

Casualità e letteratura nel Novecento italiano

*Nel suo profondo vidi che s'interna
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna*

È antichissima in letteratura la riflessione sui due termini contrapposti di casualità e causalità, che possiamo anche vedere come la contrapposizione tra il caos ed il cosmo, tra il disordine apparentemente inestricabile di tutto quello che capita (intorno e dentro a noi) e il desiderio di porvi ordine, ritrovando relazioni e nessi fra le cose che esistono e che accadono. Forse la letteratura nasce proprio per questo: per dare senso all'esistente, raccontandolo. Possiamo dunque trovare nella letteratura, non solo italiana, numerosissime testimonianze di questa riottosità del mondo all'ordine; ma in qualche modo l'autore vi pone rimedio e, anche se con fatica, sono poi l'ordine ed il senso a prevalere. Pensiamo alle peripezie di Renzo e Lucia: in alcuni momenti i due sembrano sballottati qua e là da continui scherzi del destino, il povero fra Cristoforo finisce per dare Lucia in pasto ai bravi dell'Innominato e questi, a sua volta, tradisce del tutto inopinatamente le aspettative del suo mandante Rodrigo; i rapporti di causa-effetto tra le azioni dei personaggi ed i risultati attesi potrebbero apparire del tutto vanificati, ma i due giovani fidanzati incontreranno il loro lieto fine e la provvidenza (comunque la si interpreti) prevale. Oppure guardiamo ai mille disparati casi della vita presentati nel *Decameron*: potrebbero dominare la varietà e la differenza e l'impressione di un mondo ricco di accadimenti distanti e slegati l'uno dall'altro, il disordine e la casualità insomma; invece da Boccaccio tutti sono ordinatamente e gerarchicamente posti nella struttura delle dieci giornate ed il loro senso è garantito dall'ordine divino e dal buon senso dei mercanti. Rare sono le opere che potremmo definire, se non casuali, almeno disordinate, come il poema *Adone* di Marino, la cui esile trama non sembra in grado di tenere insieme i numerosissimi rivoli in cui si perde il discorso, specchio degli innumerevoli tasselli del puzzle del mondo, che la mente dell'uomo non sa ricostruire. Sintetizzando, potremmo dire che – almeno in letteratura – solitamente è il cosmo ad averla vinta, non il caos.

Se però guardiamo agli anni più recenti, vediamo che il caos tende a guadagnare spazio. A partire dai primi anni del secolo scorso i temi del caso, dell'equivoco, dell'assurdo e dell'inspiegabile sono sempre più presenti; non solo ci si perde nell'immensità e nell'infinita e multiforme varietà de *lo gran mar dell'essere*², ma sembra che lo scrittore abbia rinunciato a

¹ Docente di Letteratura italiana e latina al *Ferraris*.

² D. Alighieri, *Paradiso*, I, 113

cercarvi un ordine ed un senso, o almeno alla speranza di poterlo rintracciare. Non si racconta il disordine per ritrovarvi un ordine, ma per testimoniare il disordine stesso. A questo proposito sono noti a chiunque gli esempi di Pirandello, di Gadda e di buona parte degli autori operanti nella prima parte del secolo, che ritroviamo abitualmente nei programmi di letteratura delle scuole italiane. Anche la poesia di Montale ci conferma che *La storia non si snoda / come una catena / di anelli ininterrotta*.³

è un piccolo equivoco senza rimedio, disse

Nel secondo Novecento questo atteggiamento non muta, semmai tende ad estendersi; ne troviamo esempi un po' dovunque nella narrativa e vediamo che la citazione montaliana vale tanto per la Storia – quella dell'umanità o di un popolo – quanto per le piccole storie dei singoli uomini; basti pensare ai numerosi polizieschi con finale aperto, dove il rigore logico di chi indaga nulla può di fronte ad una realtà che sfugge come acqua tra le dita. Dopo il commissario di polizia Francesco Ingravallo, protagonista del gaddiano *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (del 1946), lunghissimo sarebbe l'elenco degli investigatori persi nei meandri di casi insolubili: nel *Contesto* di Leonardo Sciascia (1971) l'ispettore Rogas, che pure qualche delitto lo ha spiegato e qualche nesso di causa-effetto lo ha ben individuato, perde la vita lasciando al lettore l'impressione di una situazione ingarbugliata e confusa; in tutt'altro contesto Guglielmo di Baskerville, monaco inquisitore del *Nome della rosa* di Umberto Eco (1980), più volte deve ricredersi, ammettendo che la sua ferrea logica spesso non vale a ricostruire adeguatamente l'accaduto. Nel *Cardillo addolorato* di Anna Maria Ortese (1993) l'impossibilità della ricostruzione univoca ed oggettiva degli avvenimenti non si manifesta attraverso il fallimento di un'indagine, bensì nella riproposizione soggettiva e contraddittoria dei medesimi; l'effetto è simile: impossibile in molti casi capire esattamente che cosa sia successo e perché.

