

accento della memoria, d'un rifare, e indugiare, e scoprire, che sono della coscienza adulta. Sebbene queste diverse fasi siano tenute in mano e regolate con distacco, rispetto al narratore, senza sfasature che concedano a simbolismi o ad astratte schematizzazioni.

La figura centrale del romanzo è, in apparenza, il padre di Giacomo Massimo, e, con Massimo, Alina, la giovane seconda moglie, matrigna del ragazzo. Alina è restia a frequentare località solitarie, in montagna, amate dal marito cacciatore, che era seguito in questa passione dalla prima moglie. Legatissimo al padre in tutto, Giacomo oscuramente condivide ribrezzi e paure della giovane Alina: tuttavia, più che in sé sembra soffrire per il padre, della differenza tra le due donne: soffrirne in immaginazione. Il racconto cresce su queste minime e indirette difficoltà: gli spostamenti della famiglia, la salute a lungo malferma di Massimo; il problema degli studi di Giacomo, se debba andar in città, e a chi venir affidato, o restare in famiglia. Docile, remissiva, perché in realtà tutta chiusa in un muto appassionato amore per il marito, Alina. Quell'amore, così chiuso, è analogo alle segrete apprensioni di Giacomo, per il padre, e perché quindi Alina rompa quella parete che si frammette tra lei e tutto, e che è il ricordo, il confronto, dell'altra, così apparentemente diversa. Quella parete cadrà spontaneamente, per un incidente grave occorso a Giacomo e che immobilizzerà tutti per lo spavento: Alina salverà il fanciullo, con sottile perizia e inospettato vigore fisico e prontezza d'animo, e soprattutto con una delicatezza estrema, quasi solo dono d'intuito materno. Dimostrerà la effettiva misura della sua energia interiore: quanto implicitamente era atteso da lei. Sono, appunto, tutti quelli di cui si costruisce il racconto, stati impliciti, ragioni non dette, e che vivono con sospensione e inquietudine nei timori, nei sogni, nelle attese di Giacomo: nel suo raro ma segretamente confidente parlare, comunicare, col padre, nel continuo misurarsi sul suo esempio, e nel muto intreccio d'affinità con Alina.

Dessi non presta mai ad uno od altro protagonista una funzione dominante, e nemmeno interviene in

prima persona: Giacomo è il « ragazzo »; le memorie dell'uno o dell'altro hanno il taglio preciso di paragrafi dedicati a quel singolo protagonista: indicherei in particolare il capitolo tredicesimo, di ricordi di Alina, quando ragazzina guardava e seguiva con la fantasia i movimenti della moglie di Massimo. In quello stato, tra riflessione e rimemorare, prova l'affetto per il bambino, Giacomo: « Non lui amava, ma soltanto Massimo. Ora sa questo, e ne prova meraviglia, come, nel plenilunio, una volta si meravigliò di vedere un certo ramo, un sasso, con tanta chiarezza ». In questo acquisto inconsapevole di coscienza matura l'affetto per Giacomo, fino all'incidente che salderà nel fanciullo l'amore per il padre a quello per Alina, e, nell'improvvisa risolutezza di Alina a salvare nel figlio l'amore per Massimo, il padre, creerà un acquisto di esperienza sentimentale in Giacomo, che più sorprende nella sua apparenza di istantanea rivelazione; ma acquisto come sospeso fuori del tempo, come è delle assunzioni della coscienza, e degli stati profondi della memoria. Questo dà una continuità di tono non sempre ottenuto negli altri romanzi: il racconto risulta bene scandito nella rappresentazione dei diversi protagonisti, e nel comporsi dei diversi contributi in una esperienza sentimentale, di Giacomo, non meno per questo limpidamente circoscritta entro l'ambito di un'età di premonizioni, di fondamenti, per così dire, d'una coscienza piuttosto ancora diffusa, e implicita, che distinta per autonomia di atti, e decisioni. Che è, infine, una conquista di libertà artistica, da parte dell'autore, senza ingombri d'interventi autobiografici.

