

AGNESE MACORI
LA POSSIBILITÀ CONOSCITIVA DEL RACCONTO IN *PALOMAR*

Abstract

«Descrizione», «racconto» e «meditazione» sono i tre tipi di esperienza alla base dei ventisette racconti di *Palomar*. La critica ha insistito molto sull'importanza della descrizione e della meditazione, mentre più difficile risulta individuare la dimensione narrativa del testo. A partire dalla lettura del racconto «Il museo dei formaggi» questo saggio mostra come la dimensione temporale ricopra un ruolo centrale nell'epistemologia del signor Palomar.

The twenty-seven tales of *Palomar* are based on three kinds of experience: «description», «narrative» and «meditation». Critics highlighted the relevance of description and meditation, while it is more difficult to identify the narrative dimension of the novel. By reading the tale «Il museo dei formaggi» this essay aims to analyze the importance of the temporal dimension in Mr. Palomar's epistemology.

AGNESE MACORI
LA POSSIBILITÀ CONOSCITIVA DEL RACCONTO IN *PALOMAR*¹

Stando alla nota posta prima dell'indice, ognuno dei ventisette testi che compongono *Palomar* si colloca all'interno una rigida griglia, generata secondo le regole del calcolo combinatorio, nella quale ogni casella rappresenta una delle possibili disposizioni con ripetizione ottenibili dall'abbinamento di tre diversi tipi di esperienza: descrizione, racconto e meditazione². Le avventure del signor Palomar si muovono dunque entro questi tre poli; ma se la dimensione visiva e quella speculativa sono evidenti fin dalla prima lettura, lo stesso non si può dire del racconto. Questo sbilanciamento non sorprende: il signor Palomar esiste soprattutto come sguardo sul mondo e come mente intenta a filtrare e a interpretare le informazioni provenienti dall'esterno. I testi si presentano quindi come osservazioni e descrizioni della realtà nelle sue manifestazioni più disparate (un'onda, un gecko, una macelleria, un tempio buddista...), rappresentazioni a cui si accompagna una costante riflessione teorica sulla descrizione stessa e sui metodi intrapresi per portarla a compimento. In effetti Calvino, parlando dell'opera, ha sempre evidenziato la centralità della descrizione, fino a individuare, nella lezione americana dedicata all'*Esattezza*, il nucleo genetico del libro proprio in una serie di esercizi quasi scolastici quali «Descrivi una

¹ I. CAVINO, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983¹, ora in Id., *Romanzi e Racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1994, pp. 871-980.

² In matematica, con *disposizioni con ripetizione* si intendono tutte le possibili serie di k elementi (nel caso di *Palomar* gli elementi sono tre: il numero della parte, il numero della sezione e il numero del racconto) ottenibili da n oggetti (nel caso di *Palomar* le cifre 1, 2 e 3) che possono essere ripetuti. Detto altrimenti, tutte le combinazioni di tre cifre ottenibili utilizzando solo 1, 2 e 3, ammettendo che questi si possano ripetere.

giraffa» o «Descrivi il cielo stellato»³. Al contrario, la critica, in particolare modo quella immediatamente successiva alla pubblicazione del volume, ha insistito soprattutto sulla natura speculativa del personaggio e delle sue vicissitudini, a partire dalla posizione estrema di Citati il quale, in una recensione a *Palomar* del dicembre 1983, affermava che «in realtà [...] non è un libro dello sguardo, ma della mente chiusa in se stessa, che disegna universi, soccorrendosi con un gracile fardello di osservazioni esteriori» arrivando così addirittura a negare *tout court* la presenza dell'elemento visivo⁴.

