

Øyvind Prytz

Italo Calvinos litterære erfaringseksperiment

Avhandling for graden philosophiae doctor

Trondheim, juni 2012

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap



NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Doktoravhandling for graden philosophiae doctor

Det humanistiske fakultet
Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap

© Øyvind Prytz

ISBN 978-82-471-3611-9 (trykt utg.)
ISBN 978-82-471-3612-6 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181

Doktoravhandlingar ved NTNU, 2012:161

Trykket av NTNU-trykk

Til Ingrid

Forord

Det føles som et stort privilegium å ha fått lov til å skrive denne avhandlingen. I enkelte perioder har det vært slitsomt og frustrerende, men først og fremst har det vært lærerikt, interessant og utfordrende. Mest av alt har det vært fantastisk morsomt å få lov til å fordype seg i Italo Calvinos fascinerende og mangfoldige forfatterskap. Det er mange som har hjulpet meg underveis, og som fortjener en takk for at jeg har kommet i havn. Først og fremst en stor takk til Knut Ove Eliassen, professor i allmenn litteraturvitenskap ved NTNU, som har vært veileder for prosjektet. Døren til Knut Oves kontor har alltid vært åpen, og han har bistått med meg stor entusiasme, oppofrende engasjement, ukuelig optimisme, faglig autoritet, gode råd, kyndige kommentarer, skarpe observasjoner, innsiktsfulle justeringer, oppmuntrende tilrop og klapp på skuldra. Tusen takk, Knut Ove!

Arbeidet med avhandlingen har vært finansiert gjennom et fireårig doktorgradsstipend fra Humanistisk fakultet ved NTNU. I forbindelse med arbeidet har jeg dessuten mottatt midler fra den italienske stat gjennom Forskningsrådets "Internasjonale stipend", og jeg har fått støtte fra "Programredaktør Andor Birkeland og hustru Halinas legat" og fra "Lise og Arnfinn Hejes fond". Forskningen og det tilhørende undervisningsarbeidet har blitt utført ved Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap ved NTNU. INL har vært en svært trivelig arbeidsplass, og gode kollegaer her fortjener en stor takk for interessante diskusjoner, støttende kommentarer og hyggelig sosialt samvær. Takk til administrasjonen ved INL, som har lagt til rette for gode arbeidsforhold gjennom hele stipendiatperioden. Gode stipendiatkollegaer fortjener en spesiell takk: Dere har bidratt til å skape et utmerket faglig og sosialt miljø, som har gjort det mulig å holde humøret oppe selv når forskningen har vært på sitt vanskeligste. En særlig takk til Ingvild Hagen Kjørholt og Tatjana Kielland Samoilow, som har lest og kommentert deler av avhandlingen. Takk til Stian Hårstad, som har lest korrektur.

En stor takk til Frederik Tygstrup ved Københavns Universitet for viktige innspill i prosjektets oppstartsfasen og som ekstern leser mot slutten. Våren 2008 hadde jeg et forskningsopphold ved Københavns Universitet, hvor jeg var tilknyttet Copenhagen Doctoral School in Cultural Studies. Takk til Frederik også i den forbindelse. En stor takk til Lene Waage Petersen, også ved Københavns Universitet, som har lest og kommentert deler av avhandlingen, og som inviterte meg til å presentere prosjektet på Institut for Engelsk, Germansk og Romansk både høsten 2006 og våren 2008. Innspillene fra disse møtene fikk stor betydning for prosjektet. Fra september 2007 til februar 2008 hadde jeg lenge et forskningsopphold ved universitetet i Bologna. Takk til professor Andrea Battistini ved Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica for veiledning og bistand i forbindelse med dette. Takk til ansatte ved "Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica" ved universitetet i Bologna og ved "Biblioteca Italo Calvino" ved Istituto Italiano di Cultura di Parigi for hjelp med å finne bortgjemte tidsskriftsartikler.

Takk til mine foreldrene, Astrid Eva og Trond Prytz, for all mulig støtte gjennom hele stipendiatperioden. Takk til lille Anna, som fortsatt hører på når jeg forteller om Cosimo, Biagio og alle trærne i Ombrosa. Til sist en stor og varm takk til Ingrid Svennevig Hagen. Ingrid har vært min beste støtte, min beste venn og min største oppmuntring og motivasjon i denne perioden. Hun har lest og kommentert deler av avhandlingen, og hun har ventet tålmodig på denne dagen da jeg endelig kan sette punktum og si at avhandlingen er ferdig. “En side er kun god når du vender den og der bag den ligger livet, som presser på og bringer uorden i alle bogens sider”, sier søster Teodora mot slutten av *Il cavaliere inesistente*. Denne boken er til deg, Ingrid. Nå kommer livet og fortsettelsen.

Øyvind Prytz
Trondheim, 26. februar 2012

Teknisk note

Jeg opererer med fotnoter gjennom hele teksten. For enkelhets skyld bruker jeg de følgende forkortelsene for Calvins tekster og for oversettelsene:

AF = *Amerikanske forelesninger*
DHV = *Den halverede vicomte*
DK = *De kosmiskomiske historier*
DL = *Difficult Loves*
ETD = *En tilforordnets dag*
HRV = *Hvis en reisende en vinternatt*
K = *Klatrebaronen*
L = *Lettere 1940–1985*
LM = *The Literature Machine*
M = *Marcovaldo*
OA = *Our Ancestors*
P = *Palomar*
PSN = *The Path to the Spiders' Nests*
RDIE = *Ridderen der ikke eksisterede*
RR I–III = *Romanzi e racconti I–III*
RSG = *The Road to San Giovanni*
SME = *Stien med edderkopperederne*
UB = *Usynlige byer*

Se litteraturlisten for fullstendige referanser.

Bemerkning: Alle sitat på italiensk og fransk er oversatt i fotnotene. I utgangspunktet forholder jeg meg kun til Calvins tekster i original. Enkelte steder vil oversettelsen skille seg fra det originale sitatet, enten fordi grammatikken krever en annen ordstilling eller på grunn av særegenheter eller unøyaktigheter i oversettelsen. Jeg har likevel valgt å ikke kommentere oversettelsene. Når referansene mangler, er oversettelsene mine egne.

Innhold

FORORD	I
TEKNISK NOTE	III
INNHold	V
1. INNGANG	1
VEIENE	3
DET YTRE LIVS GÅTE	4
DE SYMBOLSKE FORMENE	9
TERRITORIET	14
KONSTRUKSJONEN	18
2. PRESENTASJON	21
ERFARINGSEKSPERIMENTETS POLITIKK	22
METODOLOGISKE PROBLEMER	27
AVGRENSNINGER	32
KORT BIOGRAFI	34
KORT OVERSIKT OVER FORFATTERSKAPET	36
KORT OVERSIKT OVER RESEPSJONEN	38
LABYRINTEN OG NETTVERKET	43
EN "INAUTENTISK" CALVINO	44
MELANKOLIEN	46
3. BEGREPENE	49
EKSPERIMENT OG AVANTGARDE	49
TO ULIKE MENTALE ÅPNINGER MOT DEN YTRE VERDEN	54
KORT BEGREPSHISTORIE	55
BENJAMIN OG ERFARINGENS KURSFAK	58
ZOLA OG DEN EKSPERIMENTELLE ROMAN	60
ADORNO OG EKSPERIMENTET	63
EKSPERIMENTET HOS DELEUZE OG GUATTARI	66
RHIZOMET SOM MODELL FOR DEN LITTERÆRE EKSPERIMENTERINGEN	70
OPPSUMMERING	73

4. LITTERATUREN OG LIVET	75
LA RESISTENZA	78
HANDLINGEN	79
EN NY REALISME	81
FORM	84
DE LITTERÆRE MODELLENE	85
IL MONDO INCOMPENSIBILE	89
KIM OG DEN IDEOLOGISKE FORTOLKNINGEN	95
PIN OG DEN ESTETISKE FORTOLKNINGEN	100
SMERTEN OG SANGEN	103
5. PASTISJ OG POLITIKK	105
CALVINOS LITTERÆRE UTFORSKNINGER, 1947–1963	108
LITTERATURENS OG VIRKELIGHETENS VERDEN	111
CALVINOS TYPE	113
DEN LITTERÆRE TRADISJONEN	117
DEN HALVERTE VICOMTEN	120
KLATREBARONEN	122
RIDDEREN SOM IKKE EKSISTERTE	125
DEN ALLEGORISKE LESNINGEN	127
DET AVSTUMPEDE MENNESKET	129
DEN INTELLEKTUELLES ENSOMHET	132
DEN INSTRUMENTELLE FORNUFTEN	134
DEN BOKSTAVELIGE LESNINGEN	137
<i>IL VICOMTE DIMEZZATO</i> OG DE ÅPNE LANDSKAPENE	138
<i>IL BARONE RAMPANTE</i> OG OPPFINNELSEN AV NYE FORMER FOR LIV	141
<i>IL CAVALIERE INESISTENTE</i> OG DEN METALITTERÆRE ERFARINGEN	147
6. DEN INTELLEKTUELLE OG LANDSKAPET	153
REALISMEFORSØKET	155
HISTORIEN	158
FORMEN	159
TYPENE	161
CAISOTTI	164
QUINTO	166
DEN INTELLEKTUELLE	169
LANDSKAPET OG DET MELANKOLSKE BLIKKET	172

SOLNEDGANGEN	176
7. KRITIKK OG KLINIKK	179
HANDLING OG LITTERÆR FORM	181
DET HISTORISKE BAKTEPPET	186
DE FIGURATIVE BILDENE	188
LIVET OG INSTITUSJONENE	191
SUBJEKTET OG KJÆRLIGHETEN	196
SOLNEDGANGEN	200
LA BELLEZZA	202
8. FANTASI OG FLUKTLINJE	205
FRA NEOREALISME TIL FANTASIFULL KONSUMKRITIKK	208
EN MINDRE LITTERATUR	211
BYEN VERSUS NATUREN	214
BYENS PORØSITET	217
DETERRITORIALISERINGEN	220
FANTASIEN	223
FLUKTLINJEN OG DET HVITE ARKET	226
9. KONSTRUKSJON OG MANGFOLD	233
KARTBOKEN	236
FORELEGGET	239
BYENS BILDE	243
SPRÅKET	246
MODELLENE	248
MANGFOLDET	252
MULTIPLISITETEN	253
FORM OG STRUKTUR	256
KEISEREN OG HANDELSMANNEN	260
LEGGEREZZA	262
10. FORFALSKNING OG SANSELIGHET	271
SIMULAKRET	273
FRAGMENTENE, FORFATTERNE, FORTSETTELSEN	275
METAFIKSJONEN	280
STILEKSPERIMENTENE	282
KONSPIRASJONEN	285

TOMHETEN	290
SANSELIGHETEN	293
LESERNE.....	295
CALVINOS APOKRYFER.....	300
FORFATTERENS DØD	303
MONDO SCRITTO E MONDO NON SCRITTO.....	307
11. TINGENE OG TEGNENE	311
ERFARINGSEKSPERIMENTENE.....	314
HERR PALOMAR OG TENKNINGENS SIKKSAKKBEVEGELSER	318
EN NY REALISME	321
BESKRIVELSENE.....	323
<i>PALOMAR</i> OG DET POLITISKE	326
MODELL OG MANGFOLD	333
JEGET OG VERDEN	336
FORTOLKNINGEN	339
SYMBOLDANNELSEN	342
12. UTGANG.....	345
CALVINOS LITTERÆRE ERFARINGSEKSPERIMENT	349
DE TO VEIENE.....	351
LITTERATURLISTE	357

Inngang

– de to veiene

I innledningen til den selvbiografiske fortellingen “La strada di San Giovanni” fra 1962 hevder Italo Calvino at en generell beskrivelse av verden og historien må ta hensyn til hvordan barndomshjemmet var situert – som på grensen mellom to kontinenter: “Una spiegazione generale del mondo e della storia deve innanzi tutto tener conto di com’era situata casa nostra [...] come a frontiera tra due continenti”.¹ Så la oss starte der – midt mellom de to kontinentene, midt i forfatterskapet – og forsøke å danne oss et bilde av Calvinos mangfoldige fiksjonsunivers, og av den eksperimenteringsviljen og den erfaringsimpulsen som preger hans mange romaner og fortellinger – fra debuten med *Il sentiero dei nidi di ragno* i 1947 til *Palomar*, hans siste roman, fra 1983.

“La strada di San Giovanni” kan leses som et portrett av faren og som en refleksjon over hvordan avstanden mellom dem – “il crepaccio tra me e mio padre” – kom til å prege Calvinos oppvekst.² Det er likevel ikke det biografiske elementet som først og fremst interesserer oss i denne sammenhengen, men hvordan Calvino beskriver de to “kontinentene”. Hvordan “grensetilværelsen” bidrar til å forme hans mentale geografi og dermed hans litterære virkelighetsmodeller. Det går to veier fra barndomshjemmet i utkanten av San Remo, forteller Calvino. Den ene går til byen med dens butikkvinduer, kinoplakater, avis kiosker og med havnen og dens forbindelseslinjer til verden utenfor: “In giù, appena fuori del nostro cancello e della via privata, cominciava la città coi marciapiedi le vetrine i cartelloni dei cinema le edicole, e Piazza Colombo li a

¹ RR III, s. 7 / RSG, s. 3: “A general explanation of the world and of history must first of all take into account the way our house was situated [...] as though at the border between two continents”. “La strada di San Giovanni” ble publisert i tidsskriftet *Questo e altro* i 1962. Calvino hadde senere tenkt å la den inngå i en samling selvbiografiske tekster med tittelen “Passaggi obbligati”, men rakk aldri å fullføre prosjektet. Fem av fortellingene er utgitt posthumt med tittelen *La strada di San Giovanni*.

² RR III, s. 24 / RSG, s. 30: “the rift between myself and my father”.

un passo, e la marina”.³ Den andre veien går til familiens jordbrukseiendommer i området rundt den lille landsbyen San Giovanni Battista: “in su, bastava uscire dalla porta di cucina nel beudo che passava dietro casa a monte [...] e subito si era in campagna, su per le mulattiere acciottolate, tra muri a secco e pali di vigne e il verde”.⁴ Det er i første omgang denne veien som beskrives i “La strada di San Giovanni”. Likevel er det bare ved å følge begge veiene samtidig at vi kan forstå “verden” og “historien”, og de tvetydighetene som preger forfatterskapet. De to kontinentene, de to veiene: Calvino’s åpninger mot verden og mot litteraturen.

Veien til San Giovanni er veien til faren: Mario Calvino er agronom, og i San Giovanni har han sitt eget forsøksfelt hvor han med omhu og lidenskap dyrker et mangfold av både lokale og mer eksotiske arter. Kun her føler han seg hjemme: Alltid utålmodig etter å befinne seg “nel solo luogo che sentiva suo”.⁵ Om sommeren er dette også Italos vei. Da er det nemlig hans oppgave å hjelpe faren med å frakte redskaper og modne grønnsaker til og fra San Giovanni, en halvtimes gange fra “Villa Meridiana”. Det er beskrivelsene av disse turene som strukturerer fortellingen: faren som vekker ham tidlig om morgenen, stien som bukter seg gjennom landskapet, samtalene mellom dem – eller snarere mangelen på kommunikasjon –, farens iver, Italos uvilje. For selv om faren forsøker å overføre sin glede ved naturen til sønnen, er det som om dette “kontinentet” forblir et hvitt felt på kartet for den unge Calvino. Det er byen han hele tiden har i tankene når han trasker etter faren på veien til San Giovanni. Det er i byen den blivende forfatterens “verdenskart” begynner.

Per mio padre il mondo era di là che cominciava, e l'altra parte del mondo, quella di giù, era solo un'appendice, talvolta necessaria per cose da sbrigare, ma estranea e insignificante, da attraversare a lunghi passi quasi in fuga, senza girare gli occhi intorno. Io no, tutto il contrario: per me il mondo, la carta del pianeta, andava da casa nostra in giù, il resto era spazio bianco, senza significati; i segni del futuro mi aspettavo di decifrarli laggiù da quelle vie, da quelle luci notturne che non erano solo le vie e le luci della nostra piccola città appartata, ma *la città*, uno spiraglio di tutte le città possibili⁶

³ RR III, s. 7 / RSG, s. 3: “Below, just beyond our gate and the private drive, lay the town with its pavements shopwindows cinema-posters newspaper-kiosks, then Piazza Colombo a few moments’ walk away, then the seafront”.

