



## Lettura di Serpenti e teschi

Claude Imberty

► **To cite this version:**

Claude Imberty. Lettura di Serpenti e teschi. Cahiers pédagogiques du département d'italien, ELLUG, 2005. halshs-02406532

**HAL Id: halshs-02406532**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02406532>**

Submitted on 12 Dec 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Lettura di *Serpenti e teschi*

Claude Imberty

Dell'opera di Calvino si può dire che sia facile e difficile allo stesso tempo. È facile se uno si limita alla lettera dei racconti che parlano di avventure, di cavalieri, di personaggi storici, di città visitate e non, di animali che parlano e raccontano l'evoluzione delle specie. È difficile se i racconti vengono messi nel loro contesto che non è solo quello storico ma quello della cultura dell'autore il quale, quando racconta una storia, allude ad altre storie e, quando scrive un libro, fa riferimento ad altri libri. Per cui le opere di Calvino non si riferiscono solo a delle cose (a fatti, a eventi, a personaggi, a circostanze) ma alla letteratura e quindi alla scrittura, alla lettura, all'interpretazione dei codici linguistici, alla combinazione delle unità semantiche in unità maggiori, in storie, in allegorie, in sequenze narrative. Il brevissimo racconto *Serpenti e teschi* fa parte di *Palomar*, una delle ultime opere di Italo Calvino<sup>1</sup>. Il racconto è tipico di un certo Calvino per via della sua brevità (lo scrittore ligure non può considerarsi un romanziere ma tutt'al più un autore di racconti lunghi) ma anche per il suo sviluppo basato sulla contrapposizione di due personaggi contrari: l'amico di Palomar (di cui il narratore esprime i giudizi) è una persona dotta e un « conoscitore appassionato ed eloquente delle civiltà preispaniche » mentre il suo antagonista è un maestro elementare « con la faccia bruna » « tonda e ferma ». Tema della storia è una visita alla piramide di Tula « antica capitale dei Toltechi ». L'amico erudito « racconta bellissime leggende di Quetzalcoatl ». Il racconto dunque ci parla di qualcuno che racconta – cosa non rara nell'opera di Calvino – e quindi il racconto ha per tema il racconto. Va notato inoltre che l'amico non narra fatti storici (guerre, dinastie, conquiste, commerci) ma *leggende* che si riferiscono al dio Quetzalcoatl che fu re prima di essere una divinità dei Toltechi. Anche se il termine non compare nel testo di Calvino, possiamo dire che Quetzalcoatl è un personaggio polimorfo (viene anche rappresentato nelle spoglie di un serpente) le cui metamorfosi<sup>2</sup> danno luogo a varie leggende. Così le cariatidi cilindriche poste sulla sommità della piramide rappresentano « la Stella del Mattino » perché portano sulla schiena una « farfalla » che è « il simbolo della stella ».

Così racconta l'amico, e Palomar, il narratore-osservatore<sup>3</sup> (e anche portavoce dello scrittore), dice che « non c'è che crederlo sulla parola » perché « d'altra parte sarebbe difficile dimostrare il contrario ». La polimorfia del dio-re e le metamorfosi del personaggio sono analogiche della polisemia delle parole, oppure delle metafore che permettono di dare nomi diversi alla stessa cosa (o significati diversi alla stessa parola). Infatti, nei sistemi linguistici come nell'archeologia messicana, « ogni statua, ogni oggetto, ogni dettaglio di bassorilievo significa qualcosa che significa qualcosa che a sua volta significa qualcosa. Un animale significa un dio che significa una stella che significa un elemento o una qualità umana e così via. ». L'interpretazione del testo gioca con i diversi significati (con le varie forme), passa da un significato all'altro, dal senso letterale al senso metaforico, e da quest'ultimo a un senso allegorico o filosofico<sup>4</sup>.

Non è indifferente che le « leggende » dei Toltechi siano narrate a partire dai segni « pittografici » usati dagli antichi Messicani i quali, per scrivere, « disegnavano figure, e anche quando disegnavano era come scrivessero ». Nella frase si esprime la nostalgia di Calvino per una scrittura che abbia la stessa duttilità dei disegni e, per così dire, abbia la stessa forma delle cose significate<sup>5</sup>. I

---

<sup>1</sup> *Palomar* fu pubblicato nel 1983 e l'autore morì nel 1985. Le citazioni sono tratte da I. CALVINO, *Romanzi, racconti*, Milano, Mondadori, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, 1992, vol. 2, pp. 954-957.