Risulta invece più problematico comprendere in che misura anche il racconto possa essere considerato una delle tre dimensioni entro cui si muovono i ventisette testi. Infatti, in tutto il volume le azioni compiute dal protagonista e dai soggetti delle sue osservazioni sono quantitativamente limitate: ciò potrebbe apparire come l'ennesimo esempio di quella cifra narrativa dello scrittore messa in luce da Mario Barenghi secondo cui i racconti di Calvino «si dispongono lungo sequenze temporali poco estese: tema della narrazione non sono “vite” nel loro diffuso svolgersi, ma decisive svolte, in cui si rivela il significato di una vita»⁵. Di fatto, però, tanto nello sviluppo dei singoli testi quanto nella costruzione complessiva del libro, le poche azioni che si verificano non sono grandi svolte del destino, né sono particolarmente illuminanti dal punto di vista esistenziale. Al contrario, ogni movimento non puramente contemplativo o riflessivo del signor Palomar sembra causare un aumento entropico del caos e dell'impossibilità comunicativa nel mondo che lo circonda. Anche una scelta banalissima, come quella di due pantofole dal mucchio in un bazar orientale, può causare un aumento dell'entropia che come «ogni processo di disgregazione dell'ordine del mondo è irreversibile» (*La pantofola spaziata*)⁶. Si potrebbe essere tentati di interpretare questi istanti in cui il caos pervade completamente «un universo pericolante, contorto e senza requie» (*L'universo come specchio*) come delle epifanie negative, in cui non è il senso,

³ I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, ora in Id., *Saggi*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. 1, pp. 691-692.

⁴ P. CITATI, *Il signor Palomar davanti all'universo*, «Corriere della Sera», 11 dicembre 1983.

⁵ M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 45.

⁶ I. CALVINO, *Palomar* cit., p. 959.

ma la sua mancanza a rivelarsi in maniera improvvisa e inattesa⁷. Eppure non si tratta neanche di questo. Fin dal primo racconto il protagonista del libro è presentato come un uomo «nervoso che vive in un mondo frenetico e congestionato» e che, quindi, tenta di «ridurre le proprie relazioni con il mondo esterno» (*Lettura di un'onda*)⁸; e queste resteranno le caratteristiche del personaggio fino all'ultima riga che coinciderà con la sua morte. Nella vicenda di Palomar la dimensione del racconto è decisamente limitata perché non vi è evoluzione: i pochi movimenti del protagonista sembrano piuttosto generare una spirale che si attorciglia intorno a un centro già dato, seppur inattingibile. Vale la pena ricordare come Marco Belpoliti, nel suo volume *L'occhio di Calvino* annoveri l'immagine della spirale tra gli «archetipi figurativi del mondo calviniano» mettendone in evidenza il valore metaforico di «ricerca di sé stessi o ricerca di un senso universale»⁹, senso che, in *Palomar* sembra essere completamente assorbito da una perplessità diffusa e insistente, giustamente messa in luce da Alfredo Giuliani e Pietro Citati, anche se non pienamente riconosciuta dall'autore¹⁰.

La critica, sia quella cronologicamente più vicina alla pubblicazione del libro che quella più recente, non sembra attribuire grande peso alla domanda circa la forma assunta dalla dimensione del racconto in *Palomar*: anche il volume di Nathalie Roelens, il cui titolo, *L'Odissea di uno scrittore virtuale. Strategie narrative in 'Palomar' di Calvino*, farebbe supporre una riflessione in questo senso, sembra ignorare il problema¹¹. Eppure la domanda non è irrilevante, e ritengo che tentare di individuare una risposta sia tanto più urgente se si considera che Calvino ha ordinato i racconti e composto la nota all'indice a posteriori. In una prefazione inedita a *Palomar*, preparata nel maggio 1983 per rispondere a un'inchiesta della «New York Times Book Review» sul libro che gli autori di tutto il mondo stavano scrivendo, lo scrittore spiega chiaramente come, nella composizione dell'opera, la direzione

⁷ Ivi, p. 974.

⁸ Ivi, p. 876.

⁹ M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006², p. 9.

¹⁰ A. GIULIANI, *Signor Telescopio*, «la Repubblica», 9 dicembre 1983; P. CITATI, *Il signor Palomar davanti all'universo*, «Corriere della Sera», 11 dicembre 1983; I. CALVINO, *Lettera a Alfredo Giuliani*, dicembre 1983, in Id., *Lettere 1940-1983*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano, Mondadori, 2000, p. 1505.

