

FRANCESCO MIGLIACCIO

IL PAESAGGIO NELLA NARRATIVA
DI ITALO CALVINO

L'immagine della natura, l'esperienza della camminata

1. *Dentro il paesaggio: sprofondare nell'invisibile*

Il 25 aprile del 1974 Calvino pubblica sul *Corriere della Sera* un breve racconto di memorie resistenziali, *Ricordo di una battaglia*. Una voce narrante si protende dal presente al lontano passato di una mattina del 1945: «adesso che, passati quasi trent'anni, ho finalmente deciso di tirare a riva le reti dei ricordi e vedere cosa c'è dentro, eccomi qui ad annaspere nel buio, come se il mattino non volesse più cominciare» (Calvino 1994, p. 50). Il ricordo è opaco come l'alba che avvolge il distacco del giovane Italo: «quel mattino la sveglia era stata alle quattro, e subito il distacco di Olmo era in marcia giù per il bosco nel buio, quasi di corsa per scorciatoie che non vedi dove metti il piede, forse non sono sentieri ma solo dirupi, letti di rigagnoli secchi invasi da rovi e felci, sassi lisci su cui scivolano le scarpe chiodate». È una giornata greve di suoni e di silenzi («il silenzio speciale di un mattino in campagna pieno d'uomini che stanno in silenzio, rombi, spari che riempiono il cielo»), e proliferano gli stimoli tattili («la sensazione del terreno sotto la pianta dei piedi, le fitte dei ricci di castagne e dei cardi selvatici»; ivi, pp. 54-55). I partigiani brulicano nella valle come formiche cieche; *sentono* ma *non vedono* alcunché.

Il cammino che porta giù nella valle delle Prealpi liguri corrisponde alla discesa dello scrittore verso un residuo di rimembranze: «qui siamo ancora all'inizio della marcia di avvicinamento, così come ora è una marcia di avvicinamento nella memoria che sto cercando di compiere sulla traccia di franati ricordi, ricordi non visivi perché era una notte senza luna né stelle, ricordi del corpo franato nel buio, con la mezza gavetta di castagne nello stomaco che non riescono a dare calore ma solo a pesare come un'acida manciata di ghiaia che s'insacca e sobbalza, con il peso della cassetta di munizioni del mitragliatore che mi sbatte sulle spalle [...]» (ivi, p. 51). I partigiani e lo scrittore si inoltrano in basso, nella profonda spirale della valle e della memoria, alla ricerca dei resti materiali dell'esperienza vissu-

ta; così la descrizione delle sensazioni insiste sugli aspetti corporei: la materia opaca pesa sugli uomini e quasi li trascina giù nel ventre della terra. Sono pagine dominate dallo smarrimento.

Quale relazione lega il soggetto della percezione e l'ambiente rinvenuto a stento dai confusi lacerti di memoria? Perché la ricerca nella memoria diviene un'analogia del movimento nei luoghi della guerriglia? E, ancora, se è «l'udito, non la vista, a tenere le fila della memoria», come spiegare la marginalità della *visibilità*, nota distintiva della scrittura di Calvino?

Prima di formulare le prime ipotesi è necessario tentare un passo indietro fino al 1947, anno di pubblicazione de *Il sentiero dei nidi di ragno*. Il romanzo racconta – a partire dal punto di vista del giovane Pin – gli spostamenti di un distaccamento partigiano nascosto nelle stesse valli del *Ricordo*, luoghi gravati dalla medesima oscurità: «Il passo nella penombra della notte nuvolosa appare come un prato concavo dai contorni svaniti, tra due elevamenti di roccia circondati da anelli di nebbia» (Calvino 1991, p. 125). La notte e la nebbia suggeriscono un senso di pesantezza, di densità, mentre l'umidità dei boschi penetra nel profondo i corpi dei personaggi: «Pin cammina solo per il buio, con una paura che gli entra nelle ossa come l'umido della nebbia. Segue la striscia di prato per i costoni della montagna, e ormai ha perduto di vista il bagliore del fuoco alla porta del casolare» (ivi, p. 79). Le fonti luminose si affievoliscono e scompaiono e tutto è *perso di vista*. *Il Sentiero dei nidi di ragno* è un romanzo che cammina al buio: «alle volte camminando nella notte le nebbie degli animi di condensano intorno, come le nebbie dell'aria» (ivi, p. 111); ogni movimento è un'immersione nell'oscurità dei boschi e delle notti e permane, come nota Milanini, una «tensione inappagata dello sguardo» (Milanini 1990, p. 15). I partigiani riposano nascosti durante il giorno e attendono «fin quando non sarà abbastanza buio o nebbioso per riprendere la marcia» (Calvino 1991, p. 131). I partigiani persi fra le brume non percepiscono alcun paesaggio.

