

VENTURI, Franco (1958)

«Nota introduttiva a *Dei delitti e delle pene* e Bibliografia». In: *Illuministi italiani*, III: *Riformatori lombardi, piemontesi e toscani*. Milano-Napoli: Ricciardi, 3-26.

VISCARDI, Antonio (1947)

«Il problema della costruzione nelle polemiche linguistiche del Settecento». In: *Paideia*. II, 4-5, 193-214.

Chiara Nannicini

DALL'UNITÀ ALLA MOLTEPLICITÀ: RACCONTO E STRUTTURA NEI ROMANZI DI CALVINO E PEREC

Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona.

(CALVINO 1995c, 726)

L'analisi comparata e sincronica dei romanzi d'Italo Calvino *Le città invisibili* (1972) e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), e del romanzo di Georges Perec *La vie mode d'emploi* (1978) consente di riprendere, ed ampliare, il discorso sulla 'struttura del romanzo'.¹ La prospettiva adottata considera il rapporto indissolubile che lega struttura e narrazione. A questo scopo il presente intervento si prefigge di riassumere i criteri strutturali delle singole opere, spiegandone i meccanismi e le tensioni ponendo particolare attenzione alla bipolarità e all'interdipendenza che intercorre tra 'l'insieme' e le 'singole parti'. Si cercherà, in seguito, di illustrare la tematica relativa all'ossimoro unità-

¹ Le citazioni dai romanzi *Le città invisibili* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* sono tratte dall'edizione delle opere di Italo Calvino diretta da Claudio Milanini (Milano: Palomar-Mondadori 1995); per le citazioni da *La vie mode d'emploi* di Perec si fa riferimento all'edizione Hachette (Paris 1978).

molteplicità che traspare dal testo facendo ampio riferimento all'esplicita riflessione autoriale sulla questione.

1. LA FORTE COESIONE DELL'IMPALCATURA STRUTTURALE

Com'è risaputo, la struttura dei tre romanzi si fonda su una complessa disposizione degli elementi progettata a priori e illustrata graficamente sia dagli autori che dalla critica. Per *Le città invisibili*, lo schema di riferimento è quello rinomato redatto da Claudio Milanini (MILANINI 1990, 130-131). La composizione equilibrata e coerente dell'opera conferisce un'impressione di armonia sostanziale. I criteri strutturali sono di tre tipi: il primo è orizzontale, il secondo, verticale e il terzo è diagonale.

Sull'asse orizzontale i nove capitoli si aprono e si chiudono con i dialoghi, in corsivo, tra Marco Polo e Kublai Kan, racchiudendo ciascuno cinque schede descrittive di città, ad eccezione del primo e dell'ultimo, che ne contengono dieci. Sull'asse verticale ritroviamo, invece, i raggruppamenti delle città secondo categorie tematiche (fra cui la memoria, il desiderio, i segni e le città sottili), determinate dal susseguirsi dei titoli di ogni scheda descrittiva. Il terzo criterio, sia orizzontale che verticale, è costituito dai numeri annessi ai titoli stessi che, andando da 1 a 5, si muovono in ordine decrescente in orizzontale e crescente in verticale.²

Si osserva, dunque, un sistema combinatorio regolare e finito (perché costituito da cinquantacinque elementi) a nucleo centrale. Il suo perno, Bauci, è l'unica città davvero invisibile, la casella vuota che permette la rotazione delle

² Barenghi riassume i criteri compositivi ricordando tra l'altro che, con l'aggiunta dei corsivi, i frammenti testuali diventano 64, il che evoca «l'idea latente di una scacchiera» (BARENGHI 1995, 1360).

altre. L'accorgimento del sistema il cui centro viene a mancare anticipa la scelta analoga dello schema di Perec.

La vie mode d'emploi, com'è noto, si basa su una struttura precisa perché regolata da una logica combinatoria severa dettata dai canoni dell'*Oulipo* a cui aderiscono entrambi gli autori. Perec disegna il palazzo della rue Simon Crubellier in spaccato verticale, su due dimensioni, modellando un reticolato di novantanove stanze-capitoli indipendenti. Tale struttura, se dapprima è vuota, si riempie via via dei nomi degli inquilini-personaggi.³ Tra i vari schemi che l'hanno accompagnato nel corso della redazione, l'autore sceglie di allegare al romanzo quello definitivo. Il lettore è di fatto esortato a contemplare la complessa intelaiatura dell'opera: la struttura dell'edificio romanzesco è composta da cento unità narrative che diventano novantanove dopo la soppressione di un capitolo.⁴ L'ordine narrativo non rispetta quello architettonico, perché si basa sulla *contrainte*, la «polygraphie du cavalier», che, ispirata al gioco degli scacchi, regola l'ordine e l'avvicinarsi delle stanze-capitoli (PEREC 1979a, 50).⁵ Grazie all'esegesi dei manoscritti preparatori e alla pubblicazione del cosiddetto *Cahier des Charges*, i misteri della creazione di Perec (le liste di elementi da inserire in ogni capitolo, le regole e le trasgres-

³ Sulla genetica del romanzo vedi CONSTANTIN (2004).