¹¹ N. ROELEN, *L'Odissea di uno scrittore virtuale. Strategie narrative in «Palomar» di Italo Calvino*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1989.

da lui intrapresa vada dai testi alla struttura, non viceversa¹². Non si può quindi giustificare la mancanza di narratività come risultato dell'applicazione parziale di una regola prefissata: l'autore non si è trovato a dover colmare una casella vuota con un brano da sviluppare in forma di racconto, mancando però il suo obiettivo. Avendo già dispiegata davanti a lui la quasi totalità dei testi, ha ritenuto che la narrazione fosse da annoverare tra i procedimenti letterari messi in atto, in proporzione variabile, nei ventisette brani.

Credo che il paradosso dell'apparente mancanza della dimensione narrativa sia facilmente aggirabile, a patto di non arenarsi su una prospettiva eccessivamente antropocentrica e egocentrica per cui il racconto sarebbe da intendersi come il mero susseguirsi di azioni e progressioni che segnano un'esistenza individuale, per collocarsi in un'accezione più ampia del termine secondo la quale il racconto altro non è se non una descrizione calata nel tempo. Tale interpretazione sembra trovare riscontro in una affermazione dello stesso Calvino che, sempre nella *Presentazione* del 1983 a *Palomar*, sottolinea come «l'attenzione a campi di osservazione limitati [...] diventa racconto attraverso un'ossessione di completezza descrittiva»¹³. E, in effetti, sin dal primo testo di *Palomar*, *Lettura di un'onda*, che essendo contrassegnato dalla triplice ripetizione della cifra 1 si potrebbe ipotizzare essere quello in cui la dimensione della descrizione trova la sua espressione più efficace, appare evidente come ogni tentativo di osservazione di un oggetto «limitato e preciso» sia destinato allo scacco a causa della natura intrinsecamente temporale dell'esperienza umana: se è difficile porre limiti spaziali a un'onda, è assolutamente impossibile cristallizzarne l'immagine in un singolo istante.

La variabile temporale influisce sulle osservazioni del signor Palomar secondo due modalità diverse e complementari. Un testo come *La corsa delle giraffe* assume la forma di racconto in quanto tentativo di descrizione di un'azione (per altro confusa e convulsa) che si svolge sotto gli occhi del signor Palomar. Questa descrizione, quindi, presuppone e implica necessariamente un approccio dinamico e privo di limiti nella quarta dimensione. Ma, nei ventisette testi, la profondità temporale assume anche un'altra forma,

¹² I. CALVINO, *Presentazione a «Palomar»*, in *Note e notizie sui testi*, in Id., *Romanzi e Racconti* cit., pp. 1402-1405.

¹³ Ivi, p. 1403.

comprensibile a partire dalla lettura puntuale del brano *Il museo dei formaggi*; brano che, peraltro, permette anche di intravedere quale sia il valore epistemologico che l'autore, più o meno implicitamente, attribuisce alla narrazione¹⁴.

La serie numerica del testo in questione è 2.2.2: è legittimo, quindi, ritenere che Calvino, collocando il brano in questa posizione, abbia voluto evidenziarne la natura narrativa. Eppure le azioni sono estremamente rarefatte: l'incipit presenta al lettore il signor Palomar intento a fare la coda in un negozio di formaggi parigino e nulla sembra accadere fino alle ultime righe del testo, quando l'insistenza di una commessa che richiama la sua attenzione interrompe le riflessioni del protagonista. Sarà dunque sulla natura di tali riflessioni che varrà la pena soffermarsi per comprendere dove, in un brano così statico, si celi la dimensione del racconto.