Un esempio interessante è il racconto di Antonio Tabucchi *Piccoli equivoci senza importanza* (1985), primo della raccolta che porta lo stesso nome. In questo caso i fatti possono essere ricostruiti senza grandi difficoltà, se si è abituati allo stile dell'autore che mescola senza discontinuità presente e passato, narrazione, ricordo, introspezione e riflessione: un uomo, assistendo al processo per terrorismo di un suo compagno di studi, Leo, ripensa ad alcuni episodi della giovinezza, sua e di Leo; anche il giudice (i suoi *capelli già quasi bianchi* ci danno indicazioni sull'età adulta dei protagonisti) ed un giornalista che segue il processo, all'epoca del liceo e dell'università, frequentavano la stessa compagnia, ma ora sono inesorabilmente separati dai ruoli che ricoprono, in tribunale e nella vita. La casualità non impedisce dunque la ricostruzione degli eventi, ma interviene in altro modo, è il tema di fondo, la concezione stessa che Tabucchi ha della vita: gli uomini sono completamente soggetti al caso e le loro esistenze prendono l'una o l'altra direzione apparentemente senza un motivo razionale, deludendo sistematicamente le attese di chi pensa di poter progettare il proprio futuro. Il titolo allude proprio a questo e si spiega con un episodio dei tempi dell'università: Federico dopo il liceo classico si era iscritto a lettere classiche (*aveva programmato la sua vita, come tutti noi*,⁴ osserva l'io narrante), ma

per errore gli avevano dato un libretto di Giurisprudenza [...] Per confortarlo lo accompagnammo alle segreterie, ci attese un impiegato gentile e noncurante, era un vecchietto che aveva visto sfilare davanti a sé migliaia di studenti, esaminò il libretto di Federico e la sua aria preoccupata: è un piccolo

³ E. Montale, *La storia* vv. 1-3 in *Satura*, 1971

⁴ A. Tabucchi *Piccoli equivoci senza importanza*, Feltrinelli 2017, pag. 10

*equivoco senza rimedio, disse, è inutile preoccuparsi tanto. Federico lo guardò allibito, con la faccia congestionata, e balbettò: un piccolo equivoco senza rimedio?! Il vecchietto non si scompose, mi scusi, disse, è stato un lapsus, volevo dire un piccolo equivoco senza importanza, prima di Natale le faccio avere l'iscrizione giusta, intanto se lo desidera può seguire le lezioni di Giurisprudenza, almeno non perde le sue giornate.*⁵

Federico seguirà il consiglio, si appassionerà allo studio del diritto rinunciando a lettere classiche, si laureerà, diverrà giudice e sarà proprio lui ad interrogare Leo durante il processo. Tabucchi affida al vecchietto gentile il compito di rivelare, come in un lapsus, come per errore, che tutta la vita si gioca attorno a *piccoli equivoci senza rimedio*, cioè che i rapporti di causa-effetto e la conseguente relazione tra mezzi e fini sono solo apparenti, mentre ciò che determina veramente gli avvenimenti risulta enigmatico e incomprensibile, in altre parole: è il caso. Questa rivelazione non appare però nei toni tragici di una sconfitta del senso e dell'umanità, viene piuttosto proposta con leggerezza e ironia. L'impiegato è *gentile e noncurante* e quasi per caso ed in seguito ad un lapsus profetizza l'irrimediabilità delle conseguenze degli "equivoci". La qualità della noncuranza che gli viene attribuita dal narratore ben si accorda con l'altra caratteristica degli "equivoci", cioè l'assenza di importanza: se la vita è un *Rebus* (titolo del terzo racconto della raccolta citata), se è tutta dominata da enigmaticità senza soluzioni, se ogni nostra scelta può sempre rovesciarsi in effetti contrari a quelli sperati, davvero, allora, risulta *inutile preoccuparsi tanto*.