⁴ Come svela lo scrittore, il capitolo è stato per così dire "rosicchiato" dall'immagine di una bambina che mangia un biscotto: «On remarquera cependant que le livre n'a pas 100 chapitres, mais 99. La petite fille de la page 295 et de la page 394 en est seule responsable» (PEREC 1979a, 51).

⁵ Così Perec: «Mais la succession des chapitres ne pouvait pas pour autant être laissée au seul hasard. J'ai donc décidé d'appliquer un principe dérivé d'un vieux problème bien connu des amateurs d'échecs: la polygraphie du cavalier [...]; il s'agit de faire parcourir à un cheval le 64 cases d'un échiquier sans jamais s'arrêter plus d'une fois sur la même case» (PEREC 1979a, 51).

sioni alle stesse) sono ormai noti al pubblico.⁶ La struttura narrativa è pertanto un caleidoscopio di storie, di personaggi, di oggetti e di romanzi. Tale essenziale pluralità, esplicitata dal sottotitolo al libro («Romanzi»), ci interessa in questa sede tanto quanto il funzionamento delle complicatissime *contraintes*, peraltro già ampiamente studiate.⁷

Il terzo metaromanzo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, si basa su uno schema strutturale più semplice dei due precedenti. Infatti, come illustra lo schema d'autore, rivelato da Calvino nel celebre articolo *Se una notte d'inverno un narratore*, il criterio strutturale è orizzontale e binario, laddove ogni capitolo si basa sull'alternanza tra la cornice e l'*incipit* di un romanzo lasciato in sospeso.⁸ La ricerca del loro seguito, come ben sappiamo, mette alla disperazione il protagonista che quale lettore costituisce il motore narrativo del racconto principale. L'opera sembrerebbe aperta e destinata a riprodursi all'infinito, se non fosse che l'undicesimo titolo «Chiede, ansioso d'ascoltare il racconto» non genera più alcuna storia, ma conclude l'opera con una frase di senso compiuto formata da tutti i titoli raccolti a posteriori (CALVINO 1995b, 868). Su questa rivelazione si arresta il meccanismo combinatorio e si conclude la storia del lettore.

In questi romanzi, o iper-romanzi, la struttura, lungi dall'essere una cappa ingombrante da porre sulla narrazio-

⁶ Conosciute sono, ad esempio, le *contraintes* del Falso e della Mancanza che di volta in volta modificano o annullano una categoria di elementi (cfr. PEREC 1979a).

⁷ Si vedano in particolare gli studi di MAGNÉ (1988; 1999, e soprattutto 1982 e 1990).

⁸ Il saggio originariamente pubblicato in *Alfabeta* nel dicembre 1979 è ora incluso nelle *Note e notizie sui testi*: «Se una notte d'inverno un viaggiatore» nel volume *Romanzi e racconti* diretto da Claudio Milanini (Milano: Palomar-Mondadori 1995², 1388-1397).

ne, si rivela uno strumento malleabile di invenzione narrativa, in quanto, servendosi della logica combinatoria, mette in azione una vera e propria «machine à raconter les histoires», secondo la formula felice di Perec (BROCHIER 1978, 35). Infatti, la coesione strutturale non solo non esclude, ma accentua addirittura la molteplicità narrativa e la dispersione tematica. Da parte sua, il racconto, pur essendo essenzialmente molteplice ed eterogeneo, rinvia al lettore un chiaro messaggio di coerenza e di unità attraverso una fitta rete di metafore, allusioni e *mise en abyme*.