⁴ RR III, s. 7 / RSG, ss. 3–4: “above, you only had to go out of the kitchen door to the *beudo* that ran behind the house [...] and immediately you were in the country, striking up cobbled mule tracks, between drystone walls and vineyard supports and greenery”.

⁵ RR III, s. 20 / RSG, s. 24: “the only place he felt was his own”.

⁶ RR III, ss. 7–8 / RSG, s. 4–5: “The way my father saw things, it was from here up that the world began, while the other part of the world below the house was a mere appendix, necessary sometimes when there were things to be done, but alien and insignificant, to be crossed in great strides, as though in flight, without

Det er noe gåtefullt og forlokkende ved byen – som om den rommet en hemmelighet, en lovnad, et tegn som ventet på å bli fortolket: “ogni cosa era implicita come noce nel mallo”, forteller Calvino.⁷ Likevel er det ikke byen i seg selv som får ham til å drømme, men de mange bildene og forestillingene som den kontinuerlig produserer. Referansene til filmen i begynnelsen av fortellingen er derfor ikke tilfeldige, for byen og fantasien er nærmest to sider av samme sak for Italo. Mens veien til San Giovanni er vitenskapens og erfaringens vei, kobles byen til litteraturen og til en mer eksperimentell utforskning av verden, og begge veiene preger seg inn i Calvino mentale geografi.

Veiene

Det går altså to veier fra barndomshjemmet – veien til byen og veien til San Giovanni –, og tilsvarende vil jeg i denne avhandlingen forsøke å vise hvordan det går to veier gjennom Calvinos forfatterskap: Hvordan de to “kontinentene” og den spenningen som Calvino føler overfor dem – flukten og forpliktelsen –, kan sies å anskueliggjøre det jeg mener er en dobbelthet i den italienske forfatterens litterære utforskninger. På den ene siden det jeg vil kalle *erfaringsimpulsen*: Hvordan Calvino bruker litteraturen til å formidle sine erfaringer, til å kartlegge virkeligheten, til å forstå og forklare den historiske situasjonen, hvordan han bruker litteraturen som en modell for en ofte kompleks og kaotisk erfaringsvirkelighet, og hvordan han skriver seg inn i den litterære tradisjonen. Kort sagt: Litteraturen som representasjon og erkjennelsesform. På den andre siden det jeg vil kalle *eksperimenteringsviljen*: Litteraturen som en utforskning av fantasiens territorium, som flukt, som lek. De metalitterære refleksjonene. Bruddet med konvensjonene. Eksperimenteringen med de litterære formene og de litterære virkelighetsbildene. Viljen til å utforske nye virkelighetsmuligheter, nye virkelighetsmodeller, og dermed – også her – litteraturen som en form for erkjennelse.

Calvinos beskrivelse av de to veiene og de to “kontinentene” i “La strada di San Giovanni” innfanger ikke bare to ulike måter å forholde seg til verden og historien på, men også to ulike forståelser av språket og de litterære formene – et spenn mellom mimesis og konstruksjon kunne man kanskje si –, og dette spennet er karakteristisk for

looking to right or left. But I didn't agree, in fact quite the opposite: as I saw it, the world, the map of the planet, began on the other side of our house and went downwards, everything else being blank space, with no marks or meaning; it was down in the town that the signs of the future were to be read, from those streets, those nighttime light that were not just the streets and lights of our small secluded town, but *the town*, a glimpse of all possible towns”.

⁷ RR III, s. 8 / RSG, s. 5: “everything was implicit, as the nut in the husk”.

forfatterskapet som helhet. Derfor er det ingen egentlig motsetning mellom veien til San Giovanni og veien til byen. Til tross for at Calvino aksentuerer avstanden mellom seg selv og faren, er veien til San Giovanni også hans vei. De to veiene fletter seg sammen og forenes i en felles impuls: *Calvinos litterære erfaringeksperiment*.

Det ytre livs gåte

Landskapet rundt San Remo spiller en viktig rolle i Calvinos tidlige forfatterskap: Det er her – i en topografi inspirert av barndommens Liguria – de første romanene utspiller seg: *Il sentiero dei nidi di ragno*, *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante*, *La speculazione edilizia*. Tidlig på sekstitallet, når Calvino skriver “La strada di San Giovanni”, er dette landskapet i ferd med å gjennomgå store forandringer – delvis som et resultat av hvordan landbruket industrialiseres, delvis på grunn av den eiendomsutbyggingen som Calvino beskriver i *La speculazione edilizia*. Barndommens Liguria er i ferd med å forsvinne. I samme periode er dette landskapet i ferd med å forsvinne som “litterært landskap” hos Calvino. “La strada di San Giovanni” kan derfor leses som en avskjed med – eller en frigjøring fra, eller kanskje et forsøk på å holde liv i – den sentrale topografien i det tidlige forfatterskapet. Fra nå overtar byen den samme rollen: *Marcovaldo*, *La giornata d'uno scrutatore*, *La città invisibili*, men også enkelte av fortellingene i *Ti con zero*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* og *Palomar*. Begge de sentrale topografiene i Calvinos forfatterskap kan altså sies å ha sitt “utspring” i de to “kontinentene” som barndomshjemmet grenser opp til: vitenskapen og naturen på den ene siden, litteraturen og det samfunnsmessige på den andre.

Forholdet til landskapet er likevel ikke preget av nostalgi hos Calvino, og det er heller ikke behovet for en velfungerende kulisse som bestemmer hvordan den italienske forfatteren beskriver de ytre omgivelsene. I Calvinos forfatterskap får landskapet en nærmest selvstendig karakter. En rekke av romanene handler om hvordan protagonistene på ulike måter forsøker å etablere en forbindelse til de fysiske omgivelsene – naturen, bylandskapet –, eller til det samfunnet de er en del av. Bestrebelsene på å utforske, forstå og forme kompleksiteten i verden – “le complessità del mondo” – er en av de sentrale tematikkene i forfatterskapet.⁸ Snarere enn å la seg oversvømme av det han i et av sine essays kaller “objektivitetens hav”, fastholder Calvino litteraturens evne til å formidle, fortolke og strukturere det sanselige mylderet. Det handler om å finne en modell –

⁸ RR II, s. 878 / P, s. 10: “verdens kompleksitet”.

litterær, intellektuell, symbolsk, politisk, vitenskapelig – som gjør erfaringen håndterbar, og som gjør verden synlig på en annen måte. Slik er det en spenning i Calvino's forfatterskap mellom erfaringens irreduktible mangfold og bevissthetens strukturerende virkelighetsmodeller. I "Il mare dell'oggettività" konkluderer han:

E oggi, il senso della complessità del tutto, il senso del brulicante o del folto o dello screziato o del labirintico o del stratificato, è diventato necessariamente complementare alla visione del mondo che si vale di una forzatura semplificatrice, schematizzatrice del reale.⁹

Man finner riktignok en viss utvikling i det bildet Calvino tegner av verdens form. I det tidlige forfatterskapet er "labyrinten" – noen ganger "skogen" – det mest sentrale bildet på den virkeligheten de litterære personene må konfrontere. Senere er det som om Calvino forsoner seg med kompleksiteten: Det mangfoldige får en verdi i seg selv, og "labyrinten" erstattes av en mer positiv forestilling om "nettverket".

Også "La strada di San Giovanni" handler om å etablere et forhold til omgivelsene. Det er riktignok stor forskjell på hvordan Italo og faren forholder seg til sine respektive "kontinenter". Farens lidenskapelige forhold til naturen artikuleres i tre nærmest symbolske handlinger – "il conoscere il coltivare il cacciare".¹⁰ Hans interesse for jakten kan for det første leses som et uttrykk for en vilje til å *utforske* verden. Det er ikke fangsten som er det viktigste, men viljen til å trenge inn i det ukjente. Ofte blir faren borte i flere dager. Han finner sin egen vei inn i skogens labyrint – "quella strada segreta che lui solo sapeva e che passava attraverso tutti i boschi, che univa ogni bosco in un bosco solo, ogni bosco del mondo in un bosco al di là di tutti i boschi, ogni luogo del mondo in un luogo al di là di tutti i luoghi".¹¹

For det andre kan farens vitenskapelige interesse leses som et uttrykk for en vilje til å *forstå* verden. På veien til San Giovanni forsøker han å viderefremme sine kunnskaper om naturen til Italo: Han peker ut planter, forteller hvor de kommer fra, hva de heter, og i denne navngivningen "metteva la passione di dar fondo a un universo senza fine, di spingersi ogni volta alle frontiere estreme d'una genealogia vegetale, e da ogni ramo o foglia o nervatura aprirsi una via come fluviale, nella linfa, nella rete che copre la

⁹ Saggi I, s. 60 / "Og i dag har følelsen av kompleksiteten i det hele, følelsen det myldrende eller det tette eller det brokete eller det labyrintiske eller det lagdelte blitt et nødvendig supplement til det bildet av verden som baserer seg på en forenklet og skjematisert fortolkning av virkeligheten."

¹⁰ RR III, s. 10 / RSG, s. 8: "to know to grow to hunt".

¹¹ RR III, ss. 10–11 / RSG, s. 9: "that secret path that only he knew and that went across all the woods there were, that united all woods in one single wood, every place in the world in a place beyond all places".

verde terra”.¹² Denne viljen til å forstå naturen er samtidig en vilje til å utforske den: Han kartlegger landskapet ned i dets minste detaljer.

For det tredje kan fascinasjonen for landbruket leses som et uttrykk for en vilje til å *forme* verden. En fascinasjon for naturens kretsløp og en forestilling om at naturen trenger menneskets hjelp for å spire, men også en tro på at verden faktisk kan formes og at naturens uregjerlighet kan kontrolleres:

Nel coltivare la nostra campagna di San Giovanni [...] metteva un'ansia perpetua come non tanto il far rendere quei pochi ettari gli stesse a cuore, ma il fare quanto poteva per portare avanti un compito della natura che aveva bisogno dell'aiuto umano, coltivare tutto il coltivabile, porsi come anello d'una storia che continua.¹³

Det som driver faren – om han nå jakter, forsker eller dyrker –, er altså viljen til å utforske, forstå og forme verden. Det handler om å etablere en slags identitet med naturen og med landskapet rundt San Giovanni, men det handler like mye om å bekrefte den menneskelige fornufts dominans over det Calvino beskriver som “l’universo non antropomorfo”, den delen av verden som faller utenfor det menneskelige.¹⁴ Den italienske forfatteren konkluderer: “Era un rapporto con la natura che voleva stabilire, di lotta, di dominio: darle addosso, modificarla, forzarla, ma sentendola sotto viva e intera”.¹⁵

Motsatt føler Italo nærmest likegyldighet overfor naturen: “Cos’era la natura? Erbe, piante, luoghi verdi, animali. Ci vivevo in mezzo e volevo essere altrove. Di fronte alla natura restavo indifferente, riservato, a tratto ostile”.¹⁶ Naturen har blitt noe fremmed, noe han verken ser eller forstår. Derfor lengter han mot byen, mot kulturen, mot litteraturen. Måten han forholder seg til dette landskapet på, er riktignok forskjellig fra hvordan faren forholder seg til San Giovanni. For den unge Calvino oppleves verden som en utforsket gåte, og i byen er det nettopp åpenheten og ubestemmeligheten han søker. Mens faren forsøker å kontrollere naturen gjennom å forankre den i et bestemt

¹² RR III, s. 9 / RSG, s. 7: “he would put all his passion for exploring a universe without end, for venturing time and again to the furthest frontiers of a vegetable genealogy, opening up from every branch or leaf or nervation as it were a waterway for himself, within the sap, within the network that covers the green earth”.

¹³ RR III, s. 9 / RSG, ss. 7–8: “in farming our San Giovanni estate [...] he would be forever anxious, but as though it wasn’t so much his getting a good yield out of those few hectares that he really cared about, as his doing whatever he could to further a task of nature which required human assistance, to grow everything that could be grown, to offer oneself as a link in a story that goes on and on”.

¹⁴ RR III, s. 10 / RSG, s. 8: “the non-anthropomorphic universe”.

¹⁵ RR III, s. 25 / RSG, s. 32: “What he wanted to achieve was a relationship with nature, one of struggle and dominion: to get his hands on nature, to change it, to mould it, while still feeling it alive and whole beneath”.

¹⁶ RR III, s. 25 / RSG, ss. 32–33: “What was nature? Grass, plants, green places, animals. I lived in the midst of it and wanted to be elsewhere. When it came to nature, I was cold, reserved, sometimes hostile.”

kunnskapsregime – han gjør den til et objekt for fornuften –, forsøker Italo å skape åpninger mot ennå ikke realiserte verdener.

Felles for dem er viljen til å utforske og konfrontere tilværelsens ulike “labyrinter” – om de nå er knyttet til naturen eller til litteraturen. Det er forskertrangen, men også trangen til å forme, som knytter Italo og faren sammen. Det er her de to veiene møtes:

ciò che muoveva mio padre ogni mattina su per la strada di San Giovanni – e me giù per la mia via – più che dovere di proprietario operoso, disinteresse d’innovatore di metodi agricoli, – e per me, più che le definizioni di doveri che via via mi sarei imposto, – era passione feroce, dolore a esistere – cosa se non questo poteva spingere lui a arrampicarsi per i gerbidi e i boschi e me a addentarmi in un labirinto di muri e carta scritta? – confronto disperato con ciò che resta fuori di noi¹⁷

Den “desperate konfrontasjonen med det som forblir på utsiden av oss”, og samtidig en lengsel etter en sosial og intellektuell forsoning med omgivelsene – en forsoning som litteraturen til slutt tilbyr ham. Uavhengig av hvilke narrative strategier han til enhver tid utforsker i sine romaner, forblir dette et av de sentrale problemene i Calvino’s forfatterskap. Lene Waage Petersen er inne på det samme i sin introduksjon til Calvino i boken *Rejsen og blikket*:

Calvino’s litterære prosjekt i hele forfatterskapet forbliver det samme: at utvikle og eksperimentere med litterære og narrative modeller, der kan rumme og fortolke [relasjonen mellom jeg’et og verden] både i forhold til verdens fysiske og historiske forandringer, og i forhold til en forståelse af jeg’ets filosofiske, perceptionsmessige og sproglige fortolkningssted, der også er i bevegelse.¹⁸

Det er disse eksperimenteringene jeg skal studere i de følgende kapitlene: Hvordan han tar i bruk allerede etablerte modeller for å forstå forholdet mellom jeget og verden, hvordan han finner opp nye modeller, hvordan han utforsker modellenes funksjonsmåte.

Med denne tematikken skriver Calvino seg inn i en viktig tradisjon i den europeiske romankunsten. I “Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman” fra 1954 hevder Theodor W. Adorno: “Romanen var den borgerlige tidsalders spesifikt litterære form. Ved denne tidsalders begynnelse står erfaringen av den avmytologiserte verden i Don Quijote, og den kunstneriske beherskelse av den blotte eksistens har blitt

¹⁷ RR III, s. 15 / RSG, ss. 16–17: “what pushed my father up the road to San Giovanni every morning – and me downwards along my road – was not so much the duty of the hardworking landowner, the altruism of the agricultural innovator – and in my case not so much those definitions of duty that I would gradually impose on myself – but passion, fierce passion, pain of existence – what else could have forced him to scramble up through woods and wilderness and me to plunge into a labyrinth of walls and printed paper? – desperate confrontation with that which lies outside of ourselves”.

¹⁸ Grundtvig og Petersen 1999, s. 205.

denne tidsalderens element”.¹⁹ Og litt senere presiserer han: “Forsøket på å dechiffere den ytre livs gåte er romanens egentlige impuls”.²⁰ Allerede fra sin begynnelse handler altså romanen om det moderne menneskets bestrebelser på å forstå den ytre verden og sin egen rolle i den historiske situasjonen. Romanens verden er en “avmytologisert” verden, konstaterer Adorno. Den mangler med andre ord en transcendent eller guddommelig forklaringsmodell. Det er den “blotte eksistens” romansjangerens helter må konfrontere. Romanens form muliggjør imidlertid en “kunstnerisk beherskelse” av denne virkeligheten: Gjennom sine fortellinger gir den mening til den moderne erfaringen.