Assecondando il lento procedere della fila dei clienti all'interno del negozio, il signor Palomar si trova a sostare di volta in volta vicino a un diverso formaggio e si interroga circa il rapporto conoscitivo che è possibile instaurare con un così vasto assortimento di prodotti. La prima informazione che gli avventori del negozio hanno circa i latticini sono i loro nomi; ma questa relazione instaurata con le cose non convince del tutto il protagonista che vorrebbe «stabilire la semplicità di un rapporto fisico diretto tra uomo e formaggio» ovvero un rapporto conoscitivo non mediato, più semplice possibile e realizzabile prescindendo da ogni concettualizzazione. Il problema è comprendere se ciò sia possibile o se sia invece inevitabile il passaggio attraverso il difficoltoso filtro di nomi, concetti, significati, storie, contesti e psicologie. Per cercare di risolvere questo nodo epistemologico, il narratore ricorre a tre successive analogie che tentano di definire in modo via via più efficace come il negozio debba essere pensato.

Il primo paragone utilizzato è questo «la formaggeria si presenta al signor Palomar come un'enciclopedia ad un autodidatta». L'immagine è pregnante soprattutto per la specificazione che colui che consulta la metaforica enciclopedia è un autodidatta: una persona che cerca di conoscere un argomento di cui sa poco o nulla, districandosi nel groviglio di rimandi intertestuali, di riferimenti ad ambiti più generali e approfondimenti sempre più specifici. Il signor Palomar è sicuramente un autodidatta di fronte all'universo caseario; tant'è vero che,

¹⁴ I. CAVINO, *Palomar* cit., p. 933-936.

nelle ultime righe del testo, lo si troverà intento a prendere appunti sulle peculiarità dei formaggi che lo circondano, esattamente come farebbe un diligente lettore che annota su un foglio ciò che più gli sembra importante salvare dell'opera che sta consultando. E, a questo curioso e un po' confuso signor Palomar, il negozio si presenta come un'enciclopedia: un luogo in cui sono contenute tutte le informazioni di cui potrebbe avere bisogno; il problema è individuare un metodo per districarsi in questo groviglio di conoscenze. La difficoltà in cui il signor Palomar si trova invischiato è inestricabile e si pone ad ogni livello conoscitivo, dall'osservazione di un'onda alla scrittura: l'infinito si spalanca sia nella direzione del macroscopico che in quella del microscopico. Ogni argomento è suscettibile di essere ulteriormente approfondito e analiticamente suddiviso in parti sempre più piccole; ma, allo stesso tempo, sembra impossibile ignorare la miriade di legami e relazioni che tale argomento intrattiene con gli ambiti più disparati. Non è solo la superficie delle cose ad essere inesauribile, anche gli abissi lo sono.

E, in effetti, il protagonista non sembra trovare un appiglio per riuscire a districarsi nel labirinto di informazioni fornite dagli scaffali del negozio di formaggi. Ipotizza, come prima soluzione, l'apprendimento mnemonico di tutti i nomi, oppure un tentativo di classificazione secondo i più svariati criteri; ma subito riconosce che «questo non lo avvicinerrebbe d'un passo alla vera conoscenza che sta nell'esperienza dei sapori, fatta di memoria e di immaginazione insieme». Ecco che inizia a delinarsi più chiaramente quale sia il tipo di relazione epistemologica che il signor Palomar vorrebbe instaurare con la realtà: è una relazione che ha il suo principale fondamento nell'esperienza sensibile. In questo caso il riferimento è al senso del gusto; ma, senza nessuna forzatura, si può affermare che fosse lo stesso tipo di conoscenza cui, nel primo racconto, mirava il tentativo di vedere un'onda. Eppure un'esperienza diretta, basata esclusivamente sulla percezione sensibile, non è mai possibile in quanto, come mostra chiaramente Calvino nella conferenza *Mondo scritto e mondo non scritto*, ogni informazione è sempre filtrata da schemi mentali di matrice antropologica e soggettiva¹⁵. Infatti, in

¹⁵ Id., *Mondo scritto e mondo non scritto*, conferenza letta alla New York University come «James Lecture» all'Institute for the Humanities il 30 marzo 1983; ora in Id., *Saggi* cit., pp. 1865-1875.

questo passaggio viene chiarito come la «vera conoscenza» sia fatta non solo di esperienza, ma anche di memoria e immaginazione.