Nello stesso tempo, da un punto di vista teorico, una simile pluralità poliedrica è solo un'apparenza di pluralità dal momento che tutti gli elementi disparati non sono che infinite varianti di un modello unitario e ricorrente. A un certo punto, ad esempio, le vicende dei personaggi di Perec rappresentano episodi dispersi di un quadro unitario (ma destinato a restare incompiuto), i frammenti di romanzo calviniani s'atteggiano a potenziali varianti del romanzo universale (anch'esso segnato dal marchio dell'incompiutezza) e le città invisibili rinfrangono varie immagini riflesse di un'unica città (ma dissimulata e improbabile).⁹ Queste antitesi sono alla base della concezione dell'opera, e inducono a varie riflessioni.

2. FORZA CENTRIPETA E FORZA CENTRIFUGA

I singoli elementi del romanzo mantengono con l'insieme che li contiene una relazione stretta, un'inter-dipendenza stilistico-strutturale, da cui si deduce una riunificazione paradossale tra il polo della totalità (molteplice) e quello del frammento (coerente ed unitario): i concetti di unità e

⁹ Al riguardo è interessante il commento di Milanini: «Nelle *Città invisibili* la fantasia calviniana muove [...] dall'uno al molteplice, s'affissa su un simbolo chiave (il simbolo *città*) per poi aggregare intorno ad esso un gran numero di esperienze riflessioni congetture» (MILANINI 1990, 142).

molteplicità si possono attribuire, a seconda dei casi, all'insieme dell'opera o ad una delle sue numerose particelle. Infatti, un frammento è in grado di esibire una coerenza narrativa e stilistica alla quale l'integralità della narrazione non potrà mai assurgere, così come la discontinuità e l'eterogeneità del racconto globale non escludono affatto la compattezza né la coesione del singolo elemento.

Impiegando la terminologia di Calvino, considereremo esponenti della «forza centripeta» gli elementi che tendono all'unitarietà strutturale, ed esponenti della «forza centrifuga», quelli che tendono alla molteplice dispersione romanzesca e narrativa (CALVINO 1995c, 726). La forza centripeta si manifesta già nell'esigenza degli scrittori di sintetizzare il romanzo in uno schema o una tabella. La pluralità essenziale delle singole parti, la cosiddetta forza centrifuga, è invece tangibile nel tessuto narrativo, e al contempo è giustificata da quegli stessi criteri strutturali che producono la forza centripeta.

Ad esempio, ad ogni elemento unitario corrispondono non una, ma plurime varianti. In primo luogo, la cornice dialogica del Marco Polo calviniano non dà adito a una descrizione ampia e unitaria di città diverse mediante una narrazione compatta; essa appunto è suddivisa in cinquantacinque frammenti a sé stanti che riproducono un medesimo procedimento descrittivo, ripartendo ogni volta da capo. In secondo luogo, il romanzo di Georges Perec non consta di una lunga storia dei personaggi, fluida e coerente, che rispetti, per esempio, un criterio cronologico o tematico, o una successione regolare ed equilibrata di capitoli; la trama è, per così dire, parcellizzata in novantanove frammenti che sono divisi per struttura, per narrazione, e anche per coordinate diegetiche (almeno per le coordinate spaziali, poiché la storia si svolge in stanze diverse, mentre il discorso sulle coordinate temporali è più complesso).

Infine, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* la storia del lettore e del suo libro (all'inizio unitario) non si limita a introdurre una sola storia metadiegetica – per esempio continuando con le avventure rocambolesche per recuperare il libro sparito – essa genera, invece, dieci storie ben distinte, scandite dall'alternanza con la cornice e dalla numerazione dei capitoli. Eppure, questo è l'unico dei tre romanzi a rappresentare una successione semplice e regolare tra l'esponente narrativo dell'unitarietà (la cornice o storia principale) e quello della pluralità (le dieci storie appartenenti a libri diversi).

Molteplicità e unità, di conseguenza, sono elementi strutturali innegabili. Gli schemi, infatti, stanno proprio a dimostrare l'ordinamento coesivo, da un lato, e la parcellizzazione poliedrica dall'altro. I due concetti antitetici sono spesso tematizzati tramite allusioni esplicite o implicite che confermano la loro importanza semantica. L'analisi di alcuni passi dei romanzi particolarmente significativi e chiarificatori permette di approfondire il discorso sulle modalità di esplicitazione della tematica.