All den tid romanen retter seg mot “erfaringen av den avmytologiserte verden”, er den preget av en grunnleggende realisme og en vilje til å si noe sant om den objektive virkeligheten: “Realismen lå immanent i den; selv de romaner som etter stoffet å dømme er fantastiske, har søkt å fremlegge det de har hatt å fortelle på en suggestiv måte, slik at det fortoner seg som virkelig”.²¹ Den realismen det her er snakk om, er i utgangspunktet ikke den litteraturhistoriske retningen, men snarere bestrebelsen på å innfange “det ytre livs gåte”. Tradisjonelt baserte romanens virkelighetsframstilling seg på det Adorno beskriver som en subjektiv formidling av objektive forhold. Det var subjektets erfaringer som sto i sentrum, og siden “erfaringens identitet” – det vil si identiteten mellom subjektets forståelse av sin egen situasjon og de objektive forhold – fremdeles var intakt, kunne romanen formidle et sant bilde av den ytre verden.

En slik litterær strategi er ikke lenger mulig i det tjuende århundret. “Erfaringens identitet” har falt fra hverandre, hevder Adorno.²² Det er ikke lenger noen overensstemmelse mellom subjektets erfaringer og virkelighetens egentlige beskaffenhet. Derfor hevder Adorno: “Hvis romanen vil være trofast mot sin realistiske arv og si hvordan det virkelig er, så må den gi avkall på en realisme som reproducerer fasaden og bare bidrar til å opprettholde dens illusjoner”.²³ Hvis romanen skal forbli realistisk – det vil si hvis den fortsatt skal formidle en sann erfaring av virkeligheten og fortsatt gjøre “konflikten mellom det levende mennesket og de forstenede forhold” til sin gjenstand – må den finne en form som bryter med 1800-tallets “overflaterealisme”.

Det er dette Calvino forsøker i sine litterære eksperimenter. Calvino starter forfatterskapet i slags realisme, men snart oppdager han at forankringen i virkelighetens

¹⁹ Adorno 1992a, s. 42.

²⁰ Adorno 1992a, s. 44.

²¹ Adorno 1992a, s. 44.

²² Adorno 1992a, s. 43.

²³ Adorno 1992a, s. 44. Kursiv i original.

overflate hindrer ham i å formidle det som for ham er et sant bilde av virkeligheten. I stedet velger han å utforske den fantastiske litteraturen og det metalitterære registeret. Ikke desto mindre er også disse romanene preget av en tydelig “realistisk impuls”. Det er de subjektive erfaringene det handler om også i Calvins forfatterskap: Det er alltid et subjektivt formidlet bilde av virkeligheten han formidler. Men til forskjell fra den tyske filosofen mister aldri Calvino troen på at subjektet fremdeles har muligheter til å gjøre seg gjeldende. Han mister aldri troen på menneskets evne til å forstå og forme sine omgivelser, til tross for at han i en roman som *La giornata d'uno scrutatore* kan sies å beskrive nettopp den tingliggjøringen – eller snarere den likvideringen – av subjektet som Adorno hevder preger kapitalismens tidsalder. Men også her – i en av sine mørkeste romaner – uttrykker Calvino et optimistisk håp om at det er mulig å sette de fastlåste og tyngende strukturene i bevegelse. I “Il mare dell’oggettività” insisterer han derfor på “la non accettazione della situazione data”, på “la volontà di contrasto” og på “la ostinazione senza illusioni”.²⁴ Et av de sterkeste uttrykkene for Calvins tro på litteraturens evne til håndtere den ytre verdens “gåtefullhet” finner vi likevel mot slutten av essayet “La sfida al labirinto” fra 1962:

Quel che la letteratura può fare è definire l’atteggiamento migliore per trovare la via d’uscita, anche se questa via d’uscita non sarà altro che il passaggio da un 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*.²⁵

Snarere enn å portrettere resignasjonen, er det litteraturens oppgave å gå inn i labyrinten, ta utfordringen og forsøke å finne en vei ut – selv om man vet at denne veien fører rett inn i en ny labyrint. Det er alltid mulig å finne opp nye modeller for utforskningen av forholdet mellom jeget og verden.

De symbolske formene

Italo og faren velger svært ulike strategier i utforskningen av sine respektive landskaper, men for begge spiller språket – ordene – en avgjørende rolle når det gjelder å etablere en forbindelse mellom dem selv og den ytre verden. Det er ordene som gjør landskapet

²⁴ Saggi I, s. 60 / “ikke-aksepten av den gitte situasjonen”, “viljen til kontrast”, “den illusjonsløse hårdnakkethet”.

²⁵ Saggi I, s. 122 / “Det litteraturen kan gjøre er å definere den beste holdningen for å finne veien ut, selv om denne utveien ikke blir annet enn en overgang fra en labyrint til en annen. Det er viljen til å *trosse av labyrinten* vi ønsker å redde, det er en litteratur som *trosser labyrinten* vi vil avgrense og skille fra den litteraturen som *overgir seg til labyrinten*.”

synlig, og som gir det form. Riktignok blir de tause når de er sammen – også språklig befinner de seg på hvert sitt “kontinent” –, men likevel er de begge svært ordrike av natur: “Entrambi d’indole verbosa, posseduti da un mare di parole, insieme restavamo muti, camminavamo in silenzio a fianco a fianco per la strada di San Giovanni”.²⁶ Italo og faren har riktignok ulike oppfatninger om hvordan språket fungerer.

For faren er ordenes funksjon først og fremst å sette merkelapper på tingene. Farens rike vokabular rommer et mangfold av tekniske og vitenskapelige termer, og dessuten et mylder av franske, spanske, engelske og latinske gloser. Dette gjør det mulig for ham å tegne et svært rikt og detaljert bilde av virkeligheten: “Il vocabolario di mio padre si dilatava nell’interminabile catalogo dei generi, delle specie, delle varietà del regno vegetale – ogni nome era una differenza colta nella densa compattezza della foresta”.²⁷ Ordene lar plantenes mangfoldige former komme til syne i skogens uartikulerte og udifferensierte kaos. Gjennom å benevne plantene tvinger han imidlertid landskapet inn i et bestemt kunnskapsregime, og slik blir ordene et tegn på besittelse. “Per mio padre”, forteller Calvino, “le parole dovevano servire da conferma alle cose, e da segno di possesso”.²⁸ Prisen for presisjonen er med andre ord at han kun ser de delene av verden som ordforrådet hans dekker, eller som Calvino formulerer det: “Lui del mondo vedeva solo le piante e ciò che aveva attinenza con le piante”.²⁹

Faren bruker ordene til å fastholde verden. For ham er ordene alltid entydige og presise. Italo, derimot, bruker ordene til å sette verden i bevegelse. For ham er ordene vage og antydende: “per me erano previsioni di cose intraviste appena, non possedute, presunte”.³⁰ Slik den unge Calvino bruker dem, er de altså ikke forankret i tingene. Snarere enn å “reprodusere” virkeligheten har ordene en produktiv funksjon for den kommende forfatteren. Når Italo rusler etter faren på veien til San Giovanni, er en nedtråkket avis nok til å kaste ham ut i en endeløs assosiasjonsrekke:

Le parole fluivano fluivano nella mia testa non ancorate a oggetti, ma ad emozioni fantasie presagi. E bastava un brandello di giornale calpestato che mi

²⁶ RR III, s. 11 / RSG, s. 10: “Both verbose by nature, possessed of an ocean of words, in each other’s presence we became mute, would walk in silence side by side along the road to San Giovanni”.

²⁷ RR III, s. 11 / RSG, s. 10: “My father’s vocabulary welled outward into the interminable catalogue of the genres, species and varieties of the vegetable world – every name was a distinction plucked from the dense compactness of the forest”.

²⁸ RR III, s. 11 / RSG, s. 10: “To my father’s mind, words must serve as confirmation of things”.

²⁹ RR III, s. 9 / RSG, s. 7: “The only things he saw in the world were plants and whatever had to do with plants”.

³⁰ RR III, s. 11 / RSG, s. 10: “to mine they were foretastes of things barely glimpsed, not possessed, presumed.”

finiva tra i piedi ed ero assorto a bere la scrittura che ne sortiva mozzata e inconfessabile – nomi di teatri, attrici, vanità – e già la mia mente aveva preso il galoppo, la catena delle immagini non si sarebbe fermata per ore e ore mentre continuavo a seguire in silenzio mio padre.³¹

Det oppstår en strøm av bilder i møtet med ordene, som ligner den strøm av bilder som Italo opplever i møtet med byen: “Ogni suono, ogni figura rimandava ad altri, più presentiti che uditi o veduti, e così via”.³² Det er noe “hemmelighetsfullt” ved tegnene – som om de var preget av en splittelse mellom signifikant og signifikat, og som om de var preget av den “différance” eller den betydningsutsettelse som Derrida beskriver. Selv ikke når Italo betrakter byen ovenfra, klarer han å etablere noen identitet mellom byens “overflate” og dens “dybde”. Calvino forteller: “anche le vie erano nascoste e mai riuscivo a far coincidere la loro topografia con quella dei tetti”.³³ I forlengelsen av dette kan man peke på hvordan farens og Italos ulike måter å bruke språket på danner et grunnlag for to ulike litterære estetikker: på den ene siden realismens representasjonsestetikk, på den andre siden poesiens tvetydigheter, fantasiens produktivitet og litteraturens lek.

Når landskapet rundt San Giovanni for den unge Calvino fremstår som et hvitt felt på kartet, er det ikke minst fordi han mangler farens rike botaniske vokabular. Uten dette forblir tingene tause: “Io non riconoscevo né una pianta né un uccello. Per me le cose erano mute”.³⁴ Dette sier noe om hvilken avgjørende betydning ordene har for hvordan man opplever omgivelsene. Farens verdensbilde er basert på vitenskapens og teknologiens begrepsapparat, og det er dette som bestemmer hvilke aspekter ved landskapet som er “synlige” for ham. Italo, derimot, har sitt vokabular, sine referanser og sine virkelighetsmodeller fra filmen og fra litteraturen. Derfor er det først når han nærmer seg San Giovanni som forfatter, at dette landskapet får betydning også for ham.

For å forstå hvilken rolle ordene spiller i erfaringen og i den litterære eksperimenteringen, kan det være nyttig å kaste et blikk på den tyske filosofen Ernst

³¹ RR III, s. 12 / RSG, s. 12: “The words that flowed and flowed inside my head weren’t anchored to objects, but to emotions fantasies, forebodings. And all it took was for a scrap of trampled newspaper to find its way beneath my feet and I would be engrossed in soaking up the writing on it, mutilated and unmentionable – names of theatres, actresses, vanities – and already my mind would be racing off, the sequence of images would go on for hours and hours as I walked silently behind my father”.

³² RR III, s. 9 / RSG, s. 7: “Every sound, every shape, led one back to others, more sensed than heard or seen, and so on and on.”

³³ RR III, s. 8 / RSG, s. 5: “the streets were hidden too and I could never get their layout to match that of the roofs”.

³⁴ RR III, s. 12 / RSG, ss. 11–12: “I could not recognize a single plant or bird. The world of things was mute for me.”

Cassirers begrep om de “symbolske former”. I “Die Sprache und der Aufbau der Gegenstandswelt” fra 1932 hevder Cassirer at man kan forstå på to ulike måter hvordan vår “sjælelige og åndelige virkeligheds-gestalt” blir konstituert, altså hvordan våre mentale representasjoner av virkeligheten blir etablert: “Vi kan enten se dem som en i egentlig forstand *afbildende* og dermed sekundær ydelse, eller som en *urbilledlig* og oprindelig ydelse”.³⁵ I det første tilfellet har vi med en mimetisk avbildningsteori å gjøre. Det er en teori som forutsetter at man kan ta objektivitetens former for gitt, og at det for bevisstheten kun handler om å interiorisere dem. De mentale bildene fremstår dermed som en slags “kopier” av virkeligheten:

Det, der er «derude», skal på en eller anden måde «trækkes over» i bevidstheden, forvandles til noget som eksisterer i det indre; men denne forvandling tilføjer det ikke afgørende nye træk. Verden bliver afspejlet i bevidstheden; men jo mere ren og nøjagtig denne afspejling er, jo mere *gentager* den blot de bestemmelser, der allerede som sådanne er til stede i objektet, hvor de er præcist adskilte.³⁶

En slik posisjon kan sammenlignes med et litt forenklet syn på den realistiske litteraturen som en mimetisk representasjon eller speiling av virkeligheten. Samtidig har den likheter med hvordan Calvins far anvender språket, altså som et redskap til å ta verden i besittelse: Formene finnes, man må bare finne de rette navnene.

Denne teorien gir imidlertid ingen korrekt karakteristik av “erkendelsens væsen”, hevder Cassirer.³⁷ Med henvisning til Kant understreker han at enhver erkjennelse av den objektive virkeligheten i realiteten baserer seg på visse subjektive kriterier, for det er “forestillingsevnenes spontane handling” som skaper enhet og sammenheng i mylderet av sanselige anskuelser.³⁸ Dermed er det ikke objektene som gir form til de mentale bildene, men tvert i mot forestillingsevnen og språket som gir form til objektene. Det er disse – altså de symbolske formene – som i realiteten konstituerer “det virkelige”.

Hvis vi stadig ønsker at holde fast ved ikke kun at se *afspejlinger* af verden i kunsten og sproget, så må vi dog samtidig være klar over, at det *billede*, som enhver af disse afspejlinger frembringer, ikke kun er afhængig af det afspejlede objekts natur, men også af vores egen natur; at det ikke blot gentager en bestemmelse, der allerede er givet i genstanden, men derimod indeholder en oprindelig, foreskrivende handling. Det er således ikke en ren kopi, men et udtryk for en oprindelig formdannende kraft.³⁹

³⁵ Cassirer 1999, s. 156.

³⁶ Cassirer 1999, s. 156.

³⁷ Cassirer 1999, s. 156.

³⁸ Cassirer 1999, s. 157.

³⁹ Cassirer 1999, s. 157.

De symbolske formene er altså de skjema eller modeller vi bruker for å forme våre virkelighetserfaringer. De er våre historiske bevissthetsmodeller. Den subjektive bevisstheten har ingen direkte tilgang til den objektive virkeligheten, bemerker den tyske filosofen. Mellom oss og gjenstandene trer alltid språket og de symbolske formene. “Over for det, vi kalder tingenes objektive virkelighet”, forklarer han i et annet av sine essay, “fremtræder en verden af selvskabte tegn og billeder, der i selvstændig rigdom og oprindelig kraft gør sig gældende over for den”.⁴⁰ De symbolske formene trenger seg altså imellom og skaper slik en uoverkommelig avstand “mellom genstandene og os”.⁴¹ Derfor vil “tingen i seg selv” aldri kunne la seg erkjenne. Men langt mer eksplisitt enn Kant fremhever Cassirer det produktive aspektet ved de symbolske formene, deres “formdannende kraft”. Kun ved å “formateres” i de symbolske formene kan den objektive virkeligheten fremstå som noe annet enn det rene kaos. De symbolske formene utgjør kort sagt “den eneste mulighed for adækvat *formidling* samt det medium, hvorigennem enhver åndelig væren først bliver tydelig og forståelig”.⁴²

Litteraturen kan forstås som en slik symbolsk form, og gjennom hele forfatterskapet – ikke bare i “La strada di San Giovanni” – retter Calvino oppmerksomheten mot hvordan de mentale modellene fungerer. I den første delen av forfatterskapet skal vi se hvordan Calvino aktiviserer kulturens repertoar av allerede etablerte symbolske former for å forstå den historiske situasjonen. Senere retter han i større grad oppmerksomheten mot hvordan de symbolske formene produseres – derfor hans interesse for romanens form i *Se una notte d’inverno un viaggiatore* –, og han eksperimenterer i større grad med nye symboliseringsformer. I alle romanene åpner de symbolske formene for en mer dynamisk forståelse av forholdet mellom litteraturen og virkelighet, enn hva som ligger til grunn for det tradisjonelle skillet mellom det realistiske og det fantastiske. Hvis man forstår romanen som en symbolsk form, er ikke dens funksjon kun å representere virkeligheten. Like viktig er dens evne til å produsere nye virkelighetsbilder, nye virkelighetsformer, nye virkelighetsmodeller. Et annet repertoar av symbolske former lar oss se virkeligheten på en annen måte, og i dette ligger også et politisk potensial i litteraturen.

⁴⁰ Cassirer 1999, s. 28 (“Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften” / “Begrebet symbolsk form og etableringen av åndvidenskaberne”).