Diversi appaiono i sentimenti di Adso da Melk alla conclusione del suo racconto degli eventi ai quali ha assistito come scrivano e discepolo di Guglielmo da Baskerville. Dopo l'incendio della biblioteca che conclude la vicenda narrata, egli rovista tra le macerie alla ricerca di brandelli di libri e frammenti di pergamene superstiti, considerandoli *come tesori sepolti nella terra*⁶ da salvare e studiare con amore. Narrando l'episodio dice: *come se il fato mi avesse lasciato quel legato*. Il fato, il destino, non il caso; ragiona quindi in un contesto di senso ultimo, di causalità, non di casualità. Persa la biblioteca bruciata, che possiamo interpretare come luogo del senso e dell'ordine, come la narrazione e la descrizione del mondo che scopre e comunica il senso dell'esistente, il narratore del romanzo di Eco vorrebbe ricomporre una sua piccola biblioteca, combattendo così la sua battaglia contro la casualità dei fogli rimasti, battaglia per l'ordine ed il senso. Ma anch'egli, rileggendo gli scritti pazientemente ricomposti, fatti *di brani, citazioni, periodi incompiuti, moncherini di libri*,⁷ dovrà amaramente concludere con un'ammissione d'impotenza.

*Più rileggo questo elenco più mi convinco che esso è effetto del caso e non contiene alcun messaggio. Ma queste pagine incomplete mi hanno accompagnato per tutta la vita che da allora mi è restata da vivere, le ho spesso consultate come un oracolo, e ho quasi l'impressione che quanto ho scritto su questi fogli, che tu ora leggerai, ignoto lettore, altro non sia che un centone, un carne a figura, un immenso acrostico [...] più recito a me stesso la storia che ne è sortita, meno riesco a capire se in essa vi sia una trama che vada al di là della sequenza naturale degli eventi e dei tempi che la connettono.*⁸

I sentimenti di Adso sono dunque altri rispetto alla dichiarata incuranza di Tabucchi: egli esprime sofferenza ed angoscia, e non potrebbe essere altrimenti. Il monaco aveva aperto il suo scritto citando il Vangelo di Giovanni. *In principio era il Verbo e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era Dio*⁹ sono le sue prime parole, garanzia di senso per il mondo, benché spesso questo appaia dominato dal caos, dal non-senso o dal male. Anche Adso percepisce quella che abbiamo definito poc'anzi "riottosità del mondo all'ordine", ma pensa che il problema sia la decifrazione

⁵ A. Tabucchi op. cit. pagg. 10-11

⁶ U. Eco *Il nome della rosa* Bompiani 1989, pag. 502

⁷ U. Eco *ibidem*

⁸ U. Eco op. cit. pagg. 502-503

⁹ U. Eco op. cit. pag. 19

degli eventi: la verità di fede assicura la presenza di senso, ma questo non si manifesta chiaramente alle menti umane. In questo contesto la sua opera di scrittura in qualche modo può contribuire, se non a fare ordine, almeno a lasciare *segni di segni, perché su di essi si eserciti la preghiera della decifrazione*¹⁰. È una posizione analoga a quelle citate in apertura, di Manzoni e Boccaccio. Alla fine dell'opera però la sua fede vacilla, avvicinandosi all'ora della sua morte non solo non riconosce più il Dio di gloria a cui era stato educato, ma dice chiaramente *Gott ist ein lautes Nichts*¹¹ (Dio è un puro nulla). Svanito il principio che garantisce senso alle cose, ridotti gli accadimenti in balia del caso, non è più possibile neppure un'opera di scrittura che un senso lo cerchi e lo comunichi:

*Non mi rimane che tacere [...] Fa freddo nello scriptorium, il pollice mi duole. Lascio questa scrittura, non so per chi, non so più intorno a che cosa*¹²