Molte città invisibili descritte da Marco Polo sono sostanzialmente plurali nel senso che possiedono un'identità duplice o molteplice, la quale si esplica tramite uno sdoppiamento visivo o una frammentarietà sostanziale.¹⁰ Arrivato a Zoe, per esempio, il viaggiatore afferma che «in ogni città dell'impero ogni edificio è differente e disposto in diverso ordine», sicché diventa «una città fatta soltanto di differenze» (CALVINO 1995a, 383). A Moriana, «la città sembra continui in prospettiva moltiplicando il suo reperto-

¹⁰ Mengaldo scrive a questo proposito: «La reversibilità delle cose è forse il tema centrale del libro», e la sua analisi del tema, città per città, è del tutto esauriente (MENGALDO 1975, 423-424). Per quanto riguarda la categoria delle «città e gli occhi» si veda OSSOLA (1987).

rio di immagini» e «Pentesilea si spande per miglia intorno in una zuppa di città diluita nella pianura» (ivi, 449; 491). Il repertorio di immagini calviniane non lesina gli esempi: sfere di vetro, specchi d'acqua riflettenti, livelli sovrapposti, intrichi di fili, reticoli di canali e di strade, e ovunque sdoppiamenti, suddivisioni e proiezioni prismatiche. Interessante l'esempio di Zora che, «obbligata a restare immobile e uguale a se stessa», si è disfatta ed è scomparsa, come se le città potessero esistere solo attraverso la mobilità e la differenziazione (ivi, 369).

In contrasto e in relazione con questa tendenza alla molteplicità si insinua la tendenza all'unitarietà. Ad Anastasia, per esempio, «la città ti appare come un tutto» (ivi, 366). Ma il discorso è più raro nelle parti descrittive. Lo si ritrova invece con una certa frequenza nei dialoghi meta-narrativi. Forse la loro funzione narrativa di intelaiatura e cornice li rende più adatti ad accogliere la spinta verso l'unitarietà. Così, Marco Polo afferma: «Mentre al tuo cenno, sire, la città una e ultima innalza le sue mura senza macchia, io raccolgo le ceneri delle altre città possibili che scompaiono per farle posto» (ivi, 406).¹¹ Il culmine della coesione si raggiunge nel momento cruciale in cui i cinquantacinque segmenti testuali sembrano formare, tutti insieme, un racconto trascendente e superiore di un'unica città – che, secondo Marco, potrebbe essere qualsiasi città e nessuna in particolare (entrambe negazioni della pluralità). Marco Polo afferma: «Viaggiando ci s'accorge che le differenze si perdono: ogni città va somigliando a tutte le città» (ivi, 475). Intanto, la sua capacità di cogliere le peculiarità di ogni luogo poggia sulla conoscenza di una singola città, che resta «implicita». Solo partendo da questa egli può «distinguerne le qualità delle altre». Per lui questa città è Vene-

¹¹ Il corsivo è mio.

zia: «Ogni volta che descrivo una città, dico qualcosa di Venezia» (ivi, 432). Lentamente, Kublai Kan si rende conto che le descrizioni si assomigliano tutte, come se formassero un modello astratto di una città unica, sfuggente e chimerica: «ho costruito nella mia mente un modello di città da cui dedurre tutte le città possibili» (ivi, 415).¹²

La partecipazione delle singole parti alla coesione della struttura globale è più severa (o più evidente) nel romanzo di Perec. I novantanove capitoli della *Vie mode d'emploi* corrispondono alle varie stanze di un solo edificio, i pezzi di un puzzle unico, le singole scene di un grande quadro – un quadro che non esiste, su una tela rimasta vergine, che però incombe sulle diverse parti come un punto di riferimento onnipresente.¹³ Come il dipinto metaforico del personaggio Valène, altri elementi di forte coesione interna rivelano la loro natura di composizioni multiple di elementi singoli e svariati e riproducono la bipolarità tra unità e molteplicità. A cominciare dal progetto eccentrico di Bartlebooth, basato sull'elaborazione di «cinq-cents marines de même format (65 X 50, ou raisin) représentant des ports de mers» (PEREC 1978, 158). Si tratta di cinquecento singoli dipinti di luoghi diversi appartenenti al mondo intero, ma accomunati dal criterio di scelta del soggetto (porto di mare), dalla tecnica (acquerello) e dalla destinazione (trasfor-

¹² Sulle implicazioni del concetto di patria implicita si veda NANNICINI (2002).

¹³ Oltre al capitolo LI, rimandiamo all'enigmatico capitolo LXXIV, interamente scritto al condizionale, in cui i paragrafi si susseguono senza pausa né punteggiatura; una sorta di fantasia allucinatoria dell'edificio, minuziosamente descritto e sezionato dall'occhio neutro e scrutatore del narratore o del pittore Valène, lo pseudo-narratore. Si veda PEREC (1978, 290-298; 444-447).

marsi in puzzle, essere ricostituiti e cancellati).¹⁴ In fondo, nessun acquerello è caratterizzato singolarmente, ma tutti hanno senso solo se presi nella totalità del ciclo; nello stesso tempo, la loro singola diversità è un dato acquisito e necessario, realizzato appunto dal giro del mondo del loro creatore.