Pin è seduto sulla cresta della montagna, solo: rocce pelose d'arbusti scendono a picco ai suoi piedi, e s'aprono vallate, fin già nel fondo dove scorrono neri fiumi. Lunghe nuvole salgono per i versanti e cancellano i paesi spersi e gli alberi (ivi, p. 139).

Eppure lo stesso Calvino nella *Prefazione* del 1964 al *Sentiero* si sofferma sulla ambientazione del suo romanzo e afferma: «Il mio paesaggio era qualcosa di gelosamente mio [...], un paesaggio che nessuno aveva mai scritto davvero. (Tranne Montale, – sebbene egli fosse dell'altra Riviera, – Montale che mi pareva di poter leggere quasi sempre in chiave di memoria locale, nelle immagini e nel lessico.)» (Calvino 1964, p. 1188). Lo scrittore

disegna la forma del paesaggio sanremese dalla marina alle prime alture, sfiorando la città e i campi coltivati. Una notazione segue la descrizione dell'autore: «La Resistenza rappresentò la fusione tra paesaggio e persone. Il romanzo che altrimenti mai sarei riuscito a scrivere, è qui» (*Ibidem*).

I partigiani immersi nell'ambiente, come traspare già dalle opere narrative citate, sono un'estensione della natura. In un'intervista concessa a Camon nel 1973 Calvino ricorda le sue esperienze di guerra e si sofferma sulla necessaria «simbiosi partigiano-rododendro»: i combattenti devono diventare natura e sprofondare nel cuore della terra per trovare protezione dal fuoco tedesco. Bisogna tener conto «delle condizioni materiali prima di tutto, biologiche, un certo rapporto con l'ambiente vegetale, i cespugli, l'attesa della crescita dei cespugli in primavera come condizione di sopravvivenza per il partigiano, per la sua possibilità di fare azioni in terreno aperto»; Calvino ricorda come con la primavera tutti attendono la crescita degli arbusti, «custi si chiamano nel mio dialetto, la fitta coltre verde che avrebbe coperto le vallate rendendoci invisibili» (Calvino 1995a, p. 2778). Il nascondimento nella «coltre verde» del paesaggio richiama la *discesa a fondo* del distacco nel *Ricordo* e rimanda all'inclinazione sensoriale dei protagonisti del *Sentiero*: i partigiani restano al buio, *non vedono per non essere visti*, sentono con il corpo e ascoltano ogni rumore, diventano una componente dell'ambiente: *si fondono con il paesaggio*.

Il paesaggio delle narrazioni resistenziali è un groppo opaco di materia a stretto contatto con i corpi dei protagonisti e nella Liguria della guerra si affievolisce la differenza fra il *sé* e il *mondo fuori di sé*. Dunque è un “paesaggio” quello dei partigiani? Come si può vedere la forma del paesaggio se si è parte di esso? A ben vedere il termine è impiegato solo a distanza di anni, come se l'autore della *Prefazione* del 1964 potesse percepire *a distanza* la forma del suo ambiente, da una posizione – il luogo della scrittura – esterna agli eventi dell'attività partigiana²⁴.

24 Una corrente contemporanea degli studi geografici – radicata soprattutto in ambito anglosassone – sostiene l'ipotesi secondo cui si possa definire “paesaggio” l'ambiente esperito immediatamente dai sensi nel momento in cui la soggettività della percezione è a diretto contatto con lo spazio naturale. Tale linea interpretativa – legata non a caso alle «non-representative theories» – contesta il privilegio della dimensione rappresentativa e simbolica avanzata dai *cultural studies*. Al proposito si veda una raccolta di saggi dedicati alle «non-representative theories» applicate al paesaggio: Howard, Thompson e Waterton (2013). Si veda anche: Ingold (1993, pp. 152-174); Rose (2002 pp. 455-467); Wylie (2005, pp. 441-454). Sebbene tale impostazione non coincida, come si vedrà, con quella di Calvino, mi è stata comunque utile a individuare una possibilità di paesaggio – materico, immediato – nei racconti e nel romanzo d'esordio.

