

MÁRTON RÓTH

Realtà, finzione e riscrittura:  
il labirinto della letteratura  
nel *Conte di Montecristo* di Calvino

Nella seconda metà degli anni sessanta l'interesse di Calvino si rivolge a un nuovo modo di fare letteratura, intesa come gioco letterario. Benché la prima parte dell'opera *Ti con zero*, composta nell'estate del 1967, ancora continui le storie di Qfwfq ed il metodo delle *Cosmicomiche*, i quattro racconti deduttivi, che concludono il volume, mostrano un forte distacco dalle opere precedenti: essi sono i primi frutti di una svolta letteraria che tramite la letteratura combinatoria costruisce racconti con fine gnoseologico. Il *Conte di Montecristo*, che viene pubblicato come l'ultimo racconto di questo volume, è la parafrasi del celebre romanzo di Alexandre Dumas. Sebbene il titolo di Calvino alluda all'intera opera di Dumas, il racconto si concentra solo sulla descrizione del carcere e della tentata evasione dei due prigionieri, Dantès e Faria. La narrazione si basa principalmente sulle meditazioni in prima persona di Dantès incarcerato che, tramite la costruzione mentale di una forza ideale, cerca di capire la prigioniera d'If, ossia di trovare il modo di evadere. Sia nel filo della storia, sia nell'elaborazione del progetto di fuga di Dantès svolge un ruolo importante anche un altro prigioniero, l'Abate Faria. Benché i piani di fuga dell'Abate, basati sulla pratica, siano sempre falliti, aiutano ugualmente il procedimento dell'evasione, perché attraverso metodi che si rivelano fallimentari riescono ad escludere le soluzioni errate. Dopo molte vicissitudini, alla fine del racconto, Faria, in seguito a una fuga fallita, sbuca nello studio di Dumas dove cerca di trovare tra gli abbozzi il manoscritto dello scrittore che contiene il capitolo dell'evasione. Il fatto che Faria lasci il mondo fittizio ed entri nella realtà trasgredisce i rapporti convenzionali della finzione: di conseguenza il racconto si trasforma in un'opera metanarrativa, che oltre a riferirsi al mondo esterno, considera anche se stesso come un elemento della realtà da sottoporre ad osservazione.

Calvino nel caso del *Conte di Montecristo* capovolge il metodo delle *Cosmicomiche*, poiché invece di trasformare in favole le ipotesi scientifiche, qui crea

postulati scientifici da un racconto romantico: dall'ipotesi astronomica dell'Universo in espansione nasce l'immagine del carcere in espansione. Naturalmente l'associazione di idee tra i due concetti non è casuale. Calvino con la metafora del carcere voleva rappresentare il mondo caotico, la cui cognizione oggettiva, analogamente a quella del carcere d'If, risulta impossibile ai singoli individui. In Calvino la conoscenza del mondo è fin dal principio un obiettivo inattuabile perché l'essere umano, che è un sistema operazionalmente chiuso, non ha accesso diretto alla realtà. La sua conoscenza è indiretta e si realizza attraverso le interpretazioni fornite dagli organi di senso. La percezione sensitiva che, per sua natura, non ha la capacità di rispecchiare l'intera realtà, nell'atto della comprensione svolge una funzione costruttiva. Di conseguenza la concezione del mondo diventa sempre solamente una versione possibile della realtà. Da questo risulta che tutto è relativo, anche il significato della realtà, il quale non è, però, la caratteristica della realtà stessa, non è qualcosa che esiste "lì fuori", ma viene prodotto nella coscienza dell'essere umano attraverso le sue relazioni con la realtà. Il mondo così perde la sua oggettività e acquista la forma multipla delle possibili interpretazioni individuali. Calvino con l'immagine del carcere in eterno cambiamento voleva rappresentare la pluralità delle possibili realtà che si alternano secondo la nozione dell'interprete.

La percezione sensitiva, per il fatto che rende plurale la realtà, svolge anche una altra funzione: ostacola la formazione di una concezione coerente e unitaria del mondo. Questo è il motivo per cui né Faria né Dantes riescono a costruire la mappa della prigione. Nel loro ragionamento, che si basa sull'interpretazione personale dei fatti, il carcere si moltiplica secondo le diverse realtà sperimentate. Il loro problema nasce dal fatto che essi «non producono Leggi [...] semplicemente ne traggono le conseguenze e le generalizzano»<sup>1</sup>. Faria «procede dal semplice al complesso, poiché deve comprendere ogni imprevisto che incontra nel suo cammino, Dantes invece, parte dal disordine dei dati e cerca di comporre la semplicità di un disegno che non perde nulla della complessità del problema»<sup>2</sup>. L'impossibilità dell'evasione deve essere attribuita proprio ai loro metodi sbagliati, poiché né quello induttivo (il tentativo di rinvenire una Legge da una serie di prove consecutive) né quello deduttivo (la verifica di una Legge formulata in precedenza attraverso esperimenti successivi) possono rendere un'indagine efficace.