In *Se una notte d'inverno un viaggiatore* vari brani illustrano la tematica della pluralità. Il protagonista della settima storia, accostando gli occhi al caleidoscopio, segue «l'adunarsi e il comporsi di frammenti eterogenei di colori e di linee in figure regolari» (CALVINO 1995b, 769); l'allievo del signor Okeda, nell'ottava storia, si sforza di isolare la sensazione di ogni singola foglia di ginko, fino ad arrivare a tale conclusione: «crescendo ancora il numero delle foglie volteggianti nell'aria le sensazioni corrispondenti a ognuna d'esse si sommano dando luogo a una sensazione complessiva quale quella di una pioggia silenziosa» (ivi, 808).¹⁵ D'altra parte, la tematica unità-molteplicità è spesso connessa a quella centrale, relativa al libro e alla lettura. Per esempio, lo scrittore Silas Flannery rivela la sua crisi di fronte all'eventualità di scrivere un solo libro, mentre il pensiero di elaborare un'intera biblioteca lo rincuora.¹⁶ Più avanti, durante una discussione tra personaggi-lettori, uno di loro afferma:

L'oggetto della lettura è una materia puntiforme e pulviscolare. Nella dilagante distesa della scrittura l'atten-

¹⁴ Il procedimento circolare di Bartlebooth richiama, tra l'altro, il titolo del convegno nel quale questo intervento è stato presentato: *Strutture: costruzioni - decostruzioni - ricostruzioni*.

¹⁵ Il corsivo è mio.

¹⁶ «Se penso che devo scrivere un libro, tutti i problemi del come questo libro deve essere e del come non deve essere mi bloccano e m'impediscono d'andare avanti. Se invece penso che sto scrivendo un'intera biblioteca, mi sento improvvisamente alleggerito» (CALVINO 1995b, 790).

zione del lettore distingue dei segmenti minimi [...], che si rivelano d'una densità di significato estremamente concentrata. Sono come le particelle elementari che compongono il nucleo dell'opera, attorno al quale ruota tutto il resto. (ivi, 864)

La morale della storia, nonché la risoluzione della *quête*, sembra consistere nel fatto che tutte le dieci varianti, pur presentando elementi sempre nuovi, tendono a formare un libro unitario e concreto. La frase finale, formatasi dall'accostamento progressivo di tutti i titoli, conferma quest'ipotesi, riassumendo perfettamente i criteri strutturali, il senso trascendente e la coesione delle parti: ogni componente rimanda all'unità globale del libro perché, come afferma un personaggio nel parossismo della riflessione meta-narrativa, «tutti i libri portano a un unico libro» (ivi, 866).

La tensione esistente tra forza centripeta e forza centrifuga è di fatto particolarmente evidente e complessa. Ogni *incipit* di romanzo, satellite dell'universo romanzesco, costituisce di per sé una «microstori[a]». ¹⁷ Secondo Luigi Montella, le unità narrative separate e disperse non possono essere facilmente riconducibili a un tutto (MONTELLA 1996, 68). In effetti, in quanto luoghi privilegiati della creazione narrativa, esse devono mantenere la funzione cruciale di accogliere il romanzesco, essenzialmente differenziato e molteplice.¹⁸ Sono queste particelle narrative che sostengono l'impalcatura dell'opera completa e ne giustificano la natura romanzesca. Riconducibili al tutto, quindi, possono essere solo tendenzialmente, o potenzialmente. Infatti, se i

¹⁷ Il termine «microstorie», particolarmente adatto al nostro scopo, è tratto da MILANINI (1990, 149 e 152).

¹⁸ Vari studi critici lo confermano: si vedano MILANINI (1990, 155), RAVAZZOLI (1978, 101), SEGRE (1979, 177-214) e BELPOLITI (1996, 864).

dieci frammenti hanno la funzione di esemplificare plurime varianti di un nucleo narrativo di partenza, come negli *Exercices de style* di Queneau, essi devono anche simboleggiare tutti i romanzi immaginabili, e geograficamente e culturalmente distinti. L'unità (una sola storia ripetuta dieci volte e riconducibile al tutto), si ricongiunge ancora alla molteplicità (tutte le storie possibili e diverse tra loro che sono tendenti all'infinito).