2. Fuori dal paesaggio: la visibilità dell'immagine

Pin e Lupo Rosso stanno fuggendo dai fascisti e attraversano un parco:

A un tratto le penombre del parco si diradano ed ecco aprirsi ai loro occhi uno scenario luminoso, a colori vivissimi, come quando si scopre una decalcomania. Hanno un movimento di paura, subito si gettano a terra: davanti a loro s'allarga il brullo della collina, e tutti intorno, grandissimo e calmo, il mare. Sono entrati in un campo di garofani, strisciano per non farsi vedere dalle donne col cappellone di paglia che sono in mezzo alla distesa geometrica degli steli grigi e annaffiano (Calvino 1991, pp. 45-46).

Si dischiude l'orizzonte di uno «scenario» vasto, i colori divengono finalmente vividi e la visione d'una «decalcomania» per un attimo s'imprime sulle retine dei due personaggi; l'immagine d'un paesaggio si cristallizza fra le righe. Ma lo spazio della visibilità è spaventoso, colmo di pericoli, e i due fuggiaschi tornano a nascondersi fra le erbe. La visione di Pin e Lupo Rosso appare fugace e prima di scomparire del tutto è trattenuta dalla voce del narratore che osserva *da fuori* le avventure dei due partigiani. È il medesimo paesaggio descritto *tempo dopo* dall'autore nella *Prefazione* del 1964: «San Remo», «i vicoli», «i torrenti», le stesse montagne e gli stessi «geometrici campi di garofani» (Calvino 1964, p. 1188). Il narratore del romanzo e l'autore della prefazione lasciano sulla pagina uno sguardo posto a *una certa distanza* dal paesaggio²⁵: a distanza di spazio, poiché il mare si distende oltre la collina; a distanza di tempo, dal momento che l'immagine della Liguria di Ponente è una incrostazione della memoria d'infanzia.

E la Liguria ritorna con *Il Barone rampante*, la storia di Cosimo Barone di Rondò che visse sugli alberi raccontata dal fratello Biagio. Il narratore scrive assiso alla scrivania e talvolta indugia sul suo presente: «scrivendo m'interrompo e vado alla finestra» (Calvino 1991, p. 776). Egli getta uno sguardo fuori dal suo palazzo, contempla il «vuoto» lasciato dagli alberi tagliati dai francesi e dall'economia nascente, intuisce che si è ormai chiusa l'epoca in cui Cosimo poteva spostarsi per i territori di Ponente senza mai mettere un piede a terra. Osservare quella desolazione, oggi, «fa male agli occhi».

Lo sguardo del narratore è affidato a un personaggio interno al mondo della narrazione, ma non direttamente coinvolto negli eventi. Biagio scrive *dopo* gli avvenimenti narrati e durante il suo discorso può *vedere e rappresentare* un paesaggio che non c'è più, un mondo ormai perduto, cancellato

25 Il mio lavoro deve molto a un breve saggio di Cesare Cases (1987).

dalla modernità: la foresta di Ombrosa è la rappresentazione di un'assenza, il ricordo di una natura scomparsa, il segno di una ferita²⁶. Si fronteggiano così due "paesaggi": il luogo dell'esperienza vissuta, turbolento e caotico, e l'immagine simbolica disegnata a distanza, vivida e cristallizzata nel nitore di una forma.