Innanzitutto occorre chiarire cosa Calvino intenda facendo riferimento a queste due facoltà. All'immaginazione è dedicata la lezione americana sulla *Visibilità* che prende la mosse dalla distinzione di due processi immaginativi: il primo va dalla parola all'immagine visiva (ed è quello messo in atto durante la lettura), il secondo procede dall'immagine visiva alla parola (ed è il procedimento alla base della scrittura)¹⁶. Il signor Palomar, guardando formaggi che però sono anche voci di un'enciclopedia, evoca pascoli incrostati di sale di Normandia e prati profumati di Provenza: è chiaro quindi come il processo immaginativo messo in atto dal protagonista sia quello che procede dalla parola (intesa in senso lato) all'immagine visiva. Resta però da stabilire cosa Calvino intenda con il termine 'immaginazione' che, sempre in *Visibilità*, viene definita come «repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere»¹⁷. La facoltà immaginativa è dunque la capacità di creare itinerari potenziali, pur restando nell'ambito del verosimile. Il signor Palomar non sa effettivamente se il formaggio vicino al quale sta sostando, mentre attende il proprio turno, abbia le sue lontane origini in un prato incrostato di sale della Normandia: questa è solo una delle molteplici ipotesi che si possono formulare circa un oggetto e la sua provenienza; un avventore più diffidente, ma non più informato del signor Palomar, avrebbe potuto immaginare dietro quello stesso formaggio un anonimo e automatizzato caseificio senza che, a livello puramente potenziale, nessuno dei due avesse meno ragioni dell'altro.

È chiaro che queste possibilità nel passato sono sì potenzialmente infinite per chi conosce e vede solo *l'hic et nunc* e cerca di immaginare cosa possa esservi stato prima; ma, ontologicamente, convergono tutte in quell'unica possibilità che si è effettivamente verificata. Se rivolta al passato, l'immaginazione non è di per sé limitata, ma viene meno la sua validità conoscitiva. Questa però non incontra limiti di sorta quando si sviluppa nella direzione del futuro: in questo senso si comprende in che modo l'immaginazione costituisca

¹⁶ Id., *Lezioni Americane*, in *Saggi cit.*, pp. 697-714.

¹⁷ Ivi, p. 706.

un passo verso «la vera conoscenza». Infatti, se davanti ad un oggetto o a un fenomeno l'esperienza diretta prova a rivelare qualcosa sull'istante presente, l'immaginazione può sopperire all'ignoranza assoluta circa il futuro attraverso un repertorio pressoché infinito di possibilità, provando a ipotizzare cosa quell'oggetto o quel fenomeno potrebbe essere (e forse non sarà mai). Se l'esperienza sensibile riesce a chiarire qualcosa del presente e l'immaginazione permette di visualizzare scenari futuri potenzialmente inesauribili, non rimane che cercare di comprendere cosa si possa affermare e conoscere della terza dimensione temporale: il passato.

Dietro a un formaggio, oltre ai probabili pascoli e agli ipotetici armenti, ci sono anche «segreti di lavorazione tramandati nei secoli»: per avvicinarsi a una conoscenza esaustiva dell'oggetto che sta osservando, il signor Palomar dovrebbe risalire a questi segreti, ed è chiaro che una simile indagine rientra nel campo conoscitivo della memoria. Se quindi la formaggeria diventa anche luogo in cui convergono e sono esposte testimonianze di un passato lontano, la si può pensare, oltre che come un'enciclopedia, come un museo, ed è esattamente la conclusione a cui arriva il protagonista: «Questo negozio è un museo: il signor Palomar visitandolo sente, come al Louvre, dietro ogni oggetto esposto la presenza della civiltà che gli ha dato forma e che da esso prende forma».