I tre romanzi, dunque, poggiano su quegli elementi strutturali e quelle metafore che rappresentano la forza centripeta, le componenti, cioè, che tendono alla riunificazione, alla coesione e alla ricostruzione del modello unico, del punto di riferimento. Inoltre, essi sono strutturati anche dagli elementi che, invece, costituiscono la forza centrifuga determinata dalla varietà, molteplicità e dispersione. Diverse sono le metafore che rendono esplicita la copresenza dei due estremi nonché la stretta cooperazione delle forze centripeta e centrifuga: puzzles, scacchi, prismi, specchi e labirinti si susseguono di pagina in pagina e esemplificano l'avvicinarsi antitetico dei due punti focali.

3. LE METAFORE DELL'ANTITESI

La questione dei rapporti tra il parziale e il globale, di fatto, accompagna la riflessione dei tre autori. Si tratta di considerazioni che fioriscono non solo in un contesto teorico, come nella lezione calviniana sulla «Molteplicità», ma anche nel tessuto narrativo raffiorando, in modo assai sorprendente, nei momenti di più pura riflessione metanarrativa (CALVINO 1995c, 715-733).¹⁹ Basti evocare alcune delle

¹⁹ Particolarmente interessante al riguardo il pensiero di Calvino: «[I] libri moderni che più amiamo nascono dal confluire e dallo scontrarsi d'una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili d'espressione. Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centri-

metafore eloquenti che fungono da *mise en abyme*: il quadro di Valène e il gioco del puzzle in Perec; l'arco e le pietre di Marco Polo e il concetto di libro-romanzo in Calvino (che riesce nell'ardua impresa di rendere il romanzo *mise en abyme* di se stesso).

La parabola «L'arco e le pietre», enunciata da Marco Polo, illustra magistralmente la bipolarità di fondo, nel rapporto inestricabile che lega il campo semantico e il campo strutturale:

Marco Polo descrive un ponte, pietra per pietra. — Ma qual è la pietra che sostiene il ponte? — chiede Kublai Kan. — Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra, — risponde Marco, — ma dalla linea dell'arco che esse formano. — Kublai Kan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge: — Perché mi parli delle pietre? È solo dell'arco che m'importa. Polo risponde: — Senza pietre, non c'è arco. (CALVINO 1995a, 428)

La sentenza speculare di Marco Polo «Senza pietre, non c'è arco» diventa metafora eloquente per illustrare, da un lato, l'equilibrio che regola la struttura globale (l'arco) e le diverse sezioni del romanzo (le pietre) e, dall'altro, il legame tra il racconto narrativo, considerato nella sua continuità, e i frammenti testuali che lo compongono e lo scompongono differenziandolo dall'interno.

Il quadro di Valène è altrettanto esemplare. Rivendicando più volte la metafora compositiva e strutturale del quadro, Perec affermava in un'intervista: «Mon livre débute par des scènes figées puisqu'il est censé être la description d'un tableau» (BROCHIER 1978, 33). In un primo

fuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia d'una verità non parziale» (CALVINO 1995c, 726).

momento, il quadro sembra quindi fungere da elemento unitario e omogeneo. Ma subito dopo, Perec aggiunge:

Un peu comme ces tableaux du XVII^e siècle, que j'aime beaucoup, qui représentent des galeries de tableaux, où l'on voit cent ou deux cents petits tableaux peints très soigneusement, et qui racontent une espèce d'histoire de la peinture. (BROCHIER 1978, 33)

Ecco che il quadro unitario si rivela invece contenere altri piccoli quadri, essenzialmente plurali, un po' come accade nei dipinti di Giovanni Paolo Pannini.²⁰ Perec conclude con la celebre definizione di genere, racchiusa nel sottotitolo «Romanzi», al plurale, inno alla molteplicità narrativa.²¹

Il quadro, come il romanzo, punto di riferimento tangibile, offre un insieme dapprima apparentemente unitario, che poi si scompone in altri sottoinsiemi indipendenti, ciascuno descritto minuziosamente. In altri termini, il quadro mantiene la sua funzione di immagine singola ma acquista nel contempo quella di galleria d'immagini, così come il romanzo diventa un'antologia di «romanzi».

Anche il gioco del puzzle, altra figura centrale, risente della copresenza di fattori opposti:²²

L'objet visé [...] n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure: l'élément ne pré-

²⁰ Vedi ad esempio *La galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga* del 1749 (Wadsworth Atheneum). Pannini è un esponente italiano della tradizione del «cabinet d'amateur», così cara a Perec (cfr. PEREC 1979b).