3. *Muoversi nel paesaggio: dalla distanza alla vicinanza*

Come scrive Farinelli (1992, pp. 201-209)²⁷ il paesaggio è una «parola-pipistrello», un termine ambiguo dotato di un senso duplice e scivoloso fin dal suo primitivo ingresso nelle discipline geografiche, avvenuto con i viaggi e gli scritti di Humboldt²⁸: «non può esservi crisi (né tantomeno morte) del paesaggio: perché esso è già esattamente pensato per descrivere la crisi, il vacillamento, il tremito del mondo. In fondo l'astuzia di Humboldt (e l'arguzia del paesaggio) si reggono su di un solo e unico accorgimento: su di una parola [...] che serve a designare intenzionalmente la cosa e l'immagine della cosa. Vale a dire: una parola che esprime insieme il significante e il significato, e in maniera tale da non distinguere l'uno dall'altro» (Farinelli 1992, p. 209). Descrivere il «vacillamento» fra i due termini, forse, può essere il tentativo critico più fecondo per cogliere la complessità del paesaggio in Calvino, senza arrestarsi alla sola immagine o alla esperienza sensoriale del luogo fisico²⁹.

26 Sul paesaggio come immagine della scomparsa si veda Raffestin (2005). Per una trattazione storica del paesaggio come forma simbolica legata ai sistemi di produzione il riferimento d'obbligo è Cosgrove (1984). Da un punto di vista del tutto differente la tradizione estetica del Novecento ha insistito sul carattere moderno del paesaggio, sottolineando la sua funzione compensatoria: Simmel (1988); Ritter (1997).

27 Sulla tensione fra paesaggio come immagine e paesaggio come luogo fisico percepito si veda anche Jakob (2008). Jakob non è un geografo e propone una ricostruzione storico-artistica, eppure anch'egli sottolinea come – *a un certo punto* della modernità – gli artisti tentino di vedere il paesaggio "in quanto tale", ovvero come luogo reale e non solo come spazio della rappresentazione.

28 Sulla natura «specificamente scientifica» dell'operazione di Humboldt (e per una generale contestualizzazione del concetto di paesaggio fra geografia e filosofia) vedere: Tanca (2012, pp. 111-155).

29 Se si segue il movimento proposto finora dalla letteratura alla teoria geografica del paesaggio è possibile trovare un utile orientamento nelle considerazioni di Dematteis: «Possiamo concludere che il paesaggio sta nella distanza che separa due poli in un certo senso opposti: quello di una conoscenza e di una pratica del mondo basata sul "contatto muto" con le cose e quello di una rappresentazione

Nell'ultima pagina del *Barone rampante* Biagio sta per congedarsi dal lettore:

Ombrosa non c'è più. Guardando il cielo sgombro, mi domando se è davvero esistita. Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine, e il cielo solo a sprazzi irregolari e ritagli, forse c'era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo di codibugnolo, era un ricamo fatto sul nulla che assomiglia a questo filo d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi s'intoppa, e poi ripiglia a attorcigliarsi, e corre e corre e si sdipana e avvolge in ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito (Calvino 1991, p. 777).

Il paesaggio diventa *grafia* e le parole si dispongono sulla pagina come i rami nel fitto d'una foresta. La percezione della natura, come già si è osservato, scaturisce da una mediazione, da un divario fra la realtà e i segni vergati dalla mano dello scrivano. In che modo, dunque, è possibile oscillare dalla parola all'esperienza vissuta? Come recuperare le traversate di Cosimo, la sua vita d'un tempo rappresa fra le lettere disposte sul bianco?

Per cogliere con più precisione la complessità del paesaggio di Ombrosa è necessario concentrare l'attenzione sui tempi verbali. L'ultimo segmento del resoconto di Biagio è un commento declinato al presente e riferito a uno stato di cose («Ombrosa non c'è più») contemporaneo al momento della scrittura; nel corso generale del romanzo, tuttavia, il discorso del narratore si proietta indietro nel tempo ed impiega il passato remoto per riferire le avventure di Cosimo. Il presente dell'atto narrativo (il presente

intenzionale del mondo, che diventa modello per la sua trasformazione fisica. Passando dall'uno all'altro cambia il significato e il ruolo del paesaggio. Esso diventa oggetto di codifiche, di pratiche comunicative e di azioni, che presuppongono rapporti sociali e geometrie territoriali di potere differenti» (Dematteis 2003, pp. 68-69). O si possono seguire anche le suggestioni di Olsson (2003, pp. 23-33). Secondo il geografo scandinavo il paesaggio non è «né corpo né mente: ma sta nell'unione dei due». Per una riflessione sul rapporto, nella teoria geografica, fra significante e significato (un dualismo non distante da quello che si sta cercando di studiare qui) si veda sempre Olsson (1994, pp. 29-56). In questo senso cercare i «limiti della rappresentazione» significa proporre una critica che non abbandoni gli scarti e le incongruenze fra il mondo e l'immagine del mondo. Il pensiero critico come momento della distanza pare invece ormai archiviato con le teorie della continuità omogenea fra mondo e soggetto: le *non-representational theories* ne sono un esempio lampante.