Per l'evasione dal mondo-prigione invece si deve costruire un mondo *autre*, alternativo a quello reale, con nuovi rapporti e valori. Per la costruzione di esso bisogna autoesiliarsi «preventivamente, cancellando i caratteri individuali del proprio io e riconoscendo in un altro personaggio il protagonista dell'impresa:

<sup>1</sup> G. PRONI, *Introduzione a Peirce*, Milano, Bompiani, 1990, p. 308.

<sup>2</sup> M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, p. 71.

soltanto “da un punto di vista equidistante” superando la propria angoscia, si potrà raggiungere una “corretta impostazione” di metodo»<sup>3</sup>. Con altre parole, per giungere alla massima obiettività dobbiamo staccarci dalla soggettività deformante dell’Io, perché soltanto in questo modo è possibile costruire un mondo possibile, le cui differenze rispetto al mondo reale creano la possibilità per l’individuo della comprensione di sé. La differenza tra il mondo reale e quello possibile segnano per l’interpretante le divergenze della realtà – quindi le possibili vie d’uscita – mentre l’assenza di esse ci conduce alla «tranquillità di chi sa, che sta qui, perché non potrebbe trovarsi altrove»<sup>4</sup>.

Benché il *Conte di Montecristo* sia l’ultimo racconto del volume *Ti con Zero*, invece di porre termine alla sperimentazione delle *Cosmicomiche*, apre un nuovo capitolo nell’opera calviniana. Per Calvino la letteratura è un gioco aperto delle possibilità, dove le diverse eventuali interpretazioni vivono in armonia. Il labirinto dell’isola d’If può essere identificato non soltanto con la prigione dell’esistenza ma anche con la letteratura stessa. Questa volta, al livello testuale, l’identificazione dei due concetti si realizza tramite una tecnica di epilogo che «consiste nell’assimilare il filo della trama a quello dell’inchiostro su una pagina scritta»<sup>5</sup>. In conseguenza di ciò «le varie linee ipotetiche dei piani di fuga di Edmond Dantès e dell’Abate Faria dalla prigione del castello d’If, “si dispongono come le pagine di un manoscritto sulla scrivania d’un romanziere”»<sup>6</sup>. Secondo Calvino un’opera che vuole rappresentare la compiutezza del mondo deve contenere in sé tutti i testi possibili, perché solo in questo modo sarà capace di descrivere l’intera realtà. Nel racconto del Calvino questa forma idealizzata dell’opera letteraria viene simbolizzata dal carcere d’If che nella sua forma multipla riveste tutti i modelli probabili di una prigione possibile. Con il fatto che si trasforma continuamente, il carcere include la pluralità della realtà e procura la versione più dettagliata possibile del mondo incomprensibile.

Calvino però non si limita solo a creare l’ipotesi dell’opera perfetta, ma cerca anche di realizzarla. Questo scopo, che non mira ad altro che attuare tutti i testi possibili, realizzabile è solo se la finzione si moltiplica, cessa la sua chiusura, ed entra nel tessuto costituito dalla rete di altre opere letterarie. Questo obiettivo si realizza tramite l’intertestualità perché grazie al dialogo di questi testi inseriti il campo d’interpretazione si allarga. Nel caso di questo racconto di Calvino la fonte primaria è naturalmente Dumas, però risulta importante anche la reminiscenza di Borges, Queneau e Raymond Roussel. In conseguenza di

<sup>3</sup> F. BERNARDINI NAPOLETANO, *I segni nuovi di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 109.

<sup>4</sup> I. CALVINO, *Il conte di Montecristo*, in *Cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965, p. 164.