La memoria che, insieme all'immaginazione, permette di avvicinarsi alla «vera conoscenza» è il fondamento del passaggio dalla formaggeria-enciclopedia alla formaggeria-museo. Facendo riferimento a tale facoltà sicuramente Calvino non intende attribuire un valore conoscitivo alla memoria individuale in quanto questa rischia troppo facilmente di sfociare in quell'autobiografismo sempre rigettato dallo scrittore che, come afferma Claudio Milanini, «paventava oltre misura il rischio di cedere a tentazioni nostalgiche, a forme di lirismo arreso, a compiacimenti narcisistici»¹⁸. La memoria alla quale il signor Palomar fa riferimento è piuttosto paragonabile a quella che lo scrittore, nel titolo di un suo racconto, definisce la «memoria del mondo»¹⁹: una testimonianza del passato il più possibile oggettiva e dettagliata che viene icastica-

¹⁸ C. MILANINI, *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti* cit., p. 1199.

¹⁹ I. CALVINO, *La memoria del mondo*, in ID., *La memoria del mondo e altre storie cosmomiche*, Milano, Club degli editori, 1968¹, ora in ID., *Romanzi e racconti* cit., pp. 1248-1255.

mente concretizzata, nell'immaginario calviniano, in un archivio sterminato di informazioni da salvaguardare in vista della fine del mondo. È evidente come questa visionaria opera di memoria sia un'immagine iperbolica; eppure permette di intravedere quale sarà lo scacco che porrà fine alle avventure epistemologiche del signor Palomar. Ciò che definisce «la vera conoscenza» è un concetto limite, al quale, per definizione, ci si può avvicinare, si può tendere, ma che non si può raggiungere. La memoria è sì tentativo di conoscere quello che c'è dietro l'oggetto della nostra ricerca; ma la conoscenza di tale passato potrebbe essere portata a termine in maniera esaustiva soltanto analizzando ogni singolo istante, come infiniti fotogrammi di un film. Questa *impasse*, qui solo suggerita, verrà portata alle estreme conseguenze nell'ultimo racconto di *Palomar*: ogni istante è, anche se preso singolarmente, un universo sterminato e, anche nel caso in cui si avesse la paradossale possibilità (come sembra succedere al protagonista del racconto *Ti con zero*²⁰) di soffermarsi in maniera diffusa su di un singolo istante, non si potrebbe giungere ad una conoscenza soddisfacente, non fosse altro per il fatto che, nel tempo necessario a descriverlo, si verificherebbero cambiamenti tali da rendere completamente inutili i progressi compiuti. Al fine del mio discorso sarà però sufficiente soffermarsi sulla constatazione che, per approfondire la conoscenza di un formaggio, è necessario sapere almeno qualcosa della sua storia.

Questa storia non si configura esclusivamente come passato individuale (nel caso specifico del formaggio: il processo produttivo che dai pascoli porta al prodotto finito esposto sugli scaffali di un negozio), ma anche come «civiltà che gli ha dato forma» che, sempre volendo restare nell'ambito caseario, altro non sono che i «segreti di lavorazione tramandati nei secoli». Un passato che si fa quindi collettivo, come se ogni oggetto non fosse il punto di arrivo di una singola linea retta, ma rappresentasse il convergere di esperienze molteplici e variegate. Si spiega così non solo il paragone con il museo, ma anche la nota all'indice che indica i racconti contrassegnati dal numero due come costituiti da elementi «culturali in senso lato». La cultura va intesa come insieme delle conoscenze

²⁰ I. CALVINO, *Ti con zero*, in Id., *Ti con zero*, Torino, Einaudi, 1967¹, ora in Id., *Romanzi e racconti* cit., pp. 307-321.

accumulate dall'umanità, non come riferimento citazionistico e colto che tende a oscurare e a complicare un rapporto con le cose che si vorrebbe il più diretto possibile.