della *rappresentazione*) e il passato degli eventi narrati (il passato della *vita vissuta*) sono le due dimensioni temporali che, *tenute insieme*, costituiscono il romanzo. Una tensione latente fra lo spazio-tempo *in cui si scrive* e lo spazio-tempo *di cui si scrive* attiva così un gioco di tensioni e di distanze fra temporalità differenti: proprio negli scarti fra presente e passato è possibile studiare il rapporto fra l'immagine simbolica e le esperienze vissute – i due poli entro cui avviene il vacillare del paesaggio.

Gli strumenti interpretativi più raffinati per fondare la ricerca sono quelli proposti da Paul Ricoeur nella sua opera monumentale dedicata al tempo della narrazione, *Temps et récit*³⁰. A partire dagli studi nel campo della linguistica e della poetica di area tedesca condotti da Günter Müller e da Harald Weinrich³¹ e dagli esiti della narratologia di Genette, Ricoeur propone un modello ermeneutico per comprendere «i giochi del tempo» nelle forme narrative moderne. La distinzione da cui partire è quella fra *tempo del raccontare* e *tempo raccontato*: il primo è il tempo dell'enunciazione, ovvero il tempo convenzionale impiegato per leggere o pronunciare un testo; il secondo è il tempo dell'enunciato, ovvero il tempo dell'azione narrativa nella quale sono immersi i personaggi. Il tempo del raccontare segue la linearità del testo e l'ordine sintagmatico delle frasi (e si conta in ore di lettura, o in pagine), mentre il tempo raccontato può essere spezzato da prolessi e analessi, può essere rallentato o accelerato da salti, scarti e pause (e può attraversare mesi, anni, decenni: la storia dei personaggi coinvolti). Il tempo del raccontare – per seguire l'esempio del *Barone rampante* – equivale al tempo di lettura o al numero di pagine dell'intero romanzo, mentre il tempo raccontato ricopre approssimativamente la vita di Cosimo, dall'infanzia fino alla morte.

Ricoeur complica il dualismo fra enunciazione ed enunciato e ricerca una terza e più articolata temporalità – una «esperienza di finzione del tempo» – che mette in relazione l'atto del narrare con gli eventi narrati, la posizione del narratore con quella dei personaggi. Il filosofo francese, nel tentativo di costruire un modello teorico adatto a definire tale «congiunzione/disgiunzione tra tempo usato per raccontare e tempo raccontato», si sofferma sulle nozioni di *voce* narrativa. La voce «risponde alla domanda: *chi parla qui?*» e individua un narratore che dal presente della fabulazione si protende al passato degli eventi narrati: «la nozione di voce ci è particolarmente cara

30 Si terrà conto della sezione “I giochi con il tempo” contenuta nel secondo volume di *Tempo e racconto*: Ricoeur (2008).

31 Per i riferimenti a Müller si segue il testo di Ricoeur, per Harald Weinrich si è anche consultato: Weinrich (2004).

proprio in ragione delle sue importanti connotazioni *temporali*. In quanto autore di discorsi, il narratore determina, in effetti, un presente – il presente della narrazione – altrettanto fittizio quanto lo è l’istanza di discorso costitutiva dell’enunciazione narrativa» (Ricoeur 2008, p. 163)³². Ogni racconto trattiene in sé una tensione fra il passato degli avvenimenti e il presente dell’enunciazione e sebbene quest’ultimo possa essere occultato, come accade per la terza persona onnisciente, la temporalità della narrazione ne è sempre condizionata: «l’attribuzione di un presente di narrazione alla voce narrativa permette di risolvere il problema [...] della posizione del passato come tempo base della narrazione» (ivi, p. 164). Il lettore, a sua volta, interpreta l’esperienza di finzione del tempo attraverso la comprensione delle oscillazioni fra le temporalità differenti: «non si può forse dire che il passato mantiene la sua forma grammaticale e il suo privilegio perché il presente di narrazione è compreso dal lettore come posteriore rispetto alla storia raccontata, e che quindi la storia raccontata è il passato della voce narrativa?» (*Ibidem*). La voce è quindi una funzione sia interna che esterna alla configurazione del racconto: si origina entro i confini del testo e tende a varcarne le frontiere per rivolgersi al lettore, all’ascoltatore, coinvolgendo la dimensione pragmatica della comunicazione letteraria.

Il presente della narrazione istituisce un’immagine che *a distanza di tempo* rievoca un’esperienza diretta e immediata, ormai trascorsa, ed è così che l’ambivalenza del paesaggio sfocia nella tensione temporale fra l’atto di narrare e la storia narrata. Sebbene la voce narrativa – la voce che afferma: “io scrivo” – comprenda insieme l’immagine *del* paesaggio e l’esperienza *nel* paesaggio, tale unione non è sempre pacifica, come non sempre la distanza fra il presente e il passato permane stabile, come si può notare nelle narrazioni resistenziali.

In *Ricordo di una battaglia* un movimento conflittuale allontana e avvicina le temporalità in gioco. All’inizio lo scrittore, consapevole di raccontare un avvenimento trascorso e ormai lontano dal presente del 1974, si accinge a rievocare *al passato* la storia dell’attacco a Baiardo («il distacco di Olmo *era* in marcia giù per il bosco buio»). Come si è già ricordato, tuttavia, il sentiero a valle equivale alla discesa nei meandri della memoria: le due camminate si incrociano e le dimensioni temporali a un

32 Fondamentale ricordare che la proposta teorica di Ricoeur discute i tempi dei racconti di finzione, mentre in questo studio si trattano opere sia fittive, sia autobiografiche. Sebbene cambi il patto con il lettore e il valore referenziale delle affermazioni, i rapporti verbali implicati dalla narrazione sono gli stessi; a questo proposito si può pensare alla costante presenza del passato nelle opere storiografiche.

tratto annullano l'incongruenza che le distingue. L'io narrante, così, diviene tutt'uno con il sé stesso di trent'anni prima: «Forse di tutta la discesa sono rimaste nella memoria solo queste cadute [...]. I risvegli per andare in azione *si somigliano* tutti, io *sono* uno dei portamunizioni [...]. Tutti i battaglioni della brigata di Gino *traboccano* dalla vallata [...]

» (Calvino 1994, p. 51); un unico presente narrativo abbraccia il 1945 e il 1974. La sovrapposizione fra il narratore e il personaggio riduce la differenza temporale fra il tempo della narrazione e il tempo narrato, le voci e i punti di vista si sovrappongono e i partigiani si avvinghiano senza mediazioni a un paesaggio denso di materia e di sensazioni uditive, tattili. La discesa nel fondo della valle e della memoria permette di ritrovare un rapporto immediato con un ambiente pesante e soffocante, equivale ad annullare per un istante l'incongruenza fra i segni e i referenti. Il tentativo del narratore, tuttavia, ha un prezzo: *senza distanza e senza mediazione simbolica non si vede nulla*, non si dà alcuna immagine; la fusione con l'ambiente comporta la scomparsa della visibilità.

Il ritrovamento del mondo di notti e di silenzi che precede la mediazione del linguaggio dura solo un istante e alla fine si impone, inesorabile, «la distanza che separa quella notte di allora da questa notte in cui scrivo». La coscienza della scrittura – la stessa coscienza che conclude il *Barone rampante* – ristabilisce l'incongruenza fra l'immagine simbolica e l'esperienza diretta. La variazione dei deittici («*quella* notte...*questa* notte») impone di nuovo la differenza temporale fra i giorni della scrittura e giorni della battaglia: il recupero dell'autentico segmento di vissuto è fallito. Tuttavia l'attraversamento del divario sperimentato nel cuore del racconto sembra lasciar affiorare una flebile conoscenza aggiuntiva: «tutto quello che ho scritto fin qui mi serve a capire che di quella mattina non ricordo quasi niente». Il movimento fra tempi eterogenei – che con Ricoeur si potrebbe chiamare «l'esperienza di finzione del tempo» – ha lasciato un “quasi”, debole apertura alla possibilità: forse un barbaglio, una debole apparizione. «Il senso di tutto che appare e scompare» (ivi, p. 58).