⁴¹ Cassirer 1999, s. 29.

⁴² Cassirer 1999, s. 29.

Territoriet

Når faren tar sine daglige turer til San Giovanni, og Italo fortsetter å lengte mot byen, handler det for begge om en flukt og samtidig om å finne – eller oppfinne – en mening eller orden i tilværelsen. For Calvino far er San Giovanni som en utopi eller som et tapt paradisi. Gjennom sine botaniske eksperimenter forsøker han å etablere et moderne landbruk som tar vare på mangfoldet i naturen og verner om stedets ånd: “cercava di allestire un podere moderno che non fosse prigioniero della monocoltura [...] che salvasse lo spirito dei luoghi e insieme l’inventiva innovatrice”.⁴³ Konstruksjonen er riktignok skjør, og den er truet fra utsiden. Den industrialiserte blomsterproduksjonen som faren selv er en pådriver for i sitt profesjonelle liv, er i ferd med å forandre landskapet rundt San Remo. Når Calvino skriver “La strada di San Giovanni”, har farens “kontinent” for lengst blitt fortrenget av nellikplantasjenes bleke geometri: “ora [...] si estende squallida geometrica e feroce una piantagione di garofani con i muri squadrate, le terrazze tutte con la stessa inclinazione, la distesa grigia degli steli nel reticolato di stecchi e fili, le opache vetrate delle serre, le vasche di cemento cilindriche”.⁴⁴

Det er kun i relasjon til dette andre landskapet man kan forstå hvilken betydning San Giovanni har for faren. Det handler om å ta vare på et mangfold som er i ferd med å forsvinne, men det handler også om et sosialt eksperiment: En utforskning av en annen organisering av samfunnet. Det han drømmer om, er “una convivenza civile, mossa da una passione di miglioramento, guidata da una ragione naturale”.⁴⁵ Derfor sårer det ham at Italo – hans egen sønn – ikke viser noen interesse for å videreutvikle San Giovanni. Han forsøker likevel å bevare illusjonen: Veien er lagt slik at den unngår de delene av dalen som allerede er rammet av moderniseringen. Det var, forteller Calvino, “come se egli avesse scelto apposta la sua via per sfuggire la distese grigie e uniformi dei campi di garofani che ormai cingevano da Poggio a Coldirodi la città”.⁴⁶

⁴³ RR III, s. 25 / RSG, s. 32: “he tried to set up a modern estate that wouldn’t be hostage to a monoculture [...] that would preserve both the spirit of the place and the drive for progress”.

⁴⁴ RR III, ss. 24–25 / RSG, s. 31: “Now [...] stretching away in squalid and ferocious geometry, with neatly squared wall and terraces all at the same inclination, stands a carnation plantation – grey expanse of stalks in a grid of poles and wires, opaque glass of greenhouses, cylindrical cement tanks”.

⁴⁵ RR III, s. 20 / RSG, s. 25: “a cohabitation prompted by a passion for improvement and informed by natural reason”.

⁴⁶ RR III, s. 26 / RSG, ss. 31–32: “as if he had chosen the route on purpose to avoid the uniform, grey expanses of the carnation fields which now hemmed in the city from Poggio to Coldirodi”.

I motsetning til faren er Italo allerede en del av den moderne verden: “io era già quello che sono, un cittadino della città e della storia – ancora senza città né storia e di ciò sofferente –, un consumatore – e vittima – dei prodotti industriali”.⁴⁷ Derfor er det vanskelig for ham å forholde seg til San Giovanni med den samme entusiasmen som faren. Men likegyldigheten overfor naturen handler også om et opprør mot faren, mot de tradisjonene som faren representerer, mot det etablerte. I lys av dette er det påfallende hvor mange av Calvins litterære personer som er foreldreløse, eller som gjør opprør mot familien. Cosimo i *Il barone rampante* er kanskje det beste eksemplet. Ikke desto mindre leter også Italo etter et “hjem” – en egen identitet, en egen historie –, og med utgangspunkt i byen og litteraturen forsøker han å definere sitt eget “kontinent” i opposisjon til faren.

For å forstå hvordan Italo og faren etablerer sine respektive landskap, skal vi ta veien om de franske filosofene Gilles Deleuze og Felix Guattaris begrep om “territoriet”, “deterritorialiseringen” og “reterritorialiseringen”, slik disse blir opparbeidet i blant annet *Kafka* fra 1975 og *Mille Plateaux* fra 1980. Begrepene kan for øvrig også gi oss innsikt i hvordan de “symbolske formene” produseres i en større samfunnsmessig kontekst. Tradisjonelt forstår man territoriet som et landområde tilhørende en bestemt stat, eller alternativt – innenfor zoologien – som et revir. Deleuze og Guattari fastholder disse betydningene av ordet, men snakker også om mer “abstrakte” territorialiseringsprosesser – inkludert ulike språklige og litterære territorialiseringer. Generelt betegner “territoriet” et felt – med dette ordets mange betydninger – som er underkastet en eller annen maktstruktur, eller som er ordnet i henhold til et bestemt organiserende prinsipp: Noe som i utgangspunktet er kaotisk og formløst, blir lest i lys av en bestemt kode, og på den måten får det betydningsløse en betydning og det formløse en form.

Territoriet er aldri gitt på forhånd. Det må hele tiden oppfinnes eller produseres, og er derfor i stadig forandring. Territoriet er altså ingen transcendental form, men snarere en midlertidig og mobil struktur. Derfor vil det ofte være mer korrekt å snakke om ulike *deterritorialiseringprosesser* – altså hvor den territorielle organiseringen settes i bevegelse – eller om ulike *reterritorialiseringprosesser* – hvor en ny struktur er i ferd med å sedimentere seg –, enn om territoriet som sådan. Deterritorialiseringen og reterritorialiseringen tenkes riktignok ikke som motsetninger hos Deleuze og Guattari.

⁴⁷ RR III, s. 23 / RSG, s. 29: “I was already what I am. A citizen of cities and of history – still without either city or history and suffering for it – a consumer – and a victim – of industrial products – a candidate for consumerism”.

Derimot kan man snakke om en type krefter som trekker territoriet i ulike retninger, og som vekselvis virker både stabiliserende og destabiliserende. Territoriet kan altså forstås som en svært dynamisk strukturmodell. Vi har sett hvordan Calvins far kan sies å territorialisere landskapet rundt San Giovanni. Samtidig har vi sett hvordan industrialiseringen av landbruket fører til store forandringer i farens “territorium”. Denne industrialiseringsprosessen kan beskrives som en *detrterritialisering* av landskapet. Den dyrkbare jorden løsrives fra de lokale tradisjonene, men umiddelbart reterritorialiseres den i nellikplantasjenes homogene flater. Dette åpner for en annen måte å forstå farens prosjekt på: Like mye som en territorialisering av landskapet handler det om en detrterritialisering av det moderne landbrukets monokultur.

Deterritorialiseringen oppstår når to ulike territorier settes i kontakt med hverandre – omtrent som når Calvins forfatterskap tar form på grensen mellom de to “kontinentene”. Et av de mest kjente eksemplene til Deleuze og Guattari handler om forholdet mellom orkideen og vepsen, og den utvekslingen som foregår dem imellom:

L'orchidée se détterritialise en formant une image, un calque de guêpe ; mais la guêpe se reterritialise sur cette image. La guêpe se détterritialise pourtant, devenant elle-même une pièce dans l'appareil de reproduction de l'orchidée ; mais elle reterritialise l'orchidée, en transportant le pollen.⁴⁸

I møtet mellom ulike territoriene slår de sedimenterte strukturene sprekker. Det danner seg såkalte fluktlinjer – *lignes de fuite* –, og slik settes territoriet i bevegelse: “La fonction de detrterritialisation : D est le mouvement par lequel « on » quitte le territoire. C'est l'opération de la ligne de fuite”.⁴⁹ Territoriet kastes ut i en prosess av stadig forandring – en bliven eller *devenir*.

Jeg skal forsøke å forklare med noen eksempler fra “La strada di San Giovanni”. Plantene som Italo og faren passerer på veien til San Giovanni, er i utgangspunktet “formløse” – i alle fall for den unge Calvino –, og de underlige latinske termene som faren utsier, fremstår som både absurde og “betydningsløse” – det rene babbel. Når faren kobler sammen de to seriene, forankres de imidlertid i hverandre: Den ene får betydning som signifikat, den andre tar form som signifikant. Lyden territorialiseres i plantens form. Planten territorialiseres i det vitenskapelige vokabularet. Når Calvins far underkaster

⁴⁸ Deleuze og Guattari 1980, s. 17 / Deleuze og Guattari 2005, s. 14: “Orkideen detrterritialiserer sig ved at danne et billede eller en kalkering af en hveps; men hvepsen reterritialiserer sig i dette billede. Hvepsen detrterritialiserer sig dog alligevel fordi den selv er en del af orkideens reproduktionsapparat; men den reterritialiserer orkideen ved at transportere dens pollen”.

⁴⁹ Deleuze og Guattari 1980, s. 634 / Deleuze og Guattari 2005, s. 660: “Deterritorialiseringens funktion: De er den bevægelse der bruges når 'man' forlader territoriet. Det er flugtlinjens operation”.

naturen sitt vitenskapelige kunnskapsregime, handler det derfor om å etablere et territorium. Tilsvarende når han dyrker jorden: Landbruket er en helt konkret måte å territorialisere landskapet på. Inndelingen av fjellsidene i dyrkbare terrasser er et anskuelig eksempel på dette i Liguria. Endelig kan man snakke om en form for symbolsk territorialisering når faren, som familiens overhode, tar dens jordbrukseiendommer i besittelse. Alle disse handlingene bidrar til å sedimentere en bestemt form og en bestemt betydning, og til å gjøre landskapet “meningsfullt”. Gjennom territorialiseringen skaper faren seg et “hjem” – beskyttet mot det “kaos” som truer utenfra, det vil si industrialiseringen, det moderne konsumsamfunnet, byen.

Samtidig kan man si at Calvino forsøker å “territorialisere” sønnen – både gjennom å knytte ham til familiens landeiendommer, til slekten og tradisjonen, og gjennom å knytte ham til et spesielt vitenskapelig kunnskapsregime. Det er denne “byrden” den unge Calvino på ulike måter forsøker å unnsnippe, og det er slik veien til byen blir en fluktlinjje. Veien til byen gjør det mulig for ham å sette farens territorium i bevegelse. Når han følger etter faren på veien til San Giovanni, legger forestillingen om byen seg nærmest over de konkrete omgivelsene og visker dem ut: “Mio padre dice cose sulla mignolatura degli olivi. Io non ascolto. Guardo il mare e penso che tra un’ora sarò alla spiaggia. Alla spiaggia le ragazze lanciano palloni con le braccia lisce, si tuffano nel luccichio, gridano, schizzano, su tanti sandolini e pedalò.”⁵⁰ Likevel er det ikke dagdrømmen, men litteraturen som åpner den mest effektive fluktlinjen for Calvino: En deterritorialiseringsprosess som fortsetter gjennom hele forfatterskapet. Det er litteraturen som gjør det mulig for ham på nytt å nærme seg landskapet rundt San Giovanni.

I en første lesning kan “La strada di San Giovanni” oppfattes som en tilbakevending til og en bekreftelse av farens territorium – en reterritorialisering på farens “kontinent”. Men motstanden har ikke tatt slutt: “una resistenza è rimasta, una polemica, segno che la marcia mattutina verso San Giovanni continua ancora”, bemerker Calvino.⁵¹ I realiteten fungerer “La strada di San Giovanni” som en deterritorialisering av veien til faren. Når Calvino forteller om hvordan faren benevner plantene langs veien til San Giovanni, lar han være å bruke de korrekte vitenskapelige termene. I stedet fordreier og

⁵⁰ RR III, s. 26 / RSG, s. 34: “My father is talking about the way olive trees blossom. I’m not listening. I look at the sea and think I’ll be down on the beach in an hour. On the beach the girls toss balls with their smooth arms, they dive into the sparkle, shout, splash, on scores of canoes and pedalboats.”

⁵¹ RR III, s. 13 / RSG, s. 13: “sure sign that I am still resisting, arguing, sure sign that that morning march to San Giovanni is still going on”.

parodierer han den vitenskapelige diskursen. Han morer seg med å finne opp egne ord som ligner på de latinske:

«Ypotoglaxia jasminifolia» (ora invento dei nomi; quelli veri non li ho mai imparati), «Photophila wolfoides» diceva, (sto inventando; erano nomi di questo genere), oppure «Crotodendron indica» (certo adesso avrei potuto pure cercare dei nomi veri, invece di inventarli, magari riscoprire quali erano in realtà le piante che mio padre andava nominandomi; ma sarebbe stato barare al gioco, non accettare la perdita che mi sono io stesso inflitto, le mille perdite che ci infliggiamo e per cui non c'è rivincita).⁵²

Å referere de virkelige navnene ville bety å reterritoralisere seg i farens vitenskapelige diskurs, underkaste seg farens dominans og forankre den litterære diskursen i virkeligheten. Men Calvino fortsetter å insistere på den litterære leken og på den litterære fortolkningen av veien til San Giovanni – og på opprøret mot de etablerte formene.

En rekke av Calvinos romaner utfolder seg i spenningen mellom ulike deterritorialiserende og reterritoraliserende prosesser. I noen romaner er det en spenning mellom erfaringens irreduktible mangfold på den ene siden og viljen til å finne en struktur som kan samle dette mangfoldet, på den andre. I andre romaner finner vi en dynamikk mellom tekstenes forankring i den historiske virkeligheten på den ene siden og fantasiens fluktlinjer på den andre. I *Il barone rampante* foretar Cosimo – “klatrebaronen” – en helt konkret deterritorialiseringsmanøver i det han klatrer opp i trærne og bestemmer seg for å bli værende resten av livet. I *Marcovaldo* forlater hovedpersonen landsbygda og reterritoraliseres i den moderne storbyen, men hans særlige oppmerksomhet overfor naturen fører snart til en deterritorialisering av de urbane strukturene. I *Le città invisibili* kontrasteres Marco Polos deterritorialiserende reiser med Kublai Khans forsøk på å reterritoralisere byenes betydningsmangfold i en samlende fortolkningsmodell. Her finner vi også en spenning mellom romanens harmoniske organisering og det mangfoldet av heterogene byer som Marco Polo beskriver.

Konstruksjonen

Når Calvino skriver “La strada di San Giovanni”, har barndommens Liguria forsvunnet. Faren er død, og San Giovanni er overtatt av den industrielle blomsterproduksjonen.

⁵² RR III, s. 12 / RSG, s. 12: “«Ypotoglaxia jasminifolia» (I’m inventing the names; I never learned the real ones), «Photophila wolfoides» he would say, (I’m inventing; they were names of this sort), or «Crotodendron indica» (of course I could perfectly well have looked up some real names, instead of inventing them, and maybe rediscovered what plants my father had actually been naming for me; but that would have been cheating, refusing to accept the loss that I inflicted on myself, the thousands of losses we inflict in ourselves and for which there is no making amends).”

Gjennom fortellingen får han likevel landskapet til å tre fram foran lesernes øyne: Med presisjon og innlevelse skildrer han landskapet, fargene, luktene, lydene, de bugnende frukthagene, de frodige grønnsaksbedene. Ordene gjør landskapet synlig på en helt annen måte enn når han selv befant seg der. Den gang gikk han seg nærmest vill mellom rekkene av busker og trær: “Devo portare il gancio per piegare i rami del ciliegio, la macchina del solfato, il nastro adesivo per gli innesti, ma non conosco la mia terra, mi perdo”.⁵³ Nå derimot – der han sitter ved skrivebordet –, blir alt klart og betydelig: “Ora sì, dall’alto degli anni, vedo ogni fascia, ogni sentiero, ora potrei indicare la strada a me che corro tra i filari”.⁵⁴ Det handler om hvordan litteraturen lar verden komme til syne: Også dette blir et viktig problem i Calvino’s forfatterskap, ikke minst i *Palomar*.