²¹ «C'est pourquoi j'ai mis sur la couverture de la *Vie mode d'emploi* [sic] romans, au pluriel. C'est un roman qui raconte des romans, des romans potentiels, qui ne seront pas tous forcément développés» (BROCHIER 1978, 33).

²² Il brano da *La vie mode d'emploi* che segue, originariamente nel capitolo XLIV, funge anche da preambolo al romanzo.

existe pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments. (PEREC 1978, 248)

Di fatto, il puzzle, come il quadro, diventa metafora, chiave di lettura del libro, tanto da costituirne il prologo. Emblema della relazione tra la storia (Bartlebooth e i suoi puzzle) e la struttura (il romanzo si forma pezzo per pezzo), il puzzle, ancor più del gioco degli scacchi, si presta a illustrare la relazione tra la visione d'insieme e le molteplici parti.

Per l'iper-romanzo di Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* il discorso è analogo.²³ I frammenti di romanzo che lo compongono rappresentano diverse varianti dello stesso romanzo potenziale, che Calvino così riassume:

Io ho scelto, come situazione romanzesca tipica, uno schema che potrei enunciare così: *un personaggio maschile che narra in prima persona si trova a assumere un ruolo che non è il suo, in una situazione in cui l'attrazione esercitata da un personaggio femminile e l'incombere dell'oscura minaccia d'una collettività di nemici lo coinvolgono senza scampo.* (CALVINO 1979, 4)

Il rapporto indissolubile tra il singolo elemento e l'insieme globale costituisce per Calvino una riflessione costante che lo accompagna nei trent'anni di produzione letteraria: dagli ingredienti distinti e ricorrenti che compongono le *Fiabe italiane*, al mistero combinatorio dei tarocchi nel *Castello dei destini incrociati*, dalle riflessioni teoriche delle *Lezioni americane* alle ultime realizzazioni narrative, in *Palomar*.

²³ Anche i termini usati dagli scrittori Calvino e Perec sono spesso analoghi.

Il protagonista di quest'ultimo romanzo, ad esempio, osservando i fili d'erba di un prato, afferma in modo chiarissimo che «un insieme esiste solo in quanto formato da elementi distinti», laddove il prato costituisce un insieme apparentemente omogeneo, in realtà formato da «singole pianticelle, una per una, nelle loro particolarità e differenze» (CALVINO 1995d, 900). Allo stesso modo, uno stormo d'uccelli visto nella sua ottica diventa un «corpo in movimento composto di centinaia e centinaia di corpi staccati, ma il cui insieme costituisce un oggetto unitario», qualcosa che, «pur nella fluidità della sostanza, raggiunge una sua solidità nella forma» (ivi, 927).

Il concetto d'antitesi tra la fluidità sostanziale e la solidità formale si adatta perfettamente al discorso sull'essenza stessa della narrazione: applicando le immagini dei fili d'erba del prato e degli uccelli dello stormo ai romanzi di Italo Calvino e di Perec, osserviamo che la linea narrativa, fluida e diversificata, scaturisce da una realtà formale e strutturale ben salda, che non impedisce al narratore la dispersione stilistica, ma la rende plausibile e ne determina la continuità.

Il narratore si destreggia tra i due poli, il singolare e il plurale, l'unitario e il molteplice e la narrazione oscilla costantemente tra essi: dopo una serie di descrizioni, il narratore in *Le città invisibili* ritorna alla forma dialogica, che via via diventa sempre più allegorica; il narratore di Perec passa dalla descrizione oggettiva e minuziosa di un salotto alla storia romanzesca di un inquilino d'ante guerra mentre il narratore in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* interrompe bruscamente un romanzo appassionante per ritornare docilmente alle imprevedibili, e sempre più arzigogolate, avventure del personaggio Lettore. In questo modo, non solo attraverso la struttura preordinata e le riflessioni meta-narrative di alcuni brani, ma anche grazie all'oscillazione

tra due forme narrative, il romanzo si tiene in bilico tra la forza centripeta e quella centrifuga.²⁴

Il narratore, oscillando tra i due estremi della narrazione, riesce a muoversi tra l'uno e il molteplice, tra l'omogeneo e l'eterogeneo, tra la fluidità e la stabilità. Sfruttando appieno le due forze sprigionate dalla struttura, i due scrittori tracciano una linea narrativa originale e impregnata di quella molteplicità che Calvino considerava uno dei tratti salienti del romanzo moderno.