Potremmo accostare il percorso evolutivo di Adso all'evoluzione del pensiero occidentale dal Medioevo al Novecento. Dante poteva tentare l'impresa della scrittura di un'opera come la *Commedia*, di un libro cioè che rimettesse in ordine le pagine confuse del quaderno del mondo, perché sapeva che, oltre l'apparenza del caos, il mondo è un cosmo che corrisponde all'ordine voluto da Dio: nella contemplazione di Dio l'uomo può riconoscere il senso unitario che tiene insieme tutta la disparata varietà dell'esistente. Con parole più vicine all'immagine da lui usata nel XXXIII canto del *Paradiso*, possiamo dire che l'uomo sa che nella mente di Dio si possono ritrovare, ordinatamente rilegate in un unico volume, le pagine "squadernate", sparpagliate confusamente qua e là nel mondo terreno. Questa concezione è già profondamente in crisi nel Seicento: abbiamo visto che Marino, nell'*Adone*, lascia prevalere il disordine e che quindi la casualità comincia a prender piede¹³. Se nel Settecento e nell'Ottocento le mentalità illuministica e positivista – in mancanza di Dio – affidano alla ragione umana ed alle scienze il compito di interpretare i vari fenomeni, riportandoli ad un ordine inteso come oggettivo e universale, le novità delle scienze e del pensiero degli ultimi anni dell'Ottocento e dei primi del Novecento scardinano via via questo approccio, aprendo sempre più la strada a teorie e modelli che accolgano la casualità; e questa nel secondo Novecento sembra prendere il sopravvento. Espressioni come teoria del caos, principio di indeterminazione o campo di possibilità si diffondono anche al di fuori delle discipline che le hanno create e contribuiscono a formare quella mentalità che, abbiamo visto, anche la letteratura accoglie, dapprima con angoscia e sgomento, in anni più recenti con leggerezza, rassegnazione o anche entusiasmo.

*non vedo l'ora che si sfasci la sintassi del Mondo,
che si mescolino le carte del gioco, i fogli dell'in-folio,
i frantumi di specchio del disastro*

È tra la fine degli anni Cinquanta ed i primi Sessanta che anche in Italia alcuni artisti decidono di permettere al caso di intervenire nelle varie fasi della vita della loro opera (progettazione, produzione, fruizione): poetica della casualità. In precedenza, nei primi anni del Novecento, qualcosa di simile era già accaduto con il Dadaismo, della seconda metà degli anni Dieci; ancor prima troviamo il progetto di *Livre* di Mallarmé, le cui pagine non erano pensate per essere lette

¹⁰ U. Eco *ibidem*

¹¹ U. Eco op. cit. pag. 503

¹² U. Eco *ibidem*

¹³ Sotto questo aspetto il diciassettesimo secolo presenta forti analogie con il Novecento. Per definire il gusto che si va diffondendo nel secondo Novecento nella cultura occidentale e che frequentemente viene chiamato postmoderno, Omar Calabrese si serve dell'espressione "Gusto neobarocco". (O. Calabrese *L'età neobarocca*, Laterza 1987)

secondo un ordine prefissato, ma si sarebbero dovute presentare suddivise in fascicoli indipendenti, non tenuti insieme da una rilegatura, come il libro “squadrato” del mondo terreno di Dante¹⁴. In Italia dobbiamo aspettare gli anni Cinquanta per trovare artisti che operino chiaramente in tal senso e – per quanto riguarda la letteratura – troviamo un esempio negli anni Sessanta, con *Il castello dei destini incrociati* di Italo Calvino (1969).