Samtidig er Calvino klar over at det bilde han tegner av veien til San Giovanni, er en litterær konstruksjon og ikke en mimetisk representasjon. I likhet med en rekke av sine romaner retter han også i “La strada di San Giovanni” oppmerksomheten mot sin egen tekst og hvordan den er skrevet. Disse metalitterære refleksjonene er et svært viktig element i Calvino’s forfatterskap. For den italienske forfatteren handler det å skrive i bunn og grunn om å fylle det hvite arket med ord, og når han beskriver de forskjellige grønnsakene som han og faren bærer med seg hjem fra San Giovanni, innser han at *ordene* er vel så viktige for ham, som den virkeligheten han forsøker å beskrive.

Insignificanti allora queste ceste ai miei occhi distratti, come sempre al giovane appaiano banali le basi materiali della vita, e invece, adesso che al loro posto c’è soltanto un liscio foglio di carta bianca, cerco di riempirle di nomi e nomi, stiparle di vocaboli, e spendo nel ricordare e ordinare questa nomenclatura più tempo di quanto non facessi per raccogliere e ordinare le cose, più passione ...⁵⁵

Men samme hvilke ord han bruker i beskrivelsen, kan ikke språket vekke til live det som ikke lenger finnes, og Calvino’s forsøk på å hente virkeligheten inn i teksten strander: “credevo mettendomi a descrivere le ceste di toccare il punto culminante del mio rimpianto, invece niente, ne è uscito un elenco freddo e previsto: invano cerco di accendergli dietro un alone di commozione con queste frasi di commento: tutto rimane

⁵³ RR III, s. 26 / RSG, s. 33: “I have to bring the hook for pulling down the branches of the cherry tree, the sulphate dispenser, the sticky tape for grafting, but I don’t know my own land, I get lost”.

⁵⁴ RR III, s. 26 / RSG, s. 33: “Now, from the vantage point of hindsight, I can see every strip, every path, now I could point out the way for myself as I run through the vines”.

⁵⁵ RR III, s. 23 / RSG, s. 29: “To my distracted eyes those baskets seemed insignificant then, as the basic materials of life always seem banal to the young, yet now that I have but a smooth sheet of white paper in their place, I struggle to fill them with name upon name, to cram them with words, and in remembering and arranging these names I spend more time than I spent gathering and arranging the things themselves, more passion ...”

come allora, quelle ceste erano già morte allora e lo sapevo”.⁵⁶ Det grunnleggende skillet mellom virkeligheten og litteraturen opprettholdes. Litteraturen kan ikke representere verden, men kun produsere sine egne virkeligheter, sine egne virkelighetsmodeller, sine egne former. Kanskje det er derfor Calvino fortsetter å utforske litteraturens og fantasiens territorium.

⁵⁶ RR III, s. 23 / RSG, s. 29: “I imagined as I set out to describe the baskets that I would reach the crowning moment of my regret, and instead nothing, what came out was a cold, predictable list: and it’s pointless my trying to kindle a halo of feeling behind it with these words of commentary: all remains as it was then, those baskets were already dead then and I knew it”.

Presentasjon

– prosjekt og resepsjon

Denne avhandlingen skal studere Italo Calvinos forfatterskap i hele dets bredde – fra debuten *Il sentiero dei nidi di ragno*, som kom i 1947, til hans siste roman, *Palomar* fra 1983. Gjennom å analysere alle hans ti viktigste romaner skal jeg forsøke – innenfor en samlende teoretisk ramme – å identifisere de grunnleggende impulsene i den italienske forfatterens litterære utforskninger. Calvinos forfatterskap utfolder seg i et bredt spekter av ulike narrative strategier – realisme, modernisme, postmodernisme, metafiksjon, det fantastiske, det allegoriske –, og det er preget av en særegen eksperimenteringsvilje. Når man leser romanene samlet, er det allikevel kontinuiteten og ikke bruddene som fanger oppmerksomheten, og det er dynamikken mellom det stilistiske mangfoldet og den tematiske konstanten som danner utgangspunktet for denne studien. Jeg skal tegne et bilde av den tanken som Calvinos romaner på ulike måter kan sies å artikulere eller utfolde. Jeg skal gå inn i hans litterære “laboratorium” og undersøke hvilket materiale og hvilke verktøy som befinner seg der. Jeg skal beskrive hvordan han eksperimenterer, og jeg skal beskrive de ulike virkelighetsbildene han konstruerer – hvordan de fungerer og hvordan de forholder seg til den historiske situasjonen.

Hvordan skal man forstå Calvinos kreative rastløshet? Hvorfor velger han forandringen som et av sine fremste kjennetegn? I *Pasolini contro Calvino* fra 1998 hevder Carla Benedetti at det stilistiske mangfoldet til Calvino skyldes et ønske om å “forsvinne” som forfatter. Gjennom å mangfoldiggjøre de litterære stemmene forsøker han å unnslipe lesernes og kritikernes definisjoner, og deres forventninger til ham som forfatter. Han skjuler seg bak tekstene sine, eller, som i *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, bak sine fiktive forfattere. På den måten skaper han det Benedetti kaller apokryfens effekt – “l’effetto d’apocrifo” –, altså en forestilling om at det ikke er han som er romanenes “egentlige” forfatter. Dermed fraskriver han seg ansvaret for sine egne

romaner og for de holdningene som der kommer til uttrykk. Det stilistiske mangfoldet – eksperimenteringene og de stadige forandringene – fremholdes dermed som et uttrykk for Calvino manglende politiske engasjement. I det sene forfatterskapet, hevder Benedetti, mangler Calvino vilje til å mene noe om den politiske situasjonen. I stedet fortaper han seg i den litterære leken, i selvrefleksjonen og i de intertekstuelle referansene.

Benedettis analyse er interessant, og hennes begrep om “l’effetto apocrifo” fanger inn et viktig aspekt ved flere av Calvino romaner. Likevel baserer hennes kritikk seg på en svært smal – og muligens noe anakronistisk – idé om forholdet mellom litteratur og politikk. Det kan riktignok stemme at Calvino forsøker å “forsvinne” som forfatter. Men Calvino stilistiske mangfold handler slett ikke om en flukt fra “il mondo reale”. Tvert i mot er det en grunnleggende tanke i denne avhandlingen at man ikke kan forstå Calvino eksperimenteringsvilje uten samtidig å ta i betraktning den erfaringsimpulsen som i like stor grad preger forfatterskapet. Det er min hypotese at formeksperimentene lar seg lese som en slags erfaringseksperiment, og at begrepene erfaring og eksperiment gjør det mulig å kartlegge sammenhenger i forfatterskapet som ikke tidligere har blitt undersøkt. Begrepene åpner for en ny forståelse av hvordan Calvino romaner fungerer, og slik bygger de en bro mellom det historiske og det verksimmanente. For det er en sammenheng mellom det politiske engasjementet som preger Calvino – ikke bare i det tidlige forfatterskapet, men også i en roman som *Se una notte d’inverno un viaggiatore* –, og hans vilje til å utforske litteraturens og fantasiens territorium.

Erfaringseksperimentets politikk

I *Rejsen og blikket* bemerker Lene Waage Petersen at det gjennom hele den siste delen av Calvino forfatterskap “går et gentaget forsøg på at forklare at litterært «impegno» må forstås som en måte at opbryde fastlåste former, bilder, sprog, og lukke op for nye tankemuligheder, synsvinkler, bevidsthedskategorier, verdensmodeller.”¹ En tilsvarende forståelse av Calvino forfatterskap ligger til grunn for mye av denne avhandlingen. Men perspektivet kan utvides. For også i det tidlige forfatterskapet handler Calvino engasjement om å sette “formene” i bevegelse – tankeformene, livsformene, litteraturens, subjektets og samfunnets former –, og om å oppfinne nye perspektiver, nye bevissthetskategorier og nye virkelighetsmodeller.

¹ Grundtvig og Petersen 1999, s. 216.

For å utdype dette problemet, og for lettere å forklare premissene for avhandlingen, må vi tilbake til Cassirers symbolske former. I en artikkel fra 2007 skisserer Frederik Tygstrup og Isak Winkel Holm et begrep om “litteraturens politikk” som kan være nyttig for å forstå sammenhengen mellom erfaring og eksperiment, og for å forstå hvordan litteraturen på ulike måter kan gripe inn i og forandre vårt bilde av virkeligheten – og dermed av virkeligheten selv. Ifølge Tygstrup og Holm fungerer de symbolske formene som en “transcendental betingelse” for hvordan en bestemt kultur – eller en bestemt forfatter – forstår eller utlegger virkeligheten. Det handler om de ulike mentale modellene man har til rådighet for å “skabe et billede af virkeligheden – og dermed også håndtere den pragmatisk i det hverdagslige liv”.² De symbolske formene er historiske. Dermed er de også foranderlige. Å eksperimentere med de symbolske formene betyr derfor å eksperimentere med andre mulige konfigurasjoner av virkeligheten.

I større eller mindre grad baserer alle representasjoner av virkeligheten seg på et sett med allerede etablerte symbolske former, og når disse representasjonene er “gjenkjennbare”, er det nettopp fordi man aktiviserer modeller som man allerede kjenner. Noe av det som særpreger litteraturen i forhold til de andre representasjonsmediene, er ifølge Tygstrup og Holm dens “uforpliktende” forhold til de symbolske formene. Litteraturen har ingen klart definerte samfunnsoppgaver og derfor trenger den heller ikke “stå til ansvar” overfor virkeligheten eller overfor de allerede eksisterende fortolkningsmodellene. “Litterære virkelighedsbilleder bruker stort sett de samme symbolske former som andre kulturelle virkelighedsudlægninger, men bruker dem anderledes”, kommenterer de danske litteraturforskere.³ Dette gjør litteraturen til et slags “forsøgslaboratorium”, hvor det “under beskyttede forhold kan eksperimenteres med det kulturelle repertoire af virkelighedsbilleder”.⁴

På paradoksal vis er litteraturens uansvarlige distance fra samfundet en forudsætning for, at den kan gribe ind i samfundets liv, ikke nødvendigvis ved at fremføre bestemte politiske synspunkter, men snarere ved at reflektere, variere og kontestere den dominerende kulturelle poetiks deling af det sanselige.⁵

Forestillingen om den “dominerende kulturelle poetiks deling av det sanselige” er en referanse til den franske filosofen Jacques Rancière og hans begrep om “la partage du sensible”. For Rancière handler ikke politikk først og fremst om maktkamp eller

² Tygstrup og Holm 2007, s. 154.

³ Tygstrup og Holm 2007, s. 159.

⁴ Tygstrup og Holm 2007, s. 159.

⁵ Tygstrup og Holm 2007, s. 159.

maktutøvelse, men snarere om de prosesser som bestemmer hva som til enhver tid er “synlig” i det offentlige rom: Hva som kan ses, hva som kan sies, og hvem som er i posisjon til å definere “det sansbare”. I *Politique de la littérature* skriver han: “La politique est la constitution d’une sphère d’expérience spécifique où certains objets sont posés comme communs et certains sujets regardés comme capables de désigner ces objets et d’argumenter à leur sujet.”⁶ Inndelingen av det sansbare handler kort sagt om å etablere en felles fenomenologisk verden, men dette betyr samtidig å ekskludere det som faller utenfor. Politikken kan derfor sies å ha sin base i estetikken, eller i det Rancièrè – med referanse til Kant – beskriver som “le système des formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir”.⁷ Omvendt betyr dette at estetikken på sin side er grunnleggende politisk. I *Malaise dans l’esthétique* skriver Rancièrè:

Le rapport entre esthétique et politique, c’est alors, plus précisément, le rapport entre cette esthétique de la politique et la « politique de l’esthétique », c’est-à-dire la manière dont les pratiques et les formes de visibilité de l’art interviennent elles-mêmes dans le partage du sensible et dans sa reconfiguration, dont elles découpent des espaces et des temps, des sujets et des objets, du commun et du singulier.⁸

Slik åpnes for en politisk forståelse av de symbolske formene. Litteraturens politiske potensial ligger altså ikke i dens ideologi, men i dens evne til å bruke og bearbeide kulturens symbolske former, og til slik å la verden komme til syne på en annen måte.

I “Litteratur og politik” skisserer Tygstrup og Holm tre ulike strategier for hvordan litteraturen kan gripe inn i og forandre kulturens symbolske former. For det første kan det litterære arbeidet ta form som en “*opstilling* af nye virkelighedsbilleder, der udfordrer det dominerende regime af symbolske former”.⁹ Det handler om å oppfinne nye virkelighetsbilder, eller om å bearbeide og transformere allerede eksisterende symbolformer. For eksempel: Når Calvino i trilogien *I nostri antenati* bruker allegorien og den fantastiske litteraturen til å beskrive det italienske samfunnet på femtitallet, eller når han i *Le città invisibili* tar utgangspunkt i Marco Polos berømte reiseskildringer fra

⁶ Rancièrè 2007, s. 11 / “Politikken er konstitusjonen av en spesifikk erfaringsfære, hvor visse objekter innsettes som felles og viss subjekter blir sett på som kompetente til å utpeke disse objektene og til å argumentere rundt dem”.

⁷ Rancièrè 2000, s. 13 / Rancièrè 2006, s. 13: “the system of *a priori* forms determining what presents itself to sense experience”.

⁸ Rancièrè 2004, s. 39 / Rancièrè 2008, s. 537: “Forholdet mellom estetikk og politikk er altså mer presist betegnet forholdet mellom denne politikkens estetikk og «estetikkens politikk», det vil si den måten kunstens praksiser og forskjellige former for synlighet selv deltar i delingen av og rekonfigureringen av det sansbare på, og hvordan disse formene inndeler rom og tid, subjekter og objekter, det som er felles og det som er singulært.”

⁹ Tygstrup og Holm 2007, ss. 159–160.

slutten 1200-tallet for å tegne et bilde av den moderne storbyen, finner han opp nye symbolske former ved å bearbeide allerede eksisterende modeller: Han finner opp nye måter å fortelle om verden på, og tilbyr dermed en alternativ “formatering” av virkeligheten. Videre hevder Tygstrup og Holm at litteraturen kan ta form som en “*udstilling* af kulturens repertoire af virkelighedsbilleder”.¹⁰ Her handler det ikke først og fremst om å oppfinne nye modeller, men snarere om å stille til skue de modellene som allerede eksisterer. Slik kan man si at Calvino i *La speculazione edilizia* stiller til skue “den intellektuelle” som symbolsk form, at han i *La giornata d’uno scrutatore* stiller “demokratiet” til skue, og at han i *Se una notte d’inverno un viaggiatore* stiller til skue den tradisjonelle romanfortellingen. Gjennom å framvise disse modellene – alle inngår i forfatterens fortolkninger av sitt eget forhold til verden rundt seg – blir det mulig for ham å analysere dem, forstå hvordan de fungerer, og endelig foreta forandringer. Den tredje måten litteraturen kan gripe inn i de symbolske formene på, er gjennom en “*omstilling* af et virkelighedsbillede fra én institutionel sammenheng til en anden”.¹¹ Også dette finner vi eksempler på hos Calvino. For eksempel hvordan Marcovaldo – i boken med samme navn – overfører naturens fortolkningsmodeller til den moderne storbyen.

I en forlengelse av disse refleksjonene skal jeg i denne avhandlingen lese Calvinos forfatterskap som en utforskning av og en stadig eksperimentering med kulturens symbolske former. Jeg skal vise hvordan den italienske forfatteren aktiviserer et bredt spekter av kulturelle modeller for å forstå, forme og formidle sine egne – og sine litterære personers – historiske erfaringer. I lesningen av *Il sentiero dei nidi di ragno* skal vi for eksempel se hvordan han tar i bruk elementer fra både spenningsromanen, filmen, tegneserien og den muntlige fortellertradisjonen for å formidle sine erfaringer *la Resistenza*. De etablerte modellene fungerer med andre ord som en slags fortolkningsredskaper for Calvino i mange av hans romaner. Ikke minst gjelder dette i den første delen av forfatterskapet. Men Calvino interesserer seg ikke bare for hvordan man kan bruke de symbolske formene, eller for hvilke betydninger de kan sies å romme. Han er også opptatt av hvordan de helt konkret gir form til våre erfaringer, hvordan de plasserer seg som en slags “filtre” mellom subjektet og verden, hvordan de produseres. I en rekke av sine romaner retter han derfor blikket mot de ulike mentale modellene som han selv bruker, og som hans litterære personer aktiviserer i møtet med den ytre verdens

¹⁰ Tygstrup og Holm 2007, s.161

¹¹ Tygstrup og Holm 2007, ss. 161–162.