<sup>5</sup> F. SERRA, *Calvino*, Roma, Salerno, 2006, p. 295.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

queste allusioni la finzione diventa un labirinto – di costruzione rizomatica – dove i diversi testi s’incrociano, s’intersecano e si biforcano. Grazie all’intertestualità, usando i concetti di Jauss<sup>7</sup>, l’orizzonte d’attesa del lettore – generata dall’identificazione del titolo e dei personaggi – si incrina e si frantuma, giacché nel corso dell’interpretazione il lettore si deve confrontare con una realtà non conosciuta in precedenza. I perenni cambiamenti d’orizzonte hanno dunque la funzione di creare instabilità e costringere il lettore ad una partecipazione attiva, e il testo si trasforma così in *texte scriptable*<sup>8</sup>. Questa nuova struttura, che permette vari percorsi e scelte multiple, dalla parte del lettore può essere vista anche come prigione, perché oltre a perdere l’immagine di un’interpretazione ben decifrabile il lettore non riesce più uscire nemmeno dal gomitolo dei diversi racconti. Il gomitolo, ossia il labirinto, consiste nel fatto, che il testo, grazie alle sue diverse allusioni, si tramuta in una enciclopedia virtuale: da una parte cerca di descrivere la realtà più dettagliata possibile, mentre dall’altra, tramite i *guest-text*, interpreta sia se stesso sia gli altri testi. In conseguenza del fatto che i diversi elementi intertestuali, come le voci dell’enciclopedia, rimandano sempre ad altre opere, la lettura diventa un circolo chiuso, un labirinto appunto, da dove il lettore non può evadere.

La metafora del carcere d’If a sua volta tiene imprigionato non solo il lettore, ma anche lo scrittore. L’affermazione calviniana che «la fortezza concentrica If-Montecristo-scrivania di Dumas contiene noi prigionieri, il tesoro, e l’iperromanzo Montecristo con le sue varianti e combinazioni di varianti nell’ordine di miliardi di miliardi ma pur sempre in numero finito»<sup>9</sup> si riferisce al fatto che la letteratura come operazione logica da un numero finito di segni realizza un numero finito di opere letterarie. Secondo questa concezione, che viene elaborata sulle orme della *Biblioteca di Babele* di Borges, ogni opera d’arte potrebbe avere una realtà virtuale già da qualche parte, perché l’atto creativo dell’autore può essere sostituito dall’attività combinatoria che nasce dall’opera. Questa supposizione però trasforma la concezione della scrittura, perché in questo modo il testo nasce dall’antitesi del processo creativo, escludendo le altre opere possibili («per progettare un libro, – o un’evasione – la prima cosa è cosa escludere»<sup>10</sup>).

Lo scrittore – nel caso specifico Dumas – ha solo una funzione di filtro, il quale «sceglie, scarta, ritaglia, incolla, interseca la trama di tutte le varianti possibili d’uno smisurato iper-romanzo»<sup>11</sup>. Il suo carcere prima di tutto consiste nel

<sup>7</sup> Cfr. H. R. JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione nei confronti della scienza della letteratura*, in *Storia della letteratura come provocazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 193-203.

<sup>8</sup> Cfr. R. BARTHES, *La valutazione*, in *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 9-10.

<sup>9</sup> CALVINO, *Il conte di Montecristo*, cit., p. 165.

<sup>10</sup> Ivi, p. 164.

<sup>11</sup> Ivi, p. 165.

fatto che egli non riesce ad escludersi interamente dal testo. Secondo Calvino la presenza dello scrittore nella finzione ostacola il raggiungimento dell'integrità completa, perché la sua personalità si insinua, anche involontariamente, tra la realtà ed il testo. Questa tesi sulla necessità dello scrittore di autoesiliarsi dal testo ritorna più volte nell'opera di Calvino. La si può riconoscere nel capitolo sulla *Molteplicità*<sup>12</sup> delle *Lezioni Americane* ed anche in una delle microstorie di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, quando Silas Flannery, alterego di Calvino, enuncia la sua ars poetica<sup>13</sup>.

L'esclusione dell'autore può essere ricondotta a quella concezione di Barthes<sup>14</sup>, secondo la quale per noi non è l'autore ma la lingua che parla, e la scrittura non significa altro che giungere attraverso l'impersonalità a quel punto dove la lingua agisce e non l'io. Escludendo l'autore la temporalità viene trasformata. L'autore non è più il passato del suo testo, ma nasce contemporaneamente con il testo, e vive esclusivamente nel momento in cui esso si manifesta. Ogni testo viene scritto qui e ora, poiché la scrittura non indica l'azione dell'annotare, bensì ciò che (sulle tracce della scuola di Oxford) viene chiamato atto performativo. Ovvero la scrittura è una rara forma verbale in cui l'espressione non ha altri contenuti che l'atto di esprimersi stesso.