Memoria, esperienza sensibile e immaginazione si configurano dunque come strumenti conoscitivi delle tre dimensioni temporali. La descrizione acquista in questo modo quella profondità temporale di cui era priva e si fa racconto. Ed è proprio questa dimensione temporale a far sì che anche l'immagine del museo non sia del tutto calzante. Il problema è la staticità: il museo presuppone la consapevolezza che non è tutto riducibile all'*hic et nunc*, ma presenta il limite di restituire un'immagine del tempo cristallizzata e quasi morta. Il paragone di cui il signor Palomar è alla ricerca deve essere in grado di tenere insieme un passato che si manifesta come «eredità di un sapere accumulato da una civiltà attraverso tutta la sua storia e geografia» e un presente che è mutamento e metamorfosi continua. Esiste un prodotto della civiltà che risente delle influenze del tempo e dello spazio, conservando un legame con il suo passato senza però mai interrompere il suo processo di trasformazione: la lingua. E, infatti, il signor Palomar, nel suo affannato tentativo di definire ciò che il negozio rappresenta per lui in quel momento, giunge alla conclusione che «il sistema dei formaggi nel suo insieme» è una lingua e la formaggeria ne è un dizionario.

Si è visto come possa essere interpretato il passaggio dall'immagine del museo a quella del dizionario. Ma come va intesa la *correctio* da enciclopedia a dizionario? Ad una prima lettura potrebbe quasi apparire come una variazione sul tema che non implica però una grande distanza concettuale. Eppure la differenza, per quanto sottile, è sostanziale. L'enciclopedia mira a fornire delle nozioni e delle conoscenze, stabilisce delle relazioni e dei collegamenti tra le diverse voci: si configura come opera che vuole tenere insieme la totalità della superficie e un buon livello di approfondimento. Il dizionario, al contrario, non ha tali pretese di profondità: si limita a riportare le parole di una determinata lingua, indicandone il significato o i significati, ma non si spinge oltre. È importante sottolineare come in questo caso il linguaggio a cui si fa riferimento non è quello scritto, fatto di segni alfabetici, ma è «una lingua fatta di cose». Non sono le eventuali etichette che indicano i nomi dei formaggi ad essere l'analogo dei lemmi di un vocabolario, ma sono i formaggi stessi a ricoprire tale ruolo. E, d'altronde, come ha già mostrato Barenghi

non è certo la prima volta che Calvino utilizza, o fa utilizzare ai suoi personaggi, codici comunicativi non convenzionali²¹.

Dunque il signor Palomar, dopo avere riflettuto su come riuscire almeno a lambire la «vera conoscenza», auspicando una sinergia tra esperienza, immaginazione e memoria, giunge alla conclusione che, forse, è meglio iniziare proprio dal tipo di esperienza che, all'inizio del brano, aveva tentato di superare: la conoscenza dei nomi. Infatti, riflette il protagonista: «impararsi un po' di nomenclatura resta sempre la prima misura da prendere se vuole fermare per un momento le cose che scorrono davanti ai suoi occhi». Questa considerazione, a mio avviso, non è da intendersi come un'ammissione di sconfitta né come una dichiarazione di rinuncia. E non è neanche una contraddizione interna al testo. È vero che «memorizzare tutti i nomi» o «tentare una classificazione» non permette di avvicinarsi alla «vera conoscenza»; ma siccome un tale risultato è comunque irraggiungibile, ciò che si può fare è iniziare a indagare la superficie della realtà, che è costituita dai nomi e dal linguaggio, cercando di delimitare delle entità discrete su un flusso di esperienze continuo; poi «solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose [...] ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto, ma la superficie delle cose è inesauribile» (*Dal terrazzo*)²². Sarà dunque il linguaggio a diventare fulcro della riflessione epistemologica di Calvino. La letteratura non solo diviene uno strumento conoscitivo, ma, come lo scrittore aveva già affermato nel saggio *I livelli della realtà in letteratura*, è anche il più efficace tra quelli che l'uomo ha a disposizione²³.

Occorre però sottolineare come questa conoscenza si collochi, dal punto di vista ontologico, su un piano inevitabilmente altro rispetto al suo oggetto: come ha giustamente messo in evidenza Francesca Serra nel saggio *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, nel discorso dello scrittore non viene mai messa in discussione «la credenza 'ingenua' nella realtà del mondo, ma la credenza 'ingenua' nella diretta riproduzione della realtà in letteratura»²⁴. Sempre, sia

²¹ Barenghi, oltre all'intera costruzione del *Castello dei destini incrociati*, cita i racconti di Marco Polo portati avanti grazie alla mimica e a reperti accumulati durante i suoi viaggi (ne *Le città invisibili*) e i macabri cadaveri mutilati che la metà grama di Medardo lascia a Pamela come messaggi amorosi (ne *Il visconte dimezzato*). (Cfr. M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini* cit., pp. 49-50).

²² I. CALVINO, *Palomar* cit., p. 919.

²³ I. CALVINO, *I livelli della realtà in letteratura* in *Saggi* cit., pp. 381-398.

²⁴ F. SERRA, *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 191.

nella sua produzione saggistica che in quella narrativa, Calvino ha insistito sulla dicotomia tra pagina scritta ed esperienza: basti ricordare, tra i molti esempi possibili, la chiusa del penultimo capitolo della *Taverna dei destini incrociati*, in cui la voce narrante constata come, sebbene sulla pagina sia tutto in ordine, dentro di lui «tutto resta come prima», cioè caotico e disordinato²⁵. Ogni tentativo di cristallizzare in una forma ordinata le impressioni multiformi e mutevoli che provengono dell'esperienza non può tardare a rivelarsi effimero e provvisorio. Proprio a causa della natura intrinsecamente mutevole del «mondo non scritto», anche la dimensione del racconto, per quanto riesca meglio di altri tipi di esperienze linguistiche e letterarie a rendere il senso di profondità e dinamismo temporale, non può configurarsi come mimesi completa della realtà.

Alla luce di questa riflessione penso sia possibile comprendere l'inattesa e brusca conclusione che pone improvvisamente fine alle avventure conoscitive del signor Palomar, sulla quale molto si è scritto tentando di darne un'interpretazione. Il protagonista, dopo aver intrapreso diverse strade nella sua «marcia per raggiungere la saggezza», decide di collocarsi in una prospettiva di esaurimento del tempo per poter descrivere ogni singolo istante senza dover rendere conto della mutevolezza della realtà e, proprio in quel momento, muore²⁶. La pagina scritta, la descrizione, il racconto e la meditazione possono tentare di dare forma al caos del mondo e cristallizzarlo, ma è la realtà che, alla fine, prende il sopravvento²⁷. Ed è forse questa la chiusa più ottimista che, a questa altezza cronologica, l'autore poteva dare al suo libro e, casualmente, alla sua produzione: esiste la pagina scritta, esistono le riflessioni epistemologiche, i sentieri di inchiostro e le ansie conoscitive, eppure arriva sempre il momento in cui la penna gratta sulla pagina, e la vita, quella vita che non ha mai smesso di scorrere intorno al signor Palomar, fa la sua irruzione inevitabile. E l'altra faccia della continuità della vita è l'inevitabilità della morte; il fatto che sia questa, fatalmente, a interrompere l'estremo tentativo di conoscenza del protagonista non è

²⁵ I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973, ora in *Romanzi e racconti* cit., p. 602.

²⁶ ID., *Presentazione a «Palomar»*, in *Romanzi e Racconti* cit., pp. 1403-1404.

²⁷ «La morte del signor Palomar è l'impensato che d'improvviso ferisce il pensiero e ne dichiara, con la fine, il limite» (A. PRETE, *Come il signor Palomar riuscì a diventare una galassia*, «il manifesto», 28 febbraio 1984).

da intendersi come un fallimento: l'importante è non essersi arresi fino alla fine ed essersi affacciati sulla vita, forse un po' perplessi e nervosi, ma sempre con gli occhi aperti, senza temere il vento e la vertigine.