“gåtefullhet”. Dette gjelder ikke minst *Palomar*, som nettopp kan sies å være en roman om erkjennelsens vesen. Men det gjelder også *Le città invisibili* – hvor det i første rekke er den reisendes minner og forestillinger om byen som presenteres –, og det gjelder *Se una notte d’inverno un viaggiatore* – hvor den italienske forfatteren altså undersøker romanen som symbolsk form, og hvor han så å si dissekerer romanens funksjonsmåte. Samtidig eksperimenterer altså Calvino med nye litterære former og med nye litterære virkelighetsbilder – tenk på hvordan han beskriver byen i *Le città invisibili*. Disse eksperimentene bidrar til å utvide vårt repertoar av symbolske former, og dermed gjør de det mulig å tenke verden på en ny måte.

Forholdet mellom den litterære erfaringen og livserfaringen, mellom det intellektuelle liv og det praktiske liv, mellom litteraturen og virkeligheten, mellom “mondo letterario” og “mondo reale”, mellom “mondo scritto” og “mondo non scritto”, er et av de helt sentrale problemene i Calvinos forfatterskap. Hva er litteraturens nytte? Hvordan kan man rettferdiggjøre den litterære leken når målet først og fremst er fantasiens fortryllelse? Har litteraturen noen politisk funksjon? Hvilke likheter eller ulikheter er det mellom litteraturens verden og den “virkelige” verden? Hva er forbindelsen mellom dem? For Calvino kommer litteraturen aldri som nummer to i forhold til virkeligheten. Litteraturen er ikke først og fremst et representasjonsmedium eller en speiling av en verden som allerede eksisterer – selv om den også kan være det. Litteraturen er ikke ideologiens talerør. Derfor har den heller ingen forpliktelser overfor virkeligheten.

Allerede i *Il sentiero dei nidi di ragno* ga Calvino stilen, formen og fantasien prioritet i forhold til virkelighetsrepresentasjonen. Men samtidig hevder han heller ikke at litteraturen eksisterer uavhengig av den historiske konteksten. Det er ikke slik som for eksempel Paul de Man hevder, at det er et prinsipielt skille mellom språket og litteraturen på den ene siden og fenomenenes verden på den andre.¹² Et begrep om de symbolske former åpner for en mer dynamisk forståelse av forholdet mellom litteraturen og virkeligheten, og en mer korrekt beskrivelse av hvordan Calvinos forfatterskap fungerer. For det er ingen egentlig motsetning mellom den “skrevne” og den “ikke skrevne” verden, hevder Calvino. Også den delen av verden vi vanligvis kaller “verden”, er strengt tatt en verden av ord. I “Mondo scritto e mondo non scritto” forteller Calvino: “Questo

¹² Se for eksempel de Man 1993, ss. 3–20. For Calvinos (indirekte) kritikk av dekonstruksjonen, se “Mondo scritto e mondo non scritto”, *Saggi II*, ss. 1865–1875.

mondo che io vedo, quello che viene riconosciuto di solito come *il* mondo, si presenta ai miei occhi – almeno in gran parte – già conquistato, colonizzato dalle parole”.¹³ Den verden vi omgir oss med i det daglige, er altså en verden av symbolske former, og det er denne virkeligheten – en verden av ord – som Calvino utforsker i sitt omfattende forfatterskap.

Metodologiske problemer

I en introduksjon til Calvinos forfatterskap fra 1981 konstaterer Salman Rushdie: “One of the difficulties with writing about Italo Calvino is that he has already said about himself just about everything there is to be said.”¹⁴ Dermed retter han oppmerksomheten mot et dilemma i forskningen på den italienske forfatteren. Calvino var en ekstremt selvbevisst og reflektert forfatter. Han skrev en rekke essay i skjæringspunktet mellom det estetiske, det litterære og det politiske, og slik formulerte han på en overbevisende måte sin egen poetikk. Calvino reflekterte kontinuerlig over sitt virke som forfatter, og han skrev interessante introduksjoner til flere av sine mest sentrale romaner. Forordet til *Il sentiero dei nidi di ragno* og etterordet til *I nostri antenati* er to eksempler på tekster hvor Calvino på den ene siden forsøker å forstå hva de litterære eksperimentene hans betyr, mens han på den andre siden forsøker å forstå sin egen rolle som forfatter og intellektuell i en større historisk og samfunnsmessig kontekst. Disse introduksjonene er, som Rushdie bemerker, ofte svært fruktbare: Calvino er, når alt kommer til alt, en av Calvinos mest interessante lesere. Derfor er det lett å la seg inspirere av ham. Svært mange akademiske lesninger tar da også utgangspunkt i begreper eller problemstillinger som den italienske forfatteren selv formulerte, eller i teorier – litterære, vitenskapelige, politiske, filosofiske – som han befattet seg med i sitt virke som forfatter, og som på ulike måter kom til å prege romanene hans. Dermed står man riktignok i fare for å argumentere tautologisk: Den analytiske diskursen gjør ikke annet enn å bekrefte sine egne premisser.

Likevel kommer også denne avhandlingen til å lese Calvino med Calvino. Til en viss grad er det nødvendig for å forstå motivasjonen bak de estetiske og formmessige valgene til Calvino, og dermed for å forstå hvordan han eksperimenterer. Men det finnes

¹³ Saggi II, s. 1869 / Calvino 1983, s. 39: “This world I see, the one we ordinarily recognize as the world, presents itself to my eyes – at least to a large extent – already defined, labeled, catalogued. It is a world already conquered, colonized by words”. Teksten ble opprinnelig holdt som et foredrag i New York i mars 1983 og senere publisert i *The New York Review of Books*. Denne versjonen har enkelte forskjeller fra den endelige italienske versjonen som ble trykt i *Letteratura internazionale* sommeren 1985.

¹⁴ Rushdie 1981, s. 16.

også andre argumenter for å lese Calvino med Calvino. Langt på vei kan man forstå det omfattende essayistiske forfatterskapet som en integrert del av “verket” og altså som en fortsettelse av de skjønnlitterære eksperimentene – selv om Calvino i et intervju fra 1973 hevder at man ikke alltid kan ta de mer teoretiske tekstene hans på ordet.

Un racconto, buono o cattivo che sia, una volta che l’ho scritto, magari potrà non piacermi più, ma continuo a portarmelo dietro, è qualcosa di definitivo, è *scritto*. Mentre gli interventi diciamo così teorici sono più dalla parte del parlato, hanno quel tanto d’approssimativo, d’effimero che è del parlato¹⁵

Mer enn noe annet viser dette riktignok at også essayene har en eksperimentell karakter. De “teoretiske” tekstene er snarere utkast eller skisser til en mulig forståelse av verden og litteraturen, enn uttrykk for en allerede sedimentert tanke eller ideologi. Uansett, ofte er det en glidende overgang mellom de skjønnlitterære og de essayistiske tekstene til Calvino: En bok som *Lezioni americane* har åpenbare skjønnlitterære kvaliteter, mens Kims refleksjoner i *Il sentiero dei nidi di ragno*, Amerigos refleksjoner i *La giornata d’uno scrutatore*, Silas Flannerys refleksjoner i *Se una notte d’inverno un viaggiatore* og herr Palomars refleksjoner i *Palomar* – for å nevne noen av de mest opplagt eksemplene – alle kan sies å ha essayistiske trekk. Det kan derfor diskuteres om det er noen forskjell mellom den refleksjonen som finner sted i de skjønnlitterære tekstene, og de selvrefleksive kommentarene som preger de forskjellige introduksjonene.

Likevel er det viktig å bevare en viss avstand – en viss kritisk distanse – til Calvinos egne refleksjoner, og det er nødvendig å introdusere noen elementer i den analytiske diskursen som kan gi tekstene hans en viss “motstand”. Bare slik kan man tilføre noe nytt i forståelsen av dette helt sentrale forfatterskapet. “Erfaring” og “eksperiment” – de sentrale analytiske kategoriene i denne avhandlingen – har nettopp en slik funksjon. De bringer et annet perspektiv inn i analysen, og de hjelper meg både til å identifisere det jeg mener er de mest sentrale tematiske impulsene i forfatterskapet, og til bedre å forstå hvordan tekstene hans fungerer. Det er begrepene som er lesningens omdreiningspunkt. Begrepene åpner en vei inn i forfatterskapet og fungerer samtidig som en slags prisme for lesningen. I *Ledeord* fra 2007 beskriver Knut Ove Eliassen og Knut Stene-Johansen begrepene som “litteraturforskerens arbeidsredskaper og en slags instrumenter som gjør det mulig å sondere i en tekst, sende begrepsmessige «sonder» inn

¹⁵ “Colloquio con Ferdinando Camon”, i *Saggi* II, s. 2776 / “Med en gang jeg har skrevet en fortelling – om den nå er god eller dårlig –, bringer jeg den med meg – selv om jeg kanskje ikke liker den –, den er noe endelig, *den er skrevet*. Mens det vi kunne kalle de teoretiske innspillene i større grad tilhører det talte, de har det taltes omtrentlighet og flyktighet”.

i teksten, eller opprette releer som kobler oss på betydningsstrømmene i teksten.”¹⁶ Begrepene er produktive: De gjør at teksten “brytes” en spesiell måte, eller “spaltes” på samme måte som når lyset treffer prismet. Eliassen og Stene-Johansen kommenterer: “Ved hjelp av dem stilles aspekter ved tekstene i relieff gjennom en form for lyssetting av det retoriske og mimetiske landskapet teksten tilbyr deg som leser.”¹⁷

Men “erfaring” og “eksperiment” bidrar også til å anskueliggjøre den bakenforliggende problematikken i Calvins forfatterskap: Den konstallasjonen av ulike litterære, estetiske, erkjennelsesmessige og politiske spørsmål som er forfatterskapets motiverende kraft. I *Qu'est-ce que la philosophie* skriver Deleuze og Guattari om det filosofiske begrepet: “Tout concept renvoie à un problème, à des problèmes sans lesquels il n'aurait pas de sens, et qui ne peuvent eux-mêmes être dégagés ou compris qu'au fur et à mesure de leur solution”.¹⁸ Tilsvarende skal jeg i denne avhandlingen forsøke å lese Calvins ulike romaner som en aktualisering av eller et utkast til mulige løsninger på hans grunnleggende “litterære problem”. Målet med de konkrete lesningene er altså å utfolde og utforske ulike dimensjoner ved det dynamiske forholdet mellom “erfaring” og “eksperiment”. Overskriftene til de enkelte kapitlene er tenkt som variasjoner over den sentrale begrepskonstellasjonen: Litteraturen og livet, pastisj og politikk, den intellektuelle og landskapet, kritikk og klinikk, fantasi og fluktlinjje, konstruksjon og mangfold, forfalskning og sanselighet, tingene og tegnene. Jeg kommer ikke til å operasjonalisere alle disse termene som analytiske kategorier, men håper likevel at de vil bidra til å tegne et sammensatt og mangfoldig bilde av Calvins forfatterskap. For å låne nok en formulering fra Eliassen og Stene-Johansen: Målet for lesningene er å åpne teksten “ved å synliggjøre de spørsmål den stiller, de tanker, erfaringer og resonnementer den muliggjør”.¹⁹

En rekke av Calvins romaner er preget av en spenning mellom på den ene siden den kompleksiteten som de litterære personene hans til stadighet opplever, og på den andre siden en vilje til å ordne og strukturere erfaringen i ulike mentale modeller. Tenk på Agilulfos desperate streben etter en orden i *Il cavaliere inesistente*. Men romanene er også preget av en spenning mellom mangfoldet i de stilistiske uttrykkene og Calvins

¹⁶ Eliassen og Stene-Johansen 2007, s. 7.

¹⁷ Eliassen og Stene-Johansen 2007, s. 8.

¹⁸ Deleuze og Guattari 2005, s. 22 / Deleuze og Guattari 1996, s. 36: “Ethvert begreb viser tilbake til et problem, til problemer uden hvilke det ikke ville have nogen mening, og som selv kun kan isoleres og forstås efterhånden som deres løsning viser sig”.

¹⁹ Eliassen og Stene-Johansen 2007, s. 14.

ulike strategier for å skape enhet i den litterære teksten. Den overordnede strukturens funksjon i *Le città invisibili* kan stå som et eksempel. Denne spenningen har fått mange kritikere til å beskrive Calvino som en rasjonalistisk forfatter.²⁰ Man har valgt å fokusere på forfatterskapets symmetrier snarere enn på dets heterogene mangfoldighet.²¹ Men dermed mister man en viktig dimensjon ved Calvinos romaner, og man gjør seg blind for noen av de helt sentrale innsiktene i det sene forfatterskapet. I *Palomar*, hans siste roman, ender Calvino opp med å forkaste de abstrakte generaliseringene: Han – det vil si Palomar, Calvinos alter ego – mister troen på det han kaller “modellenes modell”. Han innser at det er en kløft mellom modellenes harmoniske figurer på den ene siden og virkelighetens innviklede kaos på den andre:

Ma se per un istante egli smetteva di fissare l'armoniosa figura geometrica disegnata nel cielo dei modelli ideali, gli saltava agli occhi un paesaggio umano in cui le mostruosità e i disastri non erano affatto spariti e le linee del disegno apparivano deformate e contorte.²²

Til slutt står Palomar ansikt til ansikt med “la realtà mal padroneggiabile e non omogeneizzabile”.²³ Løsningen blir å forholde seg til tingenes sanselige overflate: Det han kan se, det han kan observere, det han kan beskrive. I en av bokens mest berømte setninger konkluderer han: “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.”²⁴

Kanskje dette også kan fungere som en påminnelse for den litterære analysen: I de ulike lesningene mine skal jeg forsøke å forholde meg nokså konkret til Calvinos romaner, og jeg skal være forsiktig med å etablere den typen harmoniske og generaliserende modeller som herr Palomar avviser. Det store stilistiske mangfoldet og de komplekse litterære virkelighetene som Calvino etablerer, gjør det umulig å forankre romanene hans i en bestemt ideologi, teori, metode. Det finnes ingen enkel fortolkningsnøkkel som kan forklare alle de ulike litterære eksperimentene til Calvino. Med begrepene erfaring og eksperiment har jeg derfor forsøkt å skape en åpen og

²⁰ Se for eksempel Mengaldo 1980, s. 408.

²¹ Se for eksempel Battistini 2003, s. 247.

²² RR II, s. 965 / P, ss. 101–102: “Men hvis han for et øyeblikk lot være å feste blikket på den harmoniske geometriske figuren som var tegnet i idealmodellenes himmel, sprang et menneskelig landskap ham i øynene der uhyrlighetene og katastrofene slett ikke var forsvunnet, og linjene i tegningene virket deformerte og forvriddet.”

²³ RR II, ss. 966–967 / P, s. 103: “en virkelighet som vanskelig lar seg beherske og ikke lar seg harmonisere”.

²⁴ RR II, s. 920 / P, s. 55: “Bare når man har lært tingenes overflate å kjenne [...] kan man gå videre og søke det som er under. Men tingenes overflate er uttømmelig.”

dynamisk modell, en modell som kan ta vare mangfoldet og som gir rom for tekstenes grunnleggende flertydigheter.

Denne avhandlingen må kunne sies å være preget av en grunnleggende interesse for litteraturvitenskapens teoretiske problemer. Det har imidlertid vært viktig for meg å ikke la teorien eller de abstrakte modellene stå i veien for romanene. Det har ikke vært mitt mål å la Calvino stå som eksempel på en bestemt teori, men derimot å bruke teorien – begrepene – til å åpne nye perspektiver i forfatterskapet. Derfor kan det teoretiske utvalget virke noe eklektisk: Det viktigste kriteriet har vært at de teoretiske referansene og begrepene har bidratt til min forståelse av hvordan forfatterskapet fungerer.

Calvinos egne referanserammer forandret seg dramatisk i løpet av hans nesten førti år lange karriere, og dette preget naturlig nok hans litterære utforskninger. Den første delen av forfatterskapet utfolder seg innenfor det man kan kalle et “marxistisk paradigme”. Calvino var selv medlem av kommunistpartiet, og i flere av romanene er forholdet til kommunismen et viktig tema: *Il sentiero dei nidi di ragno*, *La speculazione edilizia*, *La giornata d'uno scrutatore*. Den andre delen av forfatterskapet er preget av et langt større teoretiske mangfold. Samtidig som Calvino melder seg ut av partiet, svekkes de marxistiske perspektivene på historien og på samfunnet. Til gjengjeld leser Calvino alt fra fenomenologi til psykologi, fra estetikk til vitenskapsteori, og fra sosiologi til historie, og dette setter sitt preg på forfatterskapet. De viktigste impulsene i denne perioden kommer likevel fra strukturalismen og ikke minst fra den senere poststrukturalismen.