<sup>2</sup> Il dio Quetzalcoatl può assumere forme diverse e anche nomi diversi. La metamorfosi in quanto trasferisce una forma da un oggetto all'altro, ha la stessa funzione della metafora in ambito linguistico.

<sup>3</sup> Osservatore a causa del nome che si riferisce all'osservatorio del Monte Palomar (1700 m) in California. Da notare l'uso paradossale del termine in quanto Palomar non guarda verso l'esterno (l'universo) ma rivolge lo sguardo verso l'interno (i fenomeni terrestri).

<sup>4</sup> I vari significati della *Divina Commedia* (letterale, morale, anagogico) corrispondono a uno schema dello stesso tipo.

<sup>5</sup> Si pensi al personaggio di Gurdulù in *Il cavaliere inesistente* che si confonde con gli oggetti che gli si presentano e di cui prende i nomi; oppure a Suora Teodora che si serve di disegni per descrivere il viaggio di Agilulfo in Africa.

racconti di Calvino, d'altra parte, si presentano spesso come una successione di « scene » brevi o di « vignette » la cui sintassi deriva dai rapporti di similitudine o contrapposizione che si creano tra un disegno e l'altro. La scrittura pittografica dei Toltechi risulta tanto più propizia alle interpretazioni in quanto « ogni figura si presenta come un rebus da decifrare. Anche i fregi più astratti e geometrici sul muro d'un tempio possono essere interpretati come saette se vi si vede un motivo di linee spezzate ». La parola *rebus* ci pare particolarmente significativa perché il rebus unisce la lingua e la rappresentazione iconografica degli oggetti o dei suoni. Si sa d'altra parte che, secondo Freud, il linguaggio dei sogni si esprime per il tramite di « scene » o di oggetti simbolici il cui significato è ricavato dal loro rapporto con la lingua<sup>6</sup>. La scrittura pittografica degli Aztechi è interpretata dall'amico di Palomar non diversamente dalle carte dei tarocchi che, nel *Castello dei destini incrociati*, assumono significati diversi a seconda del loro posto nel mazzo o a seconda della chiave interpretativa scelta da ogni successivo narratore<sup>7</sup>. Allo stesso modo, « i fregi astratti e geometrici » sono diversamente interpretati « a seconda del modo in cui si susseguono le greche »<sup>8</sup>. Interpretando le « figure animali stilizzate, giaguari e coyotes » scolpite sui muri eretti sulla sommità del tempio, la guida di Palomar « si sofferma su ogni pietra, la trasforma in racconto cosmico, in allegoria, in riflessione morale ».

Il personaggio antagonista – quello che rappresenta il *punto di vista* contrario – è il maestro elementare tanto simile ai suoi scolari da essere poco più alto di loro. Il maestro non va oltre la superficie (oltre la *lettera*) di quanto osserva, dice a quale civiltà e a quale secolo appartengano le colonne poste in cima alla piramide ma respinge ogni interpretazione dei segni pittografici affermando che « non si sa cosa vogliono dire ». Nell'atteggiamento del maestro possiamo ravvedere quello della lettrice ingenua di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* la quale è indifferente al significato (morale, filosofico, simbolico) dei libri che legge perché le piacciono solo i personaggi, le avventure, insomma la storia inventata dall'autore<sup>9</sup>. Ma (ed è un paradosso) possiamo pure ravvedere nella figura del maestro quella dello scienziato per cui non si pone il problema del significato dell'universo ma solo quello delle modalità del suo sviluppo.

L'interpretazione del segno non dipende solo dal contesto in cui esso si trova o dalle relazioni che intrattiene con i segni contigui. Essa dipende pure dalla cultura (dall'enciclopedia) dell'interpretante. Le statue sdraiate che reggono un vassoio hanno la forma di « bonari, rozzi pupazzi ». Ma siccome Palomar non ignora che sui vassoi venivano offerti i cuori « sanguinanti » delle vittime umane, egli « non può fare a meno di rabbrivire ». L'emozione, in questo caso, non è suscitata dai segni (cioè dalle divinità dall'aspetto bonario) ma dal fatto che il protagonista (e portavoce dell'autore) è consapevole dell'uso cui le statue erano destinate. Il significato delle divinità, cioè, dipende « dall'enciclopedia » di chi guarda (o legge).