Grazie al fatto che l'autore entra nella sua stessa morte, il testo non sarà più una sequenza di parole riconducibili su un'unica linea (o unico tratto) che trasmettono la loro unica significazione, piuttosto uno spazio multidimensionale, un labirinto esteso in cui molte scritture concorrono e si intrecciano l'una con l'altra. La letteratura non sarà così altro che il tessuto di citazioni preesistenti. Calvino al livello della storia fa intuire questo indebolimento della posizione dello scrittore affidando all'autore Dumas soltanto la funzione di collegare alternative possibili, scritte da altri. Ma Calvino non si accontenta di questa soluzione: attraverso l'intertestualità, ovvero con l'atto di accettare la posizione di

<sup>12</sup> «...magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...» in I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 120.

<sup>13</sup> «Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale, l'esperienza vissuta, la psicologia, il talento, i trucchi del mestiere: tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità.» I. CALVINO, *Se una notte un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1994, p. 199.

<sup>14</sup> R. BARTHES, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua*. Saggi critici IV, trad. it. di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, p. 51.

scrittore di Dumas, realizza una delle esclusioni più perfette della propria soggettività di scrittore.

Oltre al problema dell'esclusione dell'autore c'è anche un altro motivo per cui lo scrittore diventa imprigionato del suo testo. Questa volta il motivo del suo eterno errare all'interno del labirinto testuale nasce del fatto che l'autore non è in grado di superare lo spazio vuoto che si apre come un baratro tra la provenienza del testo e il suo effetto. Per due ragioni: la prima, che possiamo rintracciare in Sartre, che non è possibile «... svelare e produrre al tempo stesso. La creazione diventa inessenziale rispetto all'attività creatrice. Anzitutto, anche se agli altri appare come definitivo, l'oggetto creato a noi sembra sempre incompiuto: perché si può sempre cambiare una riga, una sfumatura, una parola; per cui l'oggetto non si impone mai»<sup>15</sup>. La seconda, conseguenza delle prime, che per lo scrittore l'opera rimane sempre in sospenso, visto che durante il processo creativo può continuamente modificare l'oggetto della sua immaginazione. La possibilità di una perenne modifica finisce per privare lo scrittore dalla *relazione di privilegio* che lo lega al libro, lo priva cioè dalla sensazione di aver terminato l'opera, di considerarla compiuta, alla quale non bisogna aggiungere niente e dalla quale non si può più togliere niente. Questo è il motivo per cui Dumas non è capace di finire il suo romanzo: «se una soluzione ha la preferenza per fondati motivi ma esclude un episodio che gli farebbe comodo d'inserire egli cerca di mettere insieme i tronconi di provenienza disparata, li congiunge con saldature approssimative, s'insegna a stabilire un'apparente continuità tra segmenti di futuro che divergono»<sup>16</sup>.

Per Calvino la finzione è un oggetto di ontologia eteronoma che non esiste in sé, ma solo in quanto si trova in una relazione, che è la comunicazione. La finzione come struttura comunicativa collega la realtà con un soggetto, il quale tramite la finzione si mette in contatto con un'esistenza reale. La funzione della finzione si realizza nella mediazione tra la realtà e il soggetto, in altre parole organizza la realtà in modo che sia comunicabile. Poiché il testo finzionale presuppone un soggetto, cioè un lettore, per Calvino la lettura è una relazione dialogica. Il dialogo si svolge tra il testo e l'interpretante, però il dialogo invece di alimentarsi della pretesa di capire l'altro è motivato dall'autocomprensione dell'interpretante. Visto che il testo esiste soltanto nel dialogo e la sua creazione è percepibile soltanto con l'attribuzione del significato, la teoria del testo considera la lettura come un oggetto epistemologico, e lo fa avanzare allo stesso livello della scrittura.

In questo modo si può considerare la lettura come l'apoteosi della scrittura, visto che nel lettore si realizza il processo di genesi di colui che crea da solo

<sup>15</sup> J. P. SARTRE, *Che cos'è la letteratura*, a cura di F. Brioschi, Firenze, Il Saggiatore, 1976, p. 75.

<sup>16</sup> CALVINO, *Conte di Montecristo*, cit., p. 162.

ogni propria lettura. In questa maniera la certezza ontologica dell'esistenza di ogni testo viene garantita esclusivamente nell'atto della lettura (completa). Questo risultato ha un valore di verità che non può essere messo in dubbio nemmeno nel mondo possibile della finzione. Faria, giungendo nello studio di Dumas, si mette a cercare febbrilmente per trovare quel manoscritto dell'autore che contiene il piano di una fuga riuscita. Il fatto che Faria cerchi di leggere gli abbozzi su se stesso e sull'evasione svolge una funzione duplice: testimonia metaforicamente che la lettura non è altro che autocomprensione e che la certezza ontologica della fuga perfetta non si nasconde nell'eventuale esistenza del manoscritto, ma necessariamente nell'atto di leggerlo.