En viss teoretisk spredning er med andre ord nødvendig for å forstå Calvinos forfatterskap: Blant annet har Adorno, Benjamin og Lukács hjulpet meg til å forstå den grunnleggende erfaringsimpulsen i Calvinos forfatterskap og til å forstå hvordan hans mest “realistiske” romaner fungerer. Cassirer har vært nyttig for å forstå selve erfaringsprosessen og for å forstå hvordan litteraturens produksjon av “virkelighetsbilder” fungerer. Allikevel er det Gilles Deleuze og Felix Guattari som i størst grad har satt sitt preg på denne avhandlingen. I en rekke av lesningene mine bruker jeg de franske filosofene til å sette Calvino i bevegelse, og i neste kapittel skal jeg vise hvordan min forståelse av “eksperimentet” er inspirert av deres filosofi. Tidligere har Deleuze og Guattari kun i svært liten grad blitt brukt til å forstå Calvinos litterære utforskninger. Trolig har dette sammenheng med den skepsisen til “postmoderne” tenkere som lenge preget den italienske litteraturforskningen, og det kan dessuten ha sammenheng med en generell uvilje mot å introdusere andre teoretikere i analysen enn dem Calvino selv

“kanoniserte”. Det er uvisst om Calvino selv leste Deleuze, men at han kjente til den franske filosofen synes hevet over enhver tvil. Allerede i 1973 skrev nemlig hans gode venn og forfatterkollega Gianni Celati et essay om *Le città invisibili* med utgangspunkt i nettopp Deleuzes *Logique du sens*.²⁵

Avgrensninger

Til tross for at denne avhandlingen har en ambisjon om å studere Calvinos forfatterskap i hele dets bredde, har det vært nødvendig å foreta visse avgrensninger. Kort sagt har jeg valgt å forholde meg til Calvinos romaner, eller mer presist de av hans bøker som ligner mest på det vi vanligvis tenker på som romaner. I realiteten kan det være vanskelig å bestemme hvordan man skal definere Calvinos sene forfatterskap – om man skal kalle bøkene hans for romaner, fortellinger, novellesamlinger, prosastykker, “tekster”, eller rett og slett “skjønnlitterære essay”. Spørsmålet om sjanger er imidlertid ikke et tema for denne avhandlingen, og derfor er “romankriteriene” mine forholdsvis enkle. For det første må den aktuelle teksten være utgitt som egen bok. Slik utelukker jeg blant annet “La nuvola di smog”, som det ellers kunne vært interessant å lese i tilknytning til *La speculazione edilizia* og *La giornata d'uno scrutatore*. For det andre må den ha en viss lengde. Dermed utelukker jeg “Il castello dei destini incrociati” og “La taverna dei destini incrociati”, som ellers er interessante på grunn av den eksperimentelle kombinatoriske komposisjonen. For det tredje må alle de enkelte fortellingene ha den samme protagonisten, og de må knyttes sammen i en overordnet narrativ struktur. Slik faller *Le cosmicomiche* og *Ti con zero* utenfor. Riktignok er Qfwfq “hovedperson” i mange av de kosmiskomiske fortellingene, men ikke i alle. Dessuten mangler den strukturelle overbygningen. Likevel er nok dette den største “unnlatesesynden” i denne avhandlingen: Mange vil mene at dette er blant Calvinos mest eksperimentelle tekster.

Alle mine lesninger er forholdsvis tekstnære: Det jeg i første omgang forsøker å forstå, er hvordan Calvinos romaner fungerer. Til en viss grad antyder jeg hvordan forfatterskapet utvikler seg i forhold til den historiske og kulturelle konteksten – altså hvordan det blir påvirket av den politiske situasjonen, hvordan han lar seg inspirere av

²⁵ Celati 1973. Calvino hadde et nært samarbeid med Celati i årene rundt 1970. Sammen med Carlo Ginzburg og Guido Neri planla de å etablere et nytt tidsskrift, *Ali Babà*, som det riktignok ikke ble noe av. For andre Deleuze-inspirerte lesninger av Calvino se Grundtvig 2002 og Prytz 2002. I tillegg finner vi enkelte lesninger som refererer til Deleuze og Guattaris begrep om “rhizomet” – blant annet Musarra-Schroeder 1996 og Pilz 2005 –, men de franske filosofenes begrep er ofte formidlet gjennom Eco 2010.

andre forfattere, hvordan de teoretiske og vitenskapelige nyvinningene i samtiden setter sitt preg på tekstene hans –, men dette er likevel et spor som kunne vært bedre utviklet. Her har imidlertid tiden og plassen dessverre satt sine begrensninger. Det hadde vært interessant å studere nærmere hvordan Calvino på ulike måter skriver seg inn i og lar seg inspirere av den litterære, den kunstneriske, den teoretiske, den filosofiske, den politiske, den sosiologiske, den vitenskapelige diskursen i samtiden – for å nevne noe. Ikke minst hadde det vært interessant å studere Calvinos eksperimenteringer i forholdet til andre litterære tendenser i samtiden – den italienske neoavantgarden, den franske nyromanen –, og i forhold til modernismens og postmodernismens eksperimenteringer mer generelt. Dette må imidlertid bli en oppgave for den videre forskningen. Forhåpentligvis bidrar denne avhandlingen til å legge et grunnlag for videre studier.

Denne avhandlingen har i hovedsak tre siktemål. For det første håper jeg å frembringe ny kunnskap om Calvinos forfatterskap. I den omfattende forskningslitteraturen – jeg kommer tilbake til denne om ikke så lenge – finnes det rekke avhandlinger som tar for seg forfatterskapet i sin helhet. Men ingen av disse forsøker – så vidt jeg kan se – å etablere en tydelig teoretisk posisjon vis-à-vis Calvino: De mangler det overordnede blikket på de mer prinsipielle problemene. På den andre siden finnes det en rekke avhandlinger som nærmer seg forfatterskapet fra en bestemt tematisk eller teoretisk innfallsvinkel. Men disse konsentrerer seg som regel om enkeltromaner eller bestemte perioder innenfor forfatterskapet, og dermed mister de muligheten til å trekke de lengre linjene. Ved å analysere alle Calvinos viktigste romaner fra *Il sentiero dei nidi di ragno* til *Palomar*, og ved å skissere noen helt sentrale problemstillinger i forfatterskapet, håper jeg å kunne åpne noen nye perspektiver i forskningen.

For det andre vil avhandlingen være et viktig bidrag til den litteraturvitenskapelige refleksjonen omkring det produktive forholdet mellom erfaring og eksperiment, mellom litteratur og virkelighet, mellom litteratur og politikk. Ved å anvende Cassirers begrep om de symbolske former, og ikke minst ved å anlegge et deleuziansk perspektiv på forfatterskapet, blir det mulig å synliggjøre de innsiktene som allerede ligger nedfelt i den italienske forfatterens mange romaner, og som på en interessant måte utfordrer våre etablerte forestillinger om disse problemene.

For det tredje har jeg med denne avhandlingen et ønske om å formidle et av det tjuende århundrets viktigste og mest fascinerende europeiske forfatterskap til et skandinavisk publikum, og om å dele noe av den gleden jeg selv har følt i møtet med

Calvinos romaner. Lene Waage Petersen har skrevet to utmerkede introduksjoner til Calvino i henholdsvis *Italiensk litteratur* og *Rejsen og blikket*, men fortsatt mangler det en større presentasjon av forfatterskapet rettet mot et skandinavisk publikum. Slik fyller *Calvinos litterære erfaringeksperiment* forhåpentligvis et tomrom i den hjemlige litteraturforskningen. Det må derfor også nevnes at formidlingsaspektet har hatt konsekvenser for formen: Blant annet har det vært nødvendig å vie større plass til beskrivelsen av de enkelte romanene enn hva som hadde vært påkrevd hvis avhandlingen var skrevet for et mer “innforstått” publikum.

Kort biografi

Italo Calvino ble født på Cuba i oktober 1923 av italienske foreldre.²⁶ I 1925 flyttet de tilbake til Italia og bosatte seg i San Remo, på den italienske rivieraen, ikke langt fra grensen til Frankrike. Begge foreldrene var naturvitere – faren agronom og moren botaniker. De var ateister, de hadde sosialistiske sympatier og de var sterkt kritiske til fascismen. I et biografisk essay fra 1960 beskriver Calvino dem blant annet som kosmopolitter, fritenkere, antikonformister og naturelskere.²⁷ I “La strada di San Giovanni” aksentuerer Calvino avstanden til faren. Likevel hadde foreldrenes tankesett stor innflytelse på ham, både som person og som forfatter.

Sine første “estetiske erfaringer” fikk Calvino med ulike tegneseriefortellinger i barnebladet *Corriere dei Piccoli*.²⁸ Sine første store litterære opplevelsene fikk han i tolvårsalderen, da både Kiplings *The Jungle Book* og Robert Louis Stevensons romaner gjorde et utslettelig inntrykk på ham. En tredje viktig inspirasjonskilde i ungdomstiden var filmen.²⁹ Både tegneserien, spenningsromanen og filmen skulle senere få stor betydning for det stilistiske uttrykket til den italienske forfatteren. De første skjønnlitterære forsøkene hans skriver seg tilbake til slutten trettitallet, og i begynnelsen forsøkte han seg faktisk som dramatiker. Ibsen skal visstnok ha vært et av forbildene.³⁰

²⁶ Dette presentasjonen baserer seg Luca Baranellis biografisk notater i RR I, ss. LXIII–LXXXVIII. Se også Baranelli og Ferrero 1995, og Barbaro og Pierangeli 2000.

²⁷ Saggi, s. 2735.

²⁸ Calvino forteller om sitt forhold til tegneserien i *Lezioni americane*. Se for øvrig Battistini 2007.

²⁹ Calvino skriver om dette i “Autobiografia di uno spettatore”, *La strada di San Giovanni*.

³⁰ I et brev til Eugenio Scalfari fra april 1942 (L, s. 61) skriver Calvino: “Altri che direttamente o indirettamente hanno influenzato sull’opera mia sono Ibsen, più intuito che compreso, e Pirandello che non può a meno di influenzare noi che veniamo dopo di lui.” / “Andre som direkte eller indirekte har påvirket arbeidet mitt, er Ibsen, mer fornemmet enn forstått, og Pirandello, som ikke kan unngå å påvirke oss som kommer etter ham.”

Vennskapet med Eugenio Scalfari, den senere grunnleggeren av avisen *La Repubblica*, hadde stor betydning både for Calvino politiske modning og hans kulturelle dannelse.

I 1941 begynte Calvino å studere agronomi ved universitetet i Torino, hvor faren var professor. Fra januar 1943 fortsatte han de samme studiene ved universitetet i Firenze. Mussolinis fall i juli 1943 og Tysklands invasjon i september samme år bidro til å vekke et mer bevisst politisk engasjement hos Calvino. Vinteren 1944 meldte han seg inn i PCI, det italienske kommunistpartiet, og samtidig gikk han inn i den væpnede motstandskampen, *la Resistenza*. I halvannet år, frem til frigjøringen i mai 1945, var han partisan i fjellområdene rundt hjembyen San Remo. Etter *la Liberazione* vendte han tilbake til universitetet i Torino, men denne gangen valgte han å studere litteratur. Han fullførte studiene i 1947 med en avhandling om Joseph Conrad.³¹ Etter krigen fortsatte Calvino å jobbe aktivt for PCI, og i perioder hadde han fast engasjement for partiavisen *l'Unità*. Utover på femtitallet opplevde han imidlertid en stadig større uenighet med partiet, og i 1957 valgte han å melde seg ut.

I Torino ble Calvino kjent med forfatteren Cesare Pavese. Pavese var en av neorealismens “fedre”, og skulle bli en viktig støtte for ham i de første årene av hans litterære karriere, og det var på oppfordring fra ham at den første fortellingen til Calvino ble publisert i desember 1945. Calvino kom snart inn i kretsen rundt forlaget Einaudi hvor Pavese jobbet, og han ble venn med viktige personligheter som forfatterne Natalia Ginzburg og Elio Vittorini og filosofen Norberto Bobbio. Etter hvert begynte han selv jobbe i forlaget: Først i markedsavdelingen og fra 1950 som redaktør. Calvino var ansatt i Einaudi fram til 1961, men fortsatte som “ekstern konsulent” fram til 1984.

I april 1962 møtte Calvino den argentinske oversetteren Esther Judith “Chichita” Singer. De giftet seg i 1964, og året etter datteren Giovanna født. Paret bosatte seg først i Roma, men flyttet til Paris i 1967. Her levde Calvino et nokså tilbaketrukket liv – det er i alle fall slik han fremstiller det i “Eremita a Parigi” –, men likevel fulgte han den intense teoriutviklingen som foregikk i denne perioden, på nært hold. Han gikk på forelesninger med både Barthes og Greimas, og hadde dessuten nær kontakt med forfatteren Raymond Queneau. Queneau introduserte ham for kretsen rundt *Oulipo*, og han ble *membre étranger* i 1972. I 1980 flyttet Calvino med familien tilbake til Roma. Calvino ble rammet av slag i september 1985 og døde noen uker senere, ikke lenge før han etter planen skulle reise til USA for å holde sine “amerikanske forelesninger”.

³¹ Montoro 2003 og 2009 er blant dem som har studert Conrads innflytelse på Calvino forfatterskap.

Kort oversikt over forfatterskapet

Viljen til å utforske den litterære formen er et av de mest iøynefallende trekkene ved Calvino's forfatterskap, og de stadige forandringene er et av hans fremste kjennetegn. På en humoristisk måte har Calvino selv kommentert dette i begynnelsen av *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, hvor romanens hovedperson – “Leseren” – er i ferd med å åpne Italo Calvino's siste roman “Se una notte d'inverno un viaggiatore”:

Ti prepari a riconoscere l'inconfondibile accento dell'autore. No. Non lo riconosci affatto. Ma a pensarci bene, chi ha mai detto che questo autore ha un accento inconfondibile? Anzi, si sa che è un autore che cambia molto da libro in libro. E proprio in questi cambiamenti si riconosce che è lui.³²

En kort oversikt over de viktigste etappene i forfatterskapet er nok til å bekrefte mangfoldet i det estetiske uttrykket.

Calvino debuterte innenfor “neorealismen”. *Il sentiero dei nidi di ragno* fra 1947 tar utgangspunkt i forfatterens egne erfaringer fra *la Resistenza*, men rommer samtidig en rekke elementer som bryter med den forventede realismen. *Ultimo viene il corvo* fra 1949 er en samling på til sammen tretti fortellinger, flere av dem skrevet allerede i de første månedene etter frigjøringen. Enkelte av fortellingene tar utgangspunkt i erfaringene *la Resistenza*, andre forteller om de sosiale forholdene i etterkrigstidens Italia, mens atter andre nærmest er av symbolsk karakter. I begynnelsen forsøker Calvino å videreføre et i hovedsak realistisk forfatterskap. Han ender likevel opp med å skrinlegge til sammen tre romanutkast: “Il Bianco Veliero”, “I giovani del Po” og “La collina della regina”. Til gjengjeld lykkes han svært godt med en serie fantastiske romaner, nemlig *Il vicomte dimezzato* fra 1952, *Il barone rampante* fra 1957 og *Il cavaliere dimezzato* fra 1959. I 1960 ble de tre romanene samlet under tittelen *I nostri antenati*. I 1956 kom *Fiabe italiane*. Her har Calvino oversatt en stor samling eventyr fra de ulike dialektene de ble samlet inn på, til italiensk. Parallelt med sitt “fantastiske” forfatterskap fortsetter riktignok Calvino å utforske det man kan beskrive som en slags samfunnsengasjert realisme. Et viktig tema i denne delen av forfatterskapet, men også i *I nostri antenati*, er den intellektuelles rolle i samfunnet. Vi ser dette blant annet i de to fortellingene “La formica argentina” fra 1952 og “La nuvola di smog” fra 1958, og ikke minst i *La*

³² RR II, s. 619 / HRV, s. 8: “Du bereder deg på å gjenkjenne forfatterens umiskjennelige særpreg. Nei. Du kjenner det ikke igjen i det hele tatt. Men ved nærmere ettertanke, hvem har noensinne sagt at denne forfatteren har et umiskjennelig særpreg? Tvert imot, man vet at han er en forfatter som forandrer seg svært meget fra bok til bok. Det er nettopp i disse forandringene man gjenkjenner ham som den har er.”

speculazione edilizia, som kom i en første versjon i 1957. I 1958 kommer *I racconti*. Boken samler en stor del av fortellingene fra de tjue første årene av forfatterskapet. Samlingen illustrerer på en interessant måte hvordan Calvino ofte lar fortellingene sine inngå i ulike tekstlige sammenhenger. Man kan ta fortellingen “L’avventura di un soldato” fra 1949 som eksempel. Fortellingen ble først utgitt i *Ultimo viene il corvo*. Deretter dukker den opp i den tredje delen av *I racconti*, “Gli amori difficili”. I 1970 danner så de ni fortellingene i “Gli amori difficili” – blant dem altså “L’avventura di un soldato” – utgangspunktet for samlingen *Gli amori difficili*. Boken inneholder alle fortellingene fra “Gli amori difficili” og dessuten seks andre, blant annet “La formica argentina” og “La nuvola di smog”.