Il castello dei destini incrociati di Italo Calvino

Quanto più Calvino si è spinto in una direzione fiabesca, e di fantasie d'un gusto tecnico, combinatorio, la critica ha consentito ma come a uno sviluppo, se pur necessario, d'esiti solo sperimentali, come a una conferma in atto di difficoltà e inibizioni da valutare su piano più generale. Vi rientrava la cura, dell'autore, di definir le successive

tappe del proprio lavoro, ben presto fattosi « fin troppo » consapevole del « tono fiabesco » della propria narrativa, e che « personaggi, paesaggi, spari, didascalie politiche, voci gergali, armi ed amplessi non erano che colori della tavolozza, note del pentagramma »: così, della stagione sua di impegno politico e ideologico, nella prefazione, del '64, al *Sentiero dei nidi di ragno*, con cui aveva esordito nel '47. Successive affermazioni teoriche hanno accompagnato la sua narrativa fino a questo *Il castello dei destini incrociati* (edito da Einaudi), la cui prima parte (non sotto il rispetto cronologico) era comparsa a illustrazione del volume dell'editore Ricci Tarocchi, *Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, nel '69. A quella del mazzo visconteo miniato nella prima metà del '400 da Bonifacio Bembo si aggiunge nel volume einaudiano una seconda parte a illustrazione d'altro mazzo, popolare, di tarocchi: *La taverna dei destini incrociati*. In una « nota » ci confessa che avrebbe voluto completare il libro con un terzo nucleo, questo del tutto immaginario, movendo da un frammento di pagina di « fumetti » bruciacchiata, rimasta in un motel sconvolto da un disastro misterioso, ma aggiunge d'aver rinunciato al « Motel dei destini incrociati »: « Il mio interesse teorico ed espressivo per questo tipo d'esperimenti si è esaurito. È tempo (da ogni punto di vista) di passare ad altro ». Queste parole non comportano un rifiuto: ribadiscono un carattere espressivo, sperimentale, di cui ci ha detto che, ben presto, aveva preso coscienza: e fin troppo. Carattere delle operazioni espressive, sperimentali, è dunque di esaurirsi in se stesse e, al tempo stesso, di non poter rinunciare a una massa di contenuti, instabili, mobili, ma che l'operazione espressiva rende in colori, o note, in ipotesi cioè di significati per quanto instabili e mutevoli. Nei contenuti così rimescolati è quanto l'uomo confessa di sé e della propria cultura, della propria storia: atteggiamento razionale ma destinato a bruciare ogni premessa razionale per la suggestione del fortuito, del caso, dell'avventura. Infatti, le prime favole di Calvino avevano carattere logico, nascevano da un gusto saggistico: da *Il visconte dimezzato*, del '52, alle invenzioni fantascientifiche *Le Cosmicomiche* e *Ti*

con zero, del '65 e del '67, fino a *Le città invisibili*, di cui ci siamo di recente occupati e che documenta una fase di lavoro parallelo e contemporaneo a quello del *Castello dei destini incrociati*, mutato appena lo schema degli incroci e delle combinazioni.

In questi due ultimi volumi si dissolve sul nascere ogni preciso disegno delle invenzioni: apparizione fuggevole, la storia singola riaffonda presto in un indistinto che tutto annulla per riproporre mutate forme e significati, senza fine. Così già nelle « città invisibili » si riflettevano da una sorgente interiore di ozi, sogni ed esperienze, i due volti, ora indistinti ora alternantisi, dei due protagonisti o « favolatori », Marco Polo e Kublai Kan. Nel « castello » e nella « taverna dei destini incrociati » immagina che a quelle diverse sedi arrivino vari viaggiatori, da una terrificante foresta, in cui hanno perduto la voce: attorno a un tavolo, per riconoscersi nella loro avventura la narrano col disporre alcune carte dei tarocchi, espressive dei nodi della loro storia. Le stesse carte, con mutate disposizioni, con scambi, propongono avventure e significati diversi, e sempre con un largo margine di incertezza, e in un alone sempre di ambiguità perché ciò che le serie intrecciantisi esprimono nella loro instabilità ed evanescenza, riguarda « le storie che gli uomini non vivono, i pensieri che bussano una volta alla soglia della coscienza e svaniscono per sempre, le particelle del possibile scartate nel giuoco delle combinazioni, le soluzioni a cui si potrebbe arrivare e non si arriva ». L'intelligenza esautora l'uomo, come fanno le macchine: « L'uomo è stato necessario: adesso è inutile. Perché il mondo riceva informazioni dal mondo e ne goda bastano i calcolatori ». In simili affermazioni risulta esausto il giuoco razionale affidato alle combinazioni, magari di carte dei tarocchi: restano messaggi interrotti di quei segni, quelle figure, e di possibili accostamenti e spostamenti tra avventure i cui significati sembrano richiamarsi a certi incroci, senza chiudersi mai. Così può dire che « Non c'è miglior luogo per custodire un segreto che un romanzo incompiuto ». Ogni ragione romanzesca, ogni invenzione rifluisce su dati autobiografici, non in sede

psicologica né ideologica, ma problematica, esistenziale. La realtà d'oggi che ci obbliga a ripensare tutto in modo mutato, l'esperienza che invita a cercare coincidenze e significati e punti d'incontro tra linee o serie diverse, vanifica proprio essa nella sua arbitrarità il valore delle esperienze e si propone inalterata in una sostanza di materia informe, valida sempre nel variar di rapporti con la facoltà espressiva, razionale, dello scrittore. Il « segreto » del « romanzo incompiuto » invita di nuovo all'esplicitazione espressiva, presente o implicita in ogni esperimento razionale e giuoco combinatorio. Calvino sembra voler dire che, piuttosto che nelle sfaccettature in cui ogni storia riflette tutte le altre così da incoraggiare l'ipotesi d'accostamento ad alcuni temi centrali, potrebbe cercare qua l'avvio a temi e significati centrali nella limpida immagine d'una coerente singola invenzione romanzesca, polivalente proprio nel suo rigore costruttivo: che era il dono di quei narratori dei primi secoli, esatti strutturalmente e profondamente ambigui, a cui sembra aver guardato in questi ultimi anni come a modelli, ma solo parzialmente utilizzati.

Le labrene di Tommaso Landolfi

Racconti impossibili intitolava Tommaso Landolfi una sua raccolta del '66: ma, in una ripresa o appendice dell'ultimo di quei racconti si chiedeva se il titolo non dovesse « essere, meno ambigualmente, *Racconto: impossibile* », e procedendo nella distruzione del genere, e dell'attività narrativa: « ...forse tutto il male » — scriveva — « viene di lì appunto, ossia da ciò che i racconti non si fanno colle idee. Già già, qualche volta giungo a pensare che basti avere il principio di un'idea per non poter più scrivere un racconto o checchessia e addirittura per non poter fare più nulla; e che davvero la letteratura sia il mero accidente di non so qual sostanza, in essa miseramente e necessariamente depotenziata... ». È da chiedersi quanto simili affermazioni contino, a distanza di tempo: tale è la furia distruttiva d'ogni ragione interna, e strumentale, del lavoro letterario in lui, che, come ha pur

continuato da allora a produrre forme d'esecrazione o di autocontestazione che sono comunque invenzioni narrative, così gli elementi stessi indotti a testimoniare il suo rifiuto possono aver capovolto o mutato i reciproci rapporti. È agevole invece riconoscere il fulcro di così irritate confessioni: la persona dell'autore, o, meglio, il personaggio costante protagonista pur dei racconti ma che innanzi tutto è costruzione del proprio ritratto umano, perseguito con fantastica ostinazione e aspra coerenza nelle vicende biografiche, di uccidatore fatalmente bersagliato dalla sorte, di uomo caratterizzato da un'assenza che muta forme e sensi: e, sempre, personaggio che si identifica con un emblema letterario, così da legittimare l'accidentalità e la sostanza gratuita di eccelse quanto astratte tessere espressive, e un ribellismo, che sarebbe pur un segreto rarissimo d'ogni alto destino poetico. La forma in cui opposti tanto estremi possono trovar almeno un contatto, un momentaneo intreccio in cui sfogare e scomporsi, è il giuoco, sia d'un accidente strano, fantastico, o di affetti portati a consumarsi in eccessi sostenuti solo per puntiglio o scommessa. Letteratura e confessione si vanificano nel personaggio narrante, e ora la predilezione per un linguaggio aulico e arcaico presta significanti risonanze a un rifiuto troppo diretto per non metterci in guardia sul carattere composito di fantasie tanto condizionate, ora lo stringersi a nodi di combinazioni casuali dota quelle mosse, come di scacchiera, d'una evidente partecipazione affettiva, d'un timbro emblematico equivalente al gusto del linguaggio aulico. Tali nessi, mutevoli, ma d'un fondo quale abbiamo indicato, talora si fanno scorrevoli, o meno irti, quasi stessero per cedere le difese dell'imprecazione e della furia autodistruttiva, così da avviare almeno a una espressione più fluida il gusto emblematico della vocazione autobiografica delle sue invenzioni. Quanto affermeremmo almeno in parte per la nuova raccolta di racconti *Le labrene*, edita da Rizzoli.

Il primo di questi sette racconti dà il titolo al volume: le « labrene » sono animaletti simili alle lucertole, schifosi d'aspetto. Il racconto muove da un contatto casuale con una « labrena »: causa,