La creazione letteraria può essere quindi interpretata soltanto come un prodotto intellettuale comune tra il lettore e l'autore che presuppone la collaborazione reciproca. La definizione dialettica di Sartre della correlazione dell'io tra lo scrittore e il lettore apre la *création dirigée*, lo spazio di gioco dell'apprensione produttiva del lettore. «Il lettore, insomma, ha coscienza di svelare e, a un tempo, di creare, di svelare creando, di creare mentre svela»<sup>17</sup>. Nel caso specifico la finzione funziona come la correlazione di due orizzonti: l'autore grazie agli iati concede uno spazio di gioco al proprio lettore, il quale in questo modo potrà formare più liberamente la propria interpretazione.

L'immagine dei due carcerati, oltre a rappresentare la problematica della finzione e quella dell'autore, metaforizza anche le diverse possibilità delle strategie di lettura. Secondo la terminologia post-strutturalista, Faria è un lettore consumatore perché le sue strategie di interpretazione vengono organizzate secondo il concetto della propria identità. Visto che nel testo egli cerca solo la giustificazione di se stesso e del proprio modo di vivere, la sua attività di interpretante risulta passiva: legge sempre la stessa cosa perché accoglie solo i significati che gli si presentano senza alcuna attività. Ma per un altro verso in Faria si può riconoscere il *lettore empirico*<sup>18</sup> di Eco che utilizza i testi come un contenitore per le proprie emozioni. Emozioni che provengono o dal di fuori del testo, oppure sono provocate casualmente da esso. Nonostante Faria cercasse di comprendere disperatamente la pianta del carcere «non riesce distinguere una cella dall'altra tra le tante che attraversa nei suoi percorsi sbagliati»<sup>19</sup>. E pur cercando di inserire le informazioni nuove nei tentativi di fuga, alla fine finisce sempre allo stesso punto: rimane prigioniero nel carcere. Il suo errore è causato dal fatto che non è in grado di formare una propria interpretazione, sta solo ripetendo sempre quella già esistente. È la stessa assenza di pensiero autonomo che, arrivato nella

<sup>17</sup> Ivi, p. 79.

<sup>18</sup> U. ECO, *Entrare nel bosco*, in Id., *Sei passeggiate nei boschi narrati*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 10-11.

<sup>19</sup> CALVINO, *Il conte di Montecristo*, cit., p. 161.

stanza di Dumas, lo costringe a cercare ansiosamente il manoscritto, il piano di fuga scritto da un altro.

L'altra strategia di lettura è rappresentata dalla figura di Dantés, capace invece di eseguire un'interpretazione perfetta. È lui ad impersonare il lettore ideale, che dispone di tutte quelle conoscenze che lo aiutano a realizzare ogni significato possibile in un dato testo letterario. Mentre «a Faria sta a cuore una pagina tra le tante, e non dispera di trovarla»<sup>20</sup>, a Dantés «interessa veder crescere il cumulo dei fogli scartati, delle soluzioni di cui non c'è da tener conto, che già formano una serie di pile, un muro»<sup>21</sup>. Nella finzione il carcere come metafora della molteplicità del mondo non esiste in una sola forma chiusa ma piuttosto in quanto tessuto formato di vari strati della realtà. Il mondo coerente si è frammentato, quindi la conoscenza completa, o l'illusione di essa è possibile soltanto attraverso i frammenti dispersi.

La sconfitta di Faria consiste nel fatto che è in grado di interpretare il carcere, come mondo, in un'unica forma determinata, e perciò non potrà giungere mai all'integrità che necessita tante letture diverse composte di altrettanti frammenti. Al contrario, Dantés è colui che comprende che la realtà frammentata è accessibile soltanto attraverso i pezzi del romanzo frammentato: non si concentra soltanto su una sola lettura, su un solo percorso di fuga, ma cerca di scoprire la pianta del carcere considerando le varie letture possibili. Forse non è il ritrovamento dell'uscita ad essere la fuga, piuttosto la ricerca e la comprensione del carcere stesso. Calvino ribadisce quest'affermazione anche nel suo saggio *La sfida al labirinto*: la letteratura deve «definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da una labirinto all'altro. È la sfida al labirinto che vogliamo salvare, è una letteratura della sfida al labirinto che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della resa al labirinto [...] quello che oggi ci serve è la mappa del labirinto, la più particolareggiata possibile»<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Ivi, p. 164.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> CALVINO, *La sfida al labirinto*, in ID., *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1990, p. 96.