I 1963 avslutter Calvino flere prosjekter som han hadde begynt å jobbe med allerede tidlig på femtitallet. I februar kommer *La giornata d'uno scrutatore*. Romanen har klare modernistiske trekk, men historien tar utgangspunkt i Calvinos egne opplevelser som valgfunksjonær ved en berømt pleieanstalt i Torino i 1953 og i 1961. I juni kommer *La speculazione edilizia* som egen bok, og i november kommer *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*. Sistnevnte rommer ti fortellinger fra *I racconti* og ti nyskrevne fortellinger, alle med den saktmodige lagerarbeideren Marcovaldo som hovedperson. Det stilistiske uttrykket spenner fra en slags neorealisme til en slags lett surrealisme. Etter disse utgivelsene skjer det en vending i Calvinos forfatterskap. I denne perioden tilbringer Calvino mye tid i Paris, hvor Chichita bor, og trolig henter han viktige impulser herfra.

I 1965 kommer *Le cosmicomiche* – den første samlingen med “kosmiskomiske” fortellinger – og to år senere kommer “oppfølgeren” *Ti con zero*. I 1968 kommer *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*. Samlingen rommer seks fortellinger fra *Le cosmicomiche*, seks fra *Ti con zero* og dessuten fem nye. *Cosmicomiche vecchie e nuove* fra 1984 rommer nesten alle de allerede utgitte fortellingene, men kun to nye. Den “kosmiskomiske sjangeren” er eksperimentell: Naturvitenskapelige teser fungerer som utgangspunkt for litterære fortellinger. Mange regner disse utgivelsene som Calvinos sprang over i postmodernismen. *Le città invisibili* fra 1972 er en av Calvinos mest komplekse utgivelser, og den rommer blant annet viktige tegnteoretiske refleksjoner inspirert av strukturalismen og poststrukturalismen. *Il castello dei destini incrociati* fra 1973 rommer “Il castello dei destini incrociati” og “La taverna dei destini incrociati”, som begge består av en serie små fortellinger. Tekstene er skrevet med utgangspunkt i en serie berømte tarotkort og refererer blant annet til Ariostos *Orlando furioso*. I *Se una notte*

d'inverno un viaggiatore fra 1979 – Calvino postmoderne klassiker – står de metalitterære refleksjonene i sentrum, mens *Palomar* fra 1983 fokuserer på beskrivelsen. I *Sotto il sole giaguaro* (posthumt, 1986) skriver Calvino om de fem sansene. Han rakk riktignok kun å fullføre smaken, hørselen og luktesansen.

Det er også viktig å nevne Calvino essayistiske forfatterskap – essayene, avisartiklene, foredragene, introduksjonene, bok- og forfatterskapspresentasjonene. En stor del av hans skriftlige korrespondanse er dessuten publisert, og dette gir blant annet et interessant innblikk i hans virke som forlagsmedarbeider. Tematisk utfolder mange av disse tekstene seg på grensen mellom det politiske og det estetiske. Ikke minst gjelder dette *Una pieta sopra* fra 1980. Samlingen rommer artikler og foredrag fra 1955 til 1978. *Collezione di sabbia* fra 1984 samler kortere artikler som opprinnelig publisert i *Corriere della sera* og *La Repubblica* i perioden mellom 1974 og 1984. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (posthumt 1988) inneholder fem av de seks foredragene som Calvino etter planen skulle holde ved Harvard høsten 1985. Boken blir gjerne lest som den italienske forfatterens estetiske testamentet, og hans “seks forslag for neste årtusen” har hatt stor innflytelse på kritikken i de senere årene. Endelig skal det nevnes at Calvino skrev en rekke interessante essay om andre forfattere. Mange av disse er samlet i *Perché leggere i classici*, som ble utgitt i 1991.

Kort oversikt over resepsjonen

Italo Calvino forfatterskap har for lengst fått kanonisk status som et av de mest betydningsfulle i Europa i det tjuende århundret, og forskningslitteraturen er svært omfattende. Med stort og smått av introduksjoner, monografiske studier og ulike artikkelsamlinger har det i skrivende stund kommet rundt et hundretalls bøker.³³ I tillegg har det blitt publisert flere hundre akademiske artikler.³⁴

Dette er ikke stedet for en inngående gjennomgang av resepsjonen. I min egen forskning har jeg valgt å forholde meg aktivt til et forholdsvis begrenset antall studier, og kun til dem som har vært relevante for min egen tilnærming til Calvino. En systematisk

³³ RR III har en omfattende oversikt over resepsjonen frem til 1994. Mosco 2003 er en oversikt over de viktigste bokutgivelsene fra 1990 til 2003. Også Barengi 2009 rommer en fylldig bibliografi. Nettstedet *Italinemo* – www.italinemo.it – har en database med “abstrakter” hvor man kan søke blant mange av de viktigste tidsskriftsartiklene siden 2000. Baroni 1988 har en kort oversikt over mottagelsen i samtiden. For en fullstendig oversikt over alle Calvino publikasjoner se Baranelli 2008.

³⁴ *Italinemo* har registret nærmere 150 artikler relatert til Calvino forfatterskap i perioden mellom 2000 og 2010. En god del av disse er riktignok knyttet til spesialutgaver av ulike tidsskrift.

gjennomgang av forskningslitteraturen hadde riktignok vært interessant, men dette ville krevd en hel avhandling i seg selv. Her skal jeg begrense meg til å skissere hovedtrekkene i resepsjonen, og jeg skal i tillegg gi en litt mer utførlig presentasjon av tre studier som har vært interessante for mitt eget prosjekt. Innledningsvis må jeg nevne det viktige arbeidet som ble gjort i forbindelse med *Meridiani*-utgaven av Calvino's nesten samlede verker, nemlig *Romanzi e racconti I-III* fra 1994 med Mario Barenghi og Bruno Falchetto som redaktører, *Saggi I-II* fra 1995 med Mario Barenghi som redaktør og *Lettere 1940-1985* fra 2000 med Luca Baranelli som redaktør. Alle de seks bindene er utstyrt med et fyldig noteapparat og legger slik et godt grunnlag for den videre forskningen.

Det store antallet publikasjoner gjør det vanskelig å snakke om bestemte "skoler" innenfor forskningen. Visse tendenser gjør seg likevel gjeldende. Til en viss grad har resepsjonen av Calvino fulgt de generelle trendene i litteraturforskningen. På femti- og sekstitallet ligger fokuset på det politiske. På sytti- og åttitallet kommer de strukturalistiske lesningene, og de siste tjue årene har et mer "postmoderne" begrepsapparat preget kritikken. Det tok riktignok lang tid før "postmodernismen" ble en akseptert term innenfor den italienske litteraturforskningen, og det tok også lang tid før kritikken ble fullt ut fortrolig med Calvino's mest "postmoderne" tekster.³⁵ Det er symptomatisk når Giuseppe Nava i 1988 hevder at "l'ultima fase di Calvino comporta una riduzione di orizzonte e di piacere narrativo".³⁶ Til gjengjeld har begrepene "leggerezza" og "molteplicità" – Calvino's mest "postmoderne" tankefigurer – dominert forskningen de ti siste årene. I denne perioden er det også Calvino's sene forfatterskap som i hovedsak har interessert kritikken, ikke minst *Le città invisibili*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* og *Palomar*.³⁷

³⁵ Enkelte forskere har hevdet at Italia ble et "postmoderne" samfunn allerede på begynnelsen av 1970-tallet. Til tross for dette, til tross for at Italia har fostret viktige "postmoderne" filosofer som Vattimo og Perniola, og til tross for *Presence of the Past* – biennalen i Venezia i 1980 – av mange regnes som et gjennombrudd for postmodernismen i arkitekturen, var italiensk akademia lenge preget av en dyp skepsis til termen "postmodernisme". Den særitalienske termen "neobarocco" hadde en viss utbredelse på 1980- og 1990-tallet – se blant annet Calabrese 1987 –, men etter hvert har altså "il postmoderno" fått fotfeste. For en videre diskusjon om forholdet mellom modernismen og postmodernismen i Italia, se blant annet Ceserani 1994 og 1997, Jansen 2002, Donnarumma 2003 og Tricomi 2003.

³⁶ Nava 1988, ss. 162–163 / "den siste fasen til Calvino medfører en reduksjon i horisonten og i leseglede".

³⁷ Et "uvitenskapelig" søk på www.italinemo.it gir oss et interessant kvantitativt innblikk i forskningen de ti siste årene. Siden 2000 har det ikke blitt skrevet en eneste artikkel med utgangspunkt i *La speculazione edilizia*, kun to om *Marcovaldo*, tre om *Il sentiero dei nidi di ragno*, *Il Visconte dimezzato* og *La giornata d'uno scrutatore*, seks om *Il visconte dimezzato*, sju om *Il barone rampante*, åtte om *Palomar*, ni om *Se una notte d'inverno un viaggiatore* og hele tjueto om *Le città invisibili*. Her er det klare feilmarginer. Men generelt har Italinemo god oversikt over den forskningen som foregår på italiensk litteratur.

Fortsatt er likevel den italienske forskningen nokså tradisjonell i sin tilnærming til Calvino: Kommentaren står sterkere enn den mer teoretisk funderte analysen. I så måte skiller Maria Cortis og Cesare Segres strukturalistiske analyser seg ut fra den øvrige italienske kritikken. Ingen av dem har riktignok levert noen større studier av Calvinos forfatterskap, men det er verdt å nevne både Cortis analyse av *Marcovaldo* og Segres analyse av *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.³⁸ I denne sammenhengen kan man også nevne Francesca Bernardini Napoletanos analyse av “de kosmiskomiske” fortellingene, *Il castello dei destini* og *Le città invisibili* i et tegnteoretisk perspektiv i boken *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le Cosmicomiche» a «Le città invisibili»* fra 1977, og JoAnn Cannons *Italo Calvino: Writer and Critic* fra 1981.

En rekke monografiske studier tar form som rene verksintroduksjoner. Mange av dem rommer både gode observasjoner og interessante diskusjoner, men ofte mangler de en klar prinsipiell holdning overfor forfatterskapet. Dette gjelder blant annet Cristina Benussis *Introduzione a Italo Calvino* fra 1989, Elisabetta Mondellos *Italo Calvino* fra 1990, Beno Weiss' *Understanding Italo Calvino* fra 1993, Silvio Perrellas *Calvino* fra 1999 og Mario Barengnis *Calvino* fra 2009. De mest autoritative i denne kategorien er Claudio Milaninis *L'utopia discontinua* fra 1990 og Martin McLaughlins *Italo Calvino* fra 1998. Andre studier konsentrerer seg om bestemte aspekter ved forfatterskapet. Gian Carlo Ferretts *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945–1985* fra 1989 og Manuela Dinis *Calvino critico. I percorsi letterari, gli scritti critici, le scelte di poetica* fra 1999 fokuserer begge på Calvinos essayistiske forfatterskap. Roberto Bertoni og Bruno Ferraro har skrevet om den litterære leken i boken *Calvino ludico. Riflessioni sul gioco in Italo Calvino* fra 2003. Humoren hos Calvino er for øvrig et tema som hadde fortjent større oppmerksomhet. Heller ikke min studie yter denne siden ved forfatterskapet full rett.

Internasjonalt er det den andre halvdel av Calvinos forfatterskap som er best kjent, og både *Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili* og *Se una notte d'inverno un viaggiatore* nevnes hyppig i ulike studier av den postmoderne litteraturen.³⁹ Det var etter sigende John Barths som i essayet “The Literature of Replenishment” først beskrev Calvino som en av postmodernismens forfattere.⁴⁰ Det er altså Calvinos “postmoderne” forfatterskap som i første omgang har interessert den internasjonale – i

³⁸ Corti 1975 og Segre 1979.

³⁹ Se for eksempel Hutcheon 1988, Waugh 1988, McHale 1992, Gibson 1996.

⁴⁰ Barth 1983, ss. 23–24.

hovedsak nordamerikanske – forskningen, men også her har det blitt skrevet interessante studier om andre sider ved Calvinos forfatterskap. Lucia Res *Calvino and the Age of Neorealism* fra 1990 er nyttig for sin studie av den litterære konteksten rundt Calvinos debutroman. Eugenio Bolongaros *Italo Calvino and the Compass of Literature* fra 2003 retter blikket mot samfunnsengasjementet i den første delen av forfatterskapet, mens Constance Markeys *Italo Calvino. A Journey Toward Postmodernism* fra 1999 fokuserer på hvordan den italienske forfatteren beveger seg fra å være en moderne til å bli en postmoderne forfatter. Fokuset er riktignok på første delen av forfatterskapet, det vil si på realismen og modernismen, snarere enn på postmodernismen.

I de skandinaviske landene har forskningen vært forholdsvis begrenset. I Norge har Margareth Hagen skrevet flere artikler om *Il cavaliere inesistente*, *Le cosmicomiche* og *Lezioni americane*.⁴¹ Hun skrev dessuten sin hovedoppgave om Calvino: *Analisi di Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino. Una lettura di una lettura*.⁴² Knut Ove Eliassen og Knut Stene-Johansen har skrevet om byen i litteraturen med utgangspunkt i *Le città invisibili*.⁴³ Forfatteren Jan Kjørstad intervjuet Calvino for *Samtiden* i 1985.⁴⁴ I Sverige har blant andre Horace Engdahl skrevet om *Le cosmicomiche* og *Palomar*. Den mest omfattende forskningen i Skandinavia har funnet sted i Danmark. Lene Waage Petersen har blant annet skrevet om det fantastiske, om forholdet til Ariosto og om det visuelle hos Calvino.⁴⁵ Dessuten har hun, som nevnt, skrevet to interessante introduksjoner til Calvinos forfatterskap i henholdsvis *Italiensk litteratur 1945–1980* og *Rejsen og blikket. Italiensk litteratur 1980–1998*.⁴⁶ Birgitte Grundtvig – medforfatter av *Rejsen og blikket* – skriver interessant om *Le città invisibili* med utgangspunkt i Deleuze og Guattaris begrep om “rhizomet” i sin doktorgradsavhandling *Odyse og Iliade. Rejse- og kortlægningsfigurer i ny italiensk litteratur*. Hun har dessuten skrevet om *Se una notte d'inverno un viaggiatore* og om kartografiske figurer i Calvinos sene forfatterskap.⁴⁷ Våren 2004 ble det arrangert en større konferanse i København – *Painting with Words, Writing with Pictures*. Grundtvig og Petersen har sammen med Martin McLaughlin redigert konferansebidragene: *Image, Eye and Art in Calvino. Writing Visibility* (2007).

⁴¹ Hagen 2002, 2003, 2004, 2007.

⁴² Hagen 1991.

⁴³ Eliassen og Stene-Johansen 2007.

⁴⁴ Kjørstad 2005.

⁴⁵ Petersen 1989, 1991, 2000, 2007.

⁴⁶ Boll-Johansen og Petersen 1998 og Petersen og Grundtvig 1999.

⁴⁷ Grundtvig 1987, 2002, 2007.

I Norge er det skrevet til sammen sju hovedoppgaver om Calvinos romaner: I tillegg til Margareth Hagen har Lajla Brandt Jakhelln skrevet *"Sjelistilstander, lykkