più.<sup>47</sup>

Al desiderio che soggiace a ogni intima movenza dell'uomo, corrisponde, dunque, un'idea fantastica di "come" potrebbe rivelarsi agli occhi la soddisfazione del desiderio: Calvino denomina "segni" (e non solo segni del linguaggio, secondo le sue parole alla Columbia University) questo ricercare affannoso del viaggiatore.

L'uomo che viaggia e non conosce ancora la città che lo aspetta lungo la strada, si domanda come sarà la reggia, la caserma, il mulino, il teatro, il bazar. [...] Si conferma l'ipotesi che ogni uomo porta nella mente una città

<sup>45</sup> *Ibid.*: 20.

<sup>46</sup> *Ibid.*: 39.

<sup>47</sup> *Ibid.*: 39.

fatta soltanto di differenze, una città senza figure e senza forma, e le città particolari la riempiono.<sup>48</sup>

Tuttavia la città di Zoe narrata da Polo è una delle più ambigue e ingannevoli, e svela la costante riduzione del segno, la sua ricchezza e, insieme, la sua duplicità distruttrice di speranze. Il segno si palesa nel dubbio, anche se le domande persistono, e non si accontentano delle risposte parziali e mutevoli:

Il viaggiatore gira gira e non ha che dubbi: non riuscendo a distinguere i punti della città, anche i punti che egli tiene distinti nella mente gli si mescolano. Ne inferisce questo: se l'esistenza in tutti i suoi momenti è tutta se stessa, la città di Zoe è il luogo dell'esistenza indivisibile. Ma perché allora la città? Quale linea separa il dentro dal fuori, il rombo delle ruote dall'ululo dei lupi?<sup>49</sup>

I segni del linguaggio sono consustanziali al viaggio; non cambia solo la lingua; cambia soprattutto l'ordine delle cose, ciò che esse indicano, il significato culturale che rivestono: con ragione, Polo dichiara che “di tutti i cambiamenti di lingua che deve affrontare il viaggiatore in terre lontane, nessuno uguaglia quello che lo attende nella città di Ipazia, perché non riguarda le parole ma le cose”.<sup>50</sup> La città di Ipazia è scenario di un altro omaggio letterale a Borges, e in special modo a Jaromil Hladík, il personaggio del racconto “Il miracolo segreto”: “Non mi restava che interrogare i filosofi. Entrai nella grande biblioteca, mi persi tra scaffali che crollavano sotto le rilegature in pergamena, seguii l'ordine alfabetico di alfabeti scomparsi, su e giù per corridoi, scalette e ponti”. Lì il filosofo interrogato, altro Borges forse, altro tlöniano chissà, altro iper-Calvino, avvisa: “I segni formano una lingua, ma non quella che credi di conoscere”.<sup>51</sup> Polo capisce che, perciò, è necessario liberarsi dai pregiudizi che provocano le immagini che, come idoli, l'uomo (l'abitante, il viaggiatore) costruisce per sé. Tuttavia, il segno, e particolarmente, il linguaggio, rivelano, una volta di più, il loro carattere duplice, a doppio taglio: “Certo anche a Ipazia verrà il giorno in cui il solo mio desiderio sarà partire. So che non dovrò scendere al porto ma salire sul pinnacolo più alto della rocca ed aspettare che una nave passi lassù. Ma passerà mai? Non c'è linguaggio senza inganno”.<sup>52</sup> Si conclude così la riflessio-

<sup>48</sup> *Ibid.*: 40.

<sup>49</sup> *Idem.*

<sup>50</sup> *Ibid.*: 53.

<sup>51</sup> *Ibid.*: 53-54.

<sup>52</sup> *Ibid.*: 54.

ne ingannevole, deludente, sul linguaggio, porta misteriosa sul reale e sulla dimensione onirica e metafisica del mondo.

Sono proprio le città summenzionate, quelle del “ciclo” della memoria e del desiderio, che “si avvicinano di più all’idea dell’utopia”.<sup>53</sup> Tuttavia il discorso utopico, già ampiamente analizzato,<sup>54</sup> è un procedimento che esprime la nostalgia per un luogo felice, archetipico, proprio come nel senso dell’opera di Thomas More, una realtà poetica, artistica, che vive della tensione tra la drammaticità dell’esistenza umana e l’assenza di un territorio edenico, tenacemente ricercato. Questa tensione non ha nulla di “progettuale”; non si tratta, cioè, di un’utopia ideologica (non per nulla, Fourier, utopista letto e studiato da Calvino, è lo stesso che aveva affascinato Dostoievskij), né di un ritorno ancestrale all’accusa moralista di mancanza di giustizia sociale. L’utopia calviniana si realizza nel luogo della letteratura, cioè nel modello “mentale” (o autorale) di una città di lettere, in cui si possono dedurre tutte le altre, una Città-Archivio dove risiedono “eccezioni, preclusioni, contraddizioni, incongruenze, controsensi”,<sup>55</sup> e di cui si godono non “le sette o settantasette meraviglie, ma la risposta che dà a una tua domanda. — O la domanda che ti pone obbligandoti a rispondere come Tebe per bocca della Sfinge”.<sup>56</sup>

Questo luogo utopico, Città-Archivio, ha comunque un correlativo esistente, possibile, visibile. Su tutte le città raccontate, infatti, domina l’archetipo mai pronunciato da Marco Polo, il suo luogo d’origine, Venezia, che della memoria felice raffigura l’immagine limpida, la fonte verginale, l’implicito primordiale: “Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia. [...] Per distinguere la qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia”.<sup>57</sup> Infatti, già Smeraldina, la città acquatica che apre la parte del libro che è introdotta dal dialogo su Venezia, continua, in un caleidoscopio della memoria, quel ricordo sempre taciuto nelle narrazioni di Polo, che con saggezza quasi “orientale”, è consapevole del fatto che

<sup>53</sup> U. Musarra-Schroeder: *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell’opera di Italo Calvino*, op.cit.: 89.