È ovvio che Palomar, il più delle volte, condivide le interpretazioni del suo amico e accompagnatore. Eppure non può fare a meno di ascoltare le spiegazioni scettiche del maestro elementare. Palomar, in altri termini, si colloca sulla linea di confine tra le opinioni contrarie della sua guida e del giovane maestro, allo stesso modo di Cosimo che, tra le fronde di Vallombrosa, sta in bilico fra terra e cielo. Mentre Palomar « è affascinato dalla ricchezza dei riferimenti mitologici dell'amico », si sente tuttavia « attratto anche dall'atteggiamento opposto del maestro di scuola ». E sebbene, in un primo tempo, abbia giudicata superficiale la posizione di quest'ultimo, ritiene poi

---

<sup>6</sup> Cf. la paziente (di madrelingua inglese) la quale sogna che, per il suo compleanno, mette dei fiori, tra cui un garofano, su una tovaglia bianca (inglese *carnation*). Freud, come la guida di Palomar, traduce il sogno passando da un codice all'altro. L'immagine del garofano rimanda a un nome (*carnation*) che rimanda all'idea di rapporto carnale, che rimanda al desiderio della paziente. L'enigma del garofano viene risolto come se il sogno fosse un rebus. (S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, trad. di Antonella Ravazzolo, Roma, Newton Compton Italiana, 1970, pp. 320 e segg).

<sup>7</sup> Né si dimentichi che i racconti di Palomar mettono in relazione la vista e la scrittura.

<sup>8</sup> *Greche*: successione di linee perpendicolari e parallele.

<sup>9</sup> Un altro esempio di lettore ingenuo è un personaggio di *Il Barone rampante*, il brigante Gian dei Brughi, il quale ritrova nei romanzi di Fielding il racconto di avventure simili a quelle di cui era stato protagonista prima che fosse diventato vecchio.

che essa sia « un'impostazione scientifica e pedagogica », « una scelta di metodo [...] una regola a cui [il maestro] non vuole derogare »<sup>10</sup>.

Le considerazioni successive del protagonista sembrano suggerire che egli si senta attratto soprattutto dall'impostazione « scientifica » del maestro. Palomar infatti si rammenta che gli studiosi sanno ben poco delle civiltà preispaniche e che « una pietra, una figura, un segno, una parola che ci arrivano isolati dal loro contesto sono solo quella pietra, quella figura, quel segno o parola: possiamo tentare di definirli, di descriverli in quanto tali e basta; se oltre la faccia che presentano a noi essi anche hanno la faccia nascosta, a noi non è dato di saperlo. » La frase suona come una dichiarazione programmatica e, con ogni probabilità, descrive lo stato d'animo di Calvino nel momento in cui era intento a redigere i brevi capitoli di *Palomar*. Dopo vari libri di racconti fantastici, lo scrittore ligure sembra guardare con nostalgia a una letteratura che tenga conto del contesto storico senza cui una figura è solo una figura. Ma soprattutto ascrive a se stesso (e agli altri scrittori) il compito di « descrivere » e « definire » le cose « in quanto tali e basta », un programma letterario che, appunto, viene attuato con *Palomar* che, alle « storie » dei libri precedenti contrappone la minuta « descrizione » della superficie delle cose, così come l'occhio le percepisce (*l'onda, la spada del sole, o il prato infinito*). Nella superficialità dello sguardo (e della scrittura) vi è forse più « rispetto » per « il segreto delle cose » che nel « tentare d'indovinare » che è « presunzione e tradimento ».