Un'analisi dello stesso tenore merita il *Sentiero dei nidi di ragno*. Il discorso è tenuto sempre al presente e il filo degli avvenimenti si dipana come se fosse contemporaneo al flusso della parola narrativa: «È vicino il mattino. La brigata ha ancora molte ore di marcia davanti a sé, ma i comandanti, giudicando che dopo la levata del sole una tale sfilata di uomini per vie scoperte renderebbe subito noto il loro spostamento, decidono di attendere la notte seguente per continuare il cammino con tutta segretezza» (Calvino 1991, p. 131). I personaggi di nuovo *non vedono nulla*: nessun partigiano costruisce una rappresentazione del paesaggio, né può

oggettivarlo in modo da averne una cognizione distaccata. I combattenti diventano piante, si trasformano in rododendri, si fondono con l'ambiente così come il tempo narrato si fonde con il tempo della narrazione: ancora una volta il paesaggio immediato e fisico dei sensi, il paesaggio privo della distanza rappresentativa, scaturisce dalla sovrapposizione fra discorso narrativo e azione romanzesca. La conseguenza è sempre la stessa: chi fa parte del paesaggio non dispone di alcuna visione d'insieme del territorio e la presenza di una voce narrativa un poco a distanza si rende necessaria per stabilire un principio di visibilità, nonostante lo stratagemma di una narrazione al presente.

Si può così concludere che il *paesaggio come rappresentazione* viene alla luce e ottiene la sua forma *a posteriori* e attraverso la mediazione della scrittura, a distanza di tempo dall'esperienza diretta nel luogo. Eppure – grazie a un gioco di proiezioni e di tensioni temporali – il paesaggio non si riduce a un'immagine del desiderio né a un simulacro pregno di nostalgie, ma conserva un movimento tensivo che si volge alle sensazioni scaturite dall'esperienza diretta e sommerse nel fondo della memoria. Le tensioni temporali della narrazione attivano un percorso a ritroso che parte dall'immagine del paesaggio e si dirige verso il luogo e il tempo da cui si è generata la percezione. Tuttavia non è mai possibile raggiungere il fondo oscuro dell'esperienza originaria poiché ogni rappresentazione pone fra sé e i suoi referenti un «livello di realtà»³³ invalicabile: il tempo *in cui* si scrive non è mai perfettamente sovrapponibile al tempo *di cui* si scrive. L'incongruenza fra la realtà fisica percepita e i segni tracciati a posteriori dimostra come il paesaggio di Calvino non sia riducibile né ai dati registrati nell'immediato dai sensi, né alla pura immagine indipendente da ogni riferimento al mondo attuale: il paesaggio è un movimento incessante e irrisolto fra le due dimensioni. La scrittura suscita l'oscillazione fra il tempo del narrare (il tempo di produzione dell'immagine-paesaggio) e il tempo narrato (il tempo delle esperienze nel paesaggio). La frattura non è ricomponibile e

33 Nel 1978 Calvino tiene una conferenza sul rapporto fra la letteratura e la realtà. Nel corso della relazione sosteneva che «la letteratura non conosce la realtà ma solo livelli»; ovvero la letteratura può aiutare a comprendere gli scarti ontologici fra i mondi raccontati e i mondi nei quali si racconta, fra l'io del narratore e i personaggi, fra le pagine e il mondo (Calvino 1995c). Asor Rosa coglie con intelligenza questo aspetto fondamentale: «Calvino [...] formula una poetica del diaframma, che comporta l'esistenza di un dentro e di un fuori, separati dalla fragilissima barriera delle palpebre umane». La presenza irriducibile di un diaframma può spiegare perché in Calvino «l'essere è infinitamente duplice» (Asor Rosa 1988, pp. 261-276).

non si dà alcuna soluzione definitiva, ma un inesausto andirivieni narrativo attivato e vivificato ogni volta dall'esperienza di lettura.