<sup>54</sup> Mi riferisco, in modo particolare, a P. Kuon: ‘Utopie-Kritik und Utopie-Entwurf in *Le città invisibili* von Italo Calvino’, *Italienische Studien* 10, 1987: 133–148, in cui il critico compara la riflessione critica di Calvino con le forme dell’utopia classica.

<sup>55</sup> I. Calvino: *Le città invisibili*, op.cit.: 75.

<sup>56</sup> *Ibid.*: 50.

<sup>57</sup> *Ibid.*: 94

le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano. [...] Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando d'altre città, l'ho già perduta a poco a poco.<sup>58</sup>

Venezia è il luogo visibile e invisibile insieme, il *topos* contraddittorio in cui regnano contemporaneamente ciò che rappresenta l'essenza dell'uomo, "vuoto, separazione e attesa" allegorico, secondo le parole di *Ti con zero*. Venezia, a metà strada tra favola e realtà, che moltiplica gli stupori, gli aggettivi si sprecano, città sull'acqua, costruita su pali di legno, reale e irreale, città di isole e campielli, di ponti e guglie, raffigura l'esempio di quella nuova metodologia utopica reinventata da Calvino. Mengaldo ci aiuta a ben focalizzare questa problematica:

Il modo con cui Calvino imposta i rapporti fra la dimensione mentale dell'utopia e quella concreta del reale è ciò che anzitutto distingue le Città invisibili da analoghe allegorie di scrittori contemporanei che possono aver agito più o meno sensibilmente su di lui: diciamo Borges, o l'ultimo Vittorini [...] i quali tendono entrambi, per vie diverse, a cancellare il confine tra favola utopica e realtà: l'uno assorbendo regressivamente la seconda nella prima, poiché la "favola" coincide di fatto con la segreta trama labirintica del mondo, col disegno sotterraneo dei suoi destini enigmatici [...] Il libro di Calvino, al contrario, vive precisamente nella continua tensione e distanza fra utopia e realtà, sicché l'utopia si pone esplicitamente come tale e insieme vuole continuamente misurato il suo grado di plausibilità, il suo angolo di divaricazione dal reale.<sup>59</sup>

*Le Città invisibili*, "inimitabile libro di figure senza illustrazioni",<sup>60</sup> "diapositive non classificabili",<sup>61</sup> "libro-arazzo, taccuino-dialogo",<sup>62</sup> sfidano la ragione dell'uomo e la salvano lasciandole a disposizione lo spazio necessario per le questioni ultime dell'indagine umana. Neppure il linguaggio può essere considerato come strumento sicuro di referenzialità: il dubbio intacca non solo il discorso ma anche gli oggetti nominati: "non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive",<sup>63</sup> ammonisce Marco Polo, introducendo la città di Olivia, perché "la menzogna non è nel discorso, è nelle cose".<sup>64</sup> La realtà confonde, e deforma; e

<sup>58</sup> *Idem*.

<sup>59</sup> P. Vincenzo Mengaldo: 'L'arco e le pietre (Calvino, *Le città invisibili*)', *op.cit.*: 417.

<sup>60</sup> F. Ravazzoli: "*Le città invisibili* di Calvino: utopia linguistica e letteratura", *op.cit.*: 193.

<sup>61</sup> *Ibid.*: 196.

<sup>62</sup> *Ibid.*: 201.

<sup>63</sup> I. Calvino: *Le città invisibili*, *op.cit.*: 67.

<sup>64</sup> *Ibid.*: 68.

il linguaggio è sempre un inganno, anche se il bisogno di “nominare” è impellente, vitale, forse “unificante”. Tuttavia ciò che sembra ingannare gli occhi, il desiderio, la memoria, non riesce a schiacciare la ragione aperta dell'uomo che deve “affrettarsi a trovare una soluzione”, come afferma Qfwfq, il personaggio di *Ti con zero*: “e siccome l'unico campo che mi sia aperto è quello della teoria, non mi resta che continuare ad approfondire la conoscenza teorica della situazione. La realtà, bella o brutta che sia, non mi è dato di cambiarla”. Se la ragione ritrova poeticamente Venezia, filtrata attraverso la memoria, ciò significa che può scandagliare, nella ricerca costante del senso ultimo delle cose, il *quid* primigenio, e far sì che l'invisibile si renda, con tocchi di magia (o di miracoli), palpabile, perché già desiderabile.

È proprio vero che “le città di Calvino sono invisibili solo per chi non sa o non vuole vedere oltre la superficie delle cose”.<sup>65</sup> Le *Città invisibili* sono un esercizio di virtù stoica e mistica al tempo stesso, grazie al quale il lettore è portato nel territorio dell'impossibile, reso possibile attraverso la scrittura; quel lettore, che sarà sublimato nel metaromanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e che, novello Marco Polo, potrà gridare, come il Caligola di Camus, che gli basterebbe l'impossibile: “Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité”.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> F. Ravazzoli: ‘*Le città invisibili* di Calvino: utopia linguistica e letteratura’, *op.cit.* : 201.

<sup>66</sup> A. Camus: *Théâtre, Récits, Nouvelles* (édition établie et annotée par Roger Quilliot), Paris: Gallimard, La Pléiade, 1962 : 15.