Che cosa significa permettere al caso di intervenire nelle fasi della vita dell’opera? E se l’opera è frutto del caso, qual è il ruolo dell’autore? Possiamo provare a rispondere a queste domande con il saggio di Umberto Eco *Opera aperta* (prima edizione 1962¹⁵). Innanzitutto egli premette:

*Il tema comune a queste ricerche è la reazione dell’arte e degli artisti [...] di fronte alla provocazione del Caso, dell’Indeterminato, del Probabile, dell’Ambiguo, del Plurivalente; la reazione, quindi, della sensibilità contemporanea in risposta alle suggestioni della matematica, della biologia, della fisica, della psicologia, della logica e del nuovo orizzonte epistemologico che queste scienze hanno aperto. [...] Nel complesso si propone una indagine di vari momenti in cui l’arte contemporanea si trova a fare i conti col Disordine.*¹⁶

Da questa indagine risulta che l’arte contemporanea non si limita ad accogliere casualità e disordine al suo interno come temi di riflessione, ma modella le proprie strutture e le proprie forme in modo *che suggeriscano l’immagine di un mondo ambiguo e pullulante di determinazioni possibili*¹⁷. Le opere così intese possono essere definite “aperte” perché consentono letture molteplici e mobili, non predeterminate dall’autore ed in un certo senso soggette al caso. Eco riporta alcuni esempi musicali: il *Klavierstück XI* di Karlheinz Stockhausen (prima esecuzione 1957) è scritto in modo che l’esecutore possa scegliere di volta in volta l’ordine di esecuzione dei vari “gruppi” che compongono il pezzo; Henri Pousseur dichiara apertamente che la sua opera *Scambi* (1957) non è tanto un pezzo, quanto un “campo di possibilità”; Luciano Berio, nella sua *Sequenza per flauto solo* (1958) indica la successione e l’intensità dei suoni ma non la loro durata¹⁸. In tutti questi casi l’autore interviene creando elementi che possano essere successivamente montati tra di loro secondo una logica combinatoria: l’esecutore e le condizioni dell’esecuzione determineranno il risultato di volta in volta, in base a scelte che l’autore non può aver predeterminato, ma l’autore mantiene la responsabilità di aver creato schemi, “campi di possibilità”, all’interno dei quali l’esecuzione musicale si muove. Un procedimento analogo venne usato da Raymond Queneau per il suo *Cent mille milliards de poèmes* (1961): il poeta ha composto dieci sonetti in modo che rime e strutture sintattiche e grammaticali di ciascuno dei quattordici versi di una poesia potessero accordarsi con quelli delle altre; ogni pagina è suddivisa in strisce orizzontali contenenti un verso e il lettore è invitato a leggere sperimentando le varie combinazioni possibili, che sono 10¹⁴, cioè i centomila miliardi del titolo. È evidente che l’autore definisce un perimetro all’interno del quale si completerà la sua opera, sulla base di criteri che egli non può controllare e che possono apparire quindi casuali.

¹⁴ Ed in effetti Mallarmé pensava al *Livre* in termini metafisici, come ad una sorta di rivelazione, un’ “opera colossale e totale, l’Opera per eccellenza che per il poeta doveva costituire non solo il fine ultimo della propria attività, ma il fine stesso del mondo [...] il *Livre* voleva diventare un mondo in continua fusione che si rinnova continuamente agli occhi del lettore mostrando sempre nuovi aspetti di quella poliedricità dell’assoluto che esso intende, non diremo esprimere, ma sostituire o realizzare”. (U. Eco *Opera aperta*, Bompiani 2016, pagg. 47-49)

¹⁵ Ma Eco stesso nell’introduzione ci informa che i saggi contenuti nel libro nascono da una comunicazione per il XII Congresso di Filosofia del 1958.

¹⁶ U. Eco, op. cit. pag. 2

¹⁷ U. Eco, op. cit. pag. 5

¹⁸ U. Eco, op. cit. pagg. 31-32

Il caso è autorizzato ad intervenire, dunque, ma non ha completamente mano libera: è costretto in “campi di possibilità” o schemi logici che salvaguardano il ruolo creatore dell’artista. Italo Calvino, che aveva aderito all’*OuLiPo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, fondato da Queneau nel 1960), pianifica la sua opera *Il castello dei destini incrociati* servendosi di una tecnica combinatoria per domare il disordine di tutte le trame possibili che si presentano alla sua fantasia di scrittore; è lo stesso narratore ligure che nelle sue *Lezioni americane* (scritte tra il 1984 ed il 1985) ce ne rende edotti:

*Lo stesso principio di campionatura della molteplicità potenziale del narrabile è alla base di un altro mio libro, “Il castello dei destini incrociati”, che vuol essere una specie di macchina per moltiplicare le narrazioni partendo da elementi figurati dai molti significati possibili come un mazzo di tarocchi. Il mio temperamento mi porta allo “scrivere breve” e queste strutture mi permettono d’unire la concentrazione nell’invenzione e nell’espressione con il senso delle potenzialità infinite*¹⁹.

Il gioco combinatorio parte dalla considerazione che ogni carta dei tarocchi può essere intesa come una scena di un racconto pittografico e che *il significato di ogni singola carta dipende dal posto che essa ha nella successione di carte che la precedono e la seguono*²⁰. Calvino si dà dunque a disporre le carte sul tavolo per produrre sequenze da tradurre in racconti e un po’ alla volta si vengono a formare incroci, in modo che una stessa carta ha più di una funzione narrativa in dipendenza dalle storie in cui è inserita; dopo alcuni tentativi dai risultati parziali, egli si trova a costruire l’incrocio centrale dei racconti partendo da sequenze ispirate all’*Orlando furioso* di Ariosto, ottenendo così *un cruciverba fatto di figure anziché di lettere, in cui per di più ogni sequenza si può leggere nei due sensi*²¹. Con questo metodo alcune delle trame (quelle risultanti dalle prime carte poste sul tavolo) sono prestabilite dall’autore, che decide il significato delle singole carte ed il loro ordine, ma le trame successive sono determinate dal gioco combinatorio ed il senso di ogni altra carta soggiace dunque alle regole combinatorie, anche se all’autore rimane la possibilità di scelta all’interno del campo di suggestioni figurative di ogni singola carta. Per mezzo di una cornice narrativa che racchiude in sé i racconti, il gioco combinatorio risulta palese anche al lettore: cavalieri, dame, semplici viandanti e l’io narrante si trovano in un castello, avendo tutti perduto la parola durante il viaggio nel bosco che lo circonda; al termine di una cena passata in assoluto silenzio il castellano pone sul tavolo un mazzo di tarocchi dei quali i commensali si servono per narrare ciascuno la propria storia. Ritroviamo un esempio dell’ambiguità delle carte, della pluralità dei significati e della molteplicità delle interpretazioni, oltre che del meccanismo narrativo, se leggiamo questi due passi, tratti da racconti diversi (da *Storia dell’ingrato punito* il primo e da *Storia dell’alchimista che vendette l’anima* il secondo) ma ispirati dalla medesima carta (l’Asso di Coppe):

1. *Quando vedemmo calare l’Asso di Coppe, su cui era disegnata una fonte che scorre tra muschi fioriti e frulli d’ali, fu come se sentissimo lì vicino il fiottare d’una sorgente e l’ansare dell’uomo che si dissetava bocconi. Ma ci sono fonti, - qualcuno tra noi certo pensò, - che, appena se ne beve, accrescono la sete, anziché placarla. Era prevedibile che tra i due giovani s’accendesse – appena il cavaliere avesse superato il suo capogiro – un sentimento che andava al di là della gratitudine (da una parte) e della pietà (dall’altra), e che questo sentimento trovasse subito modo d’esprimersi – complice l’ombra del bosco – in un abbraccio sull’erba dei prati. Non per nulla la carta che venne dopo fu un Due di Coppe*

¹⁹ I. Calvino *Lezioni americane*, Garzanti 1988, pag. 117

²⁰ I. Calvino *Presentazione di Il castello dei destini incrociati*, Mondadori 1994, pag. VII

²¹ I. Calvino, op. cit. pag. VIII

ornato dal cartiglio «amor mio» e fiorito di nontiscordardimé: indizio più che probabile d'un incontro amoroso²².