Riferimenti bibliografici

Letteratura primaria

- Calvino I. (1991), *Il Barone rampante; Il sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti*, volume primo, Mondadori, Milano, 1991.
- Calvino I. (1994), *Ricordo di una battaglia*, in Id., *Romanzi e racconti*, Volume terzo, Mondadori, Milano 1994.

Letteratura secondaria

- Antonello P. (1998), "Paesaggi della mente. Su Italo Calvino", *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, n. 32, pp. 108-131.
- Asor Rosa A. (1988), *Il «punto di vista» di Calvino*, in AA. VV., *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, Garzanti, Milano, pp. 261-276.
- Barengli M. (2007), *Italo Calvino, Le linee e i margini*, il Mulino, Bologna.
- Calvino I. (1964), *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti*, volume primo, Mondadori, Milano, 1991, pp. 1185-1204.
- Calvino I. (1995a), *Colloquio con Ferdinando Camon*, in Id., *Saggi*, Mondadori, Milano 1995, pp. 2774-2796.
- Calvino I. (1995b), *I livelli di realtà in letteratura*, in Id. *Saggi*, Mondadori, Milano 1995, pp. 381-398.
- Calvino I. (1995) *Mondo scritto e mondo non scritto*, in Id., *Saggi*, Mondadori, Milano 1995, pp.1865-1875.
- Cases C. (1987), *Calvino e il «pathos della distanza»*, in Id, *Patrie lettere*, Einaudi, Torino.
- Cosgrove D.E. (1984), *Social formation and symbolic landscape*, Croom Helm, London
- Dematteis G. (2003), *Una geografia mentale, come il paesaggio*, in Cusimano G. (a cura di), *Scritture di paesaggio*, Patron Editore, Bologna pp. 65-74.
- Farinelli F. (1986), *Le «circostanze» di Dardel*, in Dardel E., *L'uomo e la terra. Natura della realtà geografica*, Edizioni Unicopli, Milano, pp. 95-118.
- Farinelli F. (1992), *L'arguzia del paesaggio*, in Id., *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, La Nuova Italia, Firenze pp. 201-209.
- Ingold T. (1993), "The Temporality of Landscape", *World Archaeology*, n. 25, pp. 152-174.
- Jakob M. (2008), *Le paysage*, Infolio, Genève.
- Milanini C. (1990), *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano.

- Olsson G. (1994), *Chiasm of thought-and-action*, in Farinelli, G. Olsson, D. Reichert, *Limits of representation*, Accedo, Munich 1994, pp. 29-56.
- Olsson G. (2003), *Paesaggio: zona di confine tra il paesaggio della pietra e il paesaggio della mente*, in Cusimano G. (a cura di), *Scritture di paesaggio*, Pàtron Editore, Bologna, pp. 23-33.
- Raffestin C. (2005), *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Alinea, Firenze.
- Ricœur P. (2008), *Tempo e racconto*, vol. 2, *La configurazione del racconto di finzione*, Jaca Book, Como (ed. or. 1991).
- Ritter J. (1997), *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Les Éditions de l'Imprimeur, Besançon (ed. or. 1963).
- Roger A. (2009), *Breve trattato sul paesaggio*, Sellerio, Palermo.
- Rose M. (2002), "Landscape and Labyrinths", *Geoforum*, 33, pp. 455-467.
- Schama G. (1997), *Paesaggio e memoria*, Mondadori, Milano (ed. or. 1995).
- Simmel G. (1998), *Philosophie du paysage*, in Id., *La Tragédie de la culture*, Editions Rivages, Paris, pp. 231-245 (ed. or. 1913).
- Tanca M. (2012), *Il paesaggio come categoria logica della descrizione geografica e della riflessione filosofica*, in Id., *Geografia e filosofia. Materiali di lavoro*, FrancoAngeli, Milano, pp. 111-155.
- Waterton E. (2013), *Landscape and non-representational theories* in AA.VV., *The Routledge Companion to Landscape Studies*, Routledge, London-New York, pp. 66-75.
- Weinrich H. (2004), *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, il Mulino, Bologna.
- Wylie J. (2005), "A single day's walking: narrating self and landscape on the South West Coast Path", *Transactions of the Institute of British Geographers*, 30, pp. 441-454.