*Serpenti e teschi* si conclude con la descrizione della parte più bella del tempio di Tula: un corridoio che penetra fra due muri di cui uno di terra battuta e l'altro di pietra dove sono scolpiti serpenti che tengono nelle fauci aperte un teschio umano. L'accompagnatore di Palomar non manca di spiegare a lungo il significato del bassorilievo che sarebbe una rappresentazione della vita e della morte che si susseguono e formano un ciclo inarrestabile. Il maestro descrive per gli scolari i serpenti con i teschi in bocca ma, come dopo ogni suo commento, conclude: « *Non si sa cosa significano* ». L'amico di Palomar insorge contro tanta ignoranza e spiega alla scolaresca il senso del bassorilievo. I ragazzi ascoltano le spiegazioni dell'archeologo erudito ma, non appena Palomar e il suo amico si sono allontanati, il maestro ammonisce di nuovo i suoi alunni dicendo loro che non si sa cosa significhino i serpenti e i teschi. Intanto Palomar pensa « che ogni traduzione richiede una traduzione e così via » Egli si interroga una seconda volta sul valore di un'interpretazione che è avulsa dal suo contesto storico. Cosa significava la parola *morte* per i Toltechi, cosa significa per il suo amico messicano e cosa significherà per dei ragazzi di circa dieci anni? Di nuovo sono elencati da Palomar i vari elementi di ogni interpretazione: la traduzione, nel codice linguistico, di un altro codice (in questo caso la scultura), la ricerca del contesto culturale e storico entro cui un'opera è stata prodotta, ma anche la sensibilità particolare e l'esperienza dell'interprete. Sebbene si creino distorsioni quando si passa da un codice all'altro, o quando si cerca di ricostruire un quadro storico o quando interferiscono giudizi ed esperienze individuali, nessuno può « soffocare in sé il bisogno di tradurre, di passare da un linguaggio all'altro, da figure concrete a parole astratte, da simboli astratti a esperienze concrete, di tessere e ritessere una rete d'analogie. Non interpretare è impossibile, come è impossibile trattenersi dal pensare ».

Con queste considerazioni Calvino si iscrive nella tradizione critica dello strutturalismo e anche del postmodernismo. Pensare non è, come per Descartes, acquisire certezze riguardanti il mondo fisico, o, come per i sociologi positivisti, acquisire conoscenze obiettive sull'uomo in quanto animale sociale, ma « passare da un linguaggio all'altro », dedurre significati da altri significati, tessere reti di analogie. Pensare non è conoscere, è solo interpretare.

*Serpenti e teschi* è uno specchio nel quale Calvino obbliga il lettore a contemplarsi. Infatti ogni lettore (come abbiamo appena fatto) è costretto a *interpretare* il racconto man mano che lo legge. E l'interpretazione deve tener conto del contesto (della conoscenza che ha il lettore dell'opera e del pensiero di Calvino) della sua capacità di tradurre in un altro linguaggio – quello della critica – il linguaggio dell'autore, della sua capacità infine di attingere a quella « enciclopedia » personale che gli deriva dall'accumulo delle sue letture e delle sue esperienze. Il lettore è allora in grado di fare il

---

<sup>10</sup> Anche Cosimo si è dato una regola cui non derogherà mai: quella di restare tra le fronde degli alberi.

racconto di quanto sta leggendo e, da lettore, diventa a sua volta, narratore. Alle tante interpretazioni o letture aggiunge un'altra lettura e un'altra interpretazione. Crede di aver afferrato il significato del libro che è aperto davanti ai suoi occhi. Ma il significato, forse, è stato inventato e *no es verdad*, perché non si sa cosa Calvino abbia voluto dire. La soluzione del silenzio può allora essere più ragionevole della mania *interpretandi*.

Un'ultima osservazione: il racconto è tipico dell'umorismo calviniano. Il punto di vista ingenuo e eccentrico del maestro – eccentrico nel senso che non è conforme alle idee più diffuse nel mondo della critica – introduce una nota comica essendo la coppia amico dotto / maestro giovane simile alle coppie padrone / servitore della commedia classica oppure al binomio don Chisciotte e Sancho Panza del romanzo di Cervantes. La presenza del maestro e della scolaresca sdrammatizza il dibattito sull'interpretazione dei segni facendone un episodio « leggero », divertente e in fondo non essenziale per il lettore e – forse – neanche per l'autore. Il racconto è una specie di monito che possiamo rivolgere a noi stessi: quando proporremo una lettura o un'interpretazione dei testi calviniani non dovremo mai dimenticare la voce dell'insegnante: può darsi che l'opera non abbia alcun significato oltre quello letterale, quello della fiaba, dell'avventura, di quella qualità prettamente italiana che è la « fantasia ».