2. La commozione di questo racconto [la Storia dell'ingrato punito] non s'era ancora dissipata, quando un altro dei commensali diede segni di voler dire la sua. Un passaggio, soprattutto, della storia del cavaliere, pareva aver attratto la sua attenzione, o meglio, uno degli affiancamenti casuali tra le carte delle due file: quello dell'Asso di Coppe e della Papessa [...] La prima interpretazione di questa sequenza che veniva alla mente, insistendo nell'attribuire alla fontana un'aura voluttuosa, era che il nostro commensale avesse avuto un rapporto amoroso con una monaca in un bosco. Oppure che le avesse offerto copiosamente da bere, dato che la fontana pareva prendere origine, a guardarla bene, da un bariletto, in cima ad un torchio da uva. [...] (E così cadeva un'altra interpretazione possibile: fare della fonte un'acquasantiera). L'ipotesi più probabile che mi occorre [...] era che quella carta rappresentasse la Fonte della Vita²³

Il meccanismo narrativo e la genesi della scrittura sono qui dichiarate apertamente; le intenzioni di Calvino, la sua adesione ad un principio di casualità, sono esplicitate in queste parole: *uno degli affiancamenti casuali tra le carte delle due file*. A suggerire la nuova storia è l'accostamento casuale di due carte, appartenenti a due storie diverse, schematicamente riassunte in due sequenze di tarocchi affiancate. Vediamo anche con chiarezza che il significato della carta è scelto tra svariate ipotesi possibili, tutte contemporaneamente presenti in essa.

L'ultima delle cinque *Lezioni americane* citate poc'anzi, negli appunti di Calvino aveva il titolo di *Multiplicity (Molteplicità)* e ci riporta alle considerazioni con cui ho aperto questo mio breve articolo: Calvino intende *il romanzo contemporaneo come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra fatti, tra persone, tra le cose del mondo*²⁴ e per esemplificare ciò porta l'esempio di Carlo Emilio Gadda, che

*cercò per tutta la sua vita di rappresentare il mondo come un garbuglio, o groviglio, o gomitolo, di rappresentarlo senza attenuarne affatto l'inestricabile complessità, o per meglio dire la presenza simultanea degli elementi più eterogenei che concorrono a determinare ogni evento*²⁵.

La lezione prosegue considerando che nel suo immenso capolavoro *L'uomo senza qualità*, Robert Musil vorrebbe depositare tutto il suo pensiero *in un libro enciclopedico a cui cerca di conservare la forma di romanzo, ma la struttura dell'opera cambia continuamente, gli si disfa tra le mani*²⁶; logica conseguenza della coscienza dell'inconciliabilità degli opposti: esattezza matematica, spirito puro, mentalità militare / anima, irrazionalità, umanità, caos. Anche lo scrittore austriaco, come Gadda, si deve dunque arrendere all'*incapacità a concludere*. I lavori di alcuni dei più grandi scrittori del Novecento europeo (tra gli altri Calvino ricorda Marcel Proust e Thomas Mann) testimoniano che ai giorni nostri non è più possibile approdare ad opere che esprimano *l'integrazione dello scibile umano in un ordine e una forma di stabile compattezza, come la "Divina Commedia"*²⁷. Se la letteratura vuole narrare il mondo, la metafora del libro deve essere

²² I. Calvino *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori 1994, pag. 11

²³ I. Calvino, op. cit. pagg. 16-17

²⁴ I. Calvino *Lezioni americane*, Garzanti 1988, pag. 103

²⁵ I. Calvino, op. cit. pagg. 103-104

²⁶ I. Calvino, op. cit. pagg. 107

²⁷ I. Calvino, op. cit. pagg. 113

reinterpretata: *non vedo l'ora che si sfasci la sintassi del Mondo, che si mescolino le carte del gioco, i fogli dell'in-folio, i frantumi di specchio del disastro*²⁸ sono le parole conclusive del *Castello dei destini incrociati*, con le quali l'autore dimostra di aspirare, sì, ad un libro (l'*in-folio*), ma – a differenza di quello di Dante *legato con amore in un volume* – questo libro è sfasciato ed in frantumi, sono pagine pronte per essere ricombinate, rimescolate e riordinate in tutti gli (infiniti?) modi possibili, così come il mondo, come ciascuno di noi altro non è *se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni*²⁹.

Un sentito ringraziamento al professore e amico Gianmarco Pincioli. Se questi miei pensieri hanno trovato una forma discorsiva sufficientemente ordinata, senza ombra di dubbio lo si deve anche ai suoi preziosi consigli, elargiti con generosa disponibilità in diverse conversazioni di viaggio e di convivialità.



²⁸ I. Calvino *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori 1994, pag. 112

²⁹ I. Calvino *Lezioni americane*, Garzanti 1988, pag. 120