²⁴ Non bisogna però dimenticare che queste due linee narrative parallele, che sembrano correre su due binari separati, tendenti all'infinito, si incrociano invece in vari punti, perché il narratore ricorre volentieri all'arte della trasgressione. Tra i numerosi esempi di trasgressione, ricordiamo una parabola-dialogo di *Le città invisibili*, che si sostituisce alla consueta descrizione di città (CALVINO 1995a, 486-447); anziché la descrizione della stanza e una storia, il capitolo LI di *La vie mode d'emploi* ospita la metafora del quadro seguita dalla lista della «cohorte de ses personnages» (PEREC 1978, 290-298). Infine, ricordiamo il celebre capitolo VIII di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dove la storia del Lettore cede il posto al diario dello scrittore Silas Flannery (CALVINO 1995b, 777-807).

BIBLIOGRAFIA

- BARENGHI, Mario (1995)
«Note e notizie sui testi: 'Le città invisibili'» (1992). In: Italo Calvino. (1995²). *Romanzi e racconti*. II. Claudio Milanini (dir.), Mario Barenghi e Bruno Falcetto (a c. di). Milano: Palomar-Mondadori, 1359-1365.
- BELPOLITI, Mario (1996)
L'occhio di Calvino. Torino: Einaudi.
- BROCHIER, Jean-Jacques (1978)
«La maison des romans. Entretien avec Georges Perec». In: *Magazine littéraire*. 149, 32-35.
- CALVINO, Italo (1979)
«Se una notte d'inverno un narratore». In: *Alfabeta*. 8, dicembre 1979, 4-5.
- CALVINO, Italo (1995a)
«Le città invisibili». In: Id. *Romanzi e racconti*. II. Claudio Milanini (dir.), Mario Barenghi e Bruno Falcetto (a c. di). Milano: Palomar-Mondadori, 357-498.
- CALVINO, Italo (1995b)
«Se una notte d'inverno un viaggiatore». In: Id. *Romanzi e racconti*. II. Claudio Milanini (dir.), Mario Barenghi e Bruno Falcetto (a c. di). Milano: Palomar-Mondadori, 611-870.
- CALVINO, Italo (1995c)
«Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio». In: Id. *Saggi 1945-1985*. I. Mario Barenghi (a c. di). Milano: Palomar-Mondadori, 627-753.
- CALVINO, Italo (1995d)
«Palomar». In: Id. *Romanzi e racconti*. II. Claudio Milanini (dir.), Mario Barenghi e Bruno Falcetto (a c. di). Milano: Palomar-Mondadori, 871-979.
- CONSTANTIN, Danielle (2004)
«La rédaction de 'La vie mode d'emploi' de Georges Perec: la pièce de la mémoire». In: *Genesis. Manuscrits, Recherche, Invention*. 23, 42-55.

- FALCETTO, Bruno (1995)
«Note e notizie sui testi: 'Se una notte d'inverno un viaggiatore'». In: Italo Calvino. (1995²). *Romanzi e racconti*. II. Claudio Milanini (dir.), Mario Barenghi e Bruno Falcetto (a c. di). Milano: Palomar-Mondadori, 1381-1401.
- MAGNÉ, Bernard (1982)
«Le Puzzle, mode d'emploi: petite propédeutique à une lecture métatextuelle de 'La Vie mode d'emploi' de Georges Perec. In: *Texte, L'autoreprésentation. Le texte et ses miroirs*. 1, 71-96.
- MAGNÉ, Bernard (1988)
Perecollages, 1981-1988. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- MAGNÉ, Bernard (1990)
«Pour une lecture articulée». In: *Cahiers Georges Perec*. 4, 143-180.
- MAGNÉ, Bernard (1999)
Georges Perec. Paris: Nathan.
- MENGALDO, Pier-Vincenzo (1975)
«L'arco e le pietre (Calvino, 'Le città invisibili')». In: Id. *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*. Milano: Feltrinelli, 406-426.
- MILANINI, Claudio (1990)
L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino. Milano: Garzanti.
- MONTELLA, Luigi (1996)
Il percorso dei linguaggi. Salerno: Edisud.
- NANNICINI, Chiara (2002)
«Italo Calvino et la névrose géographique». In: AA.VV., *Actes de la Journée d'Etudes 'Terre mère, patrie, pays s'accueil'* (Université Paris XII, 25-26 mai 2002). www.univ-paris12.fr/creer/TMPPA/textes/12t.htm [ultima consultazione 14.12.2005, N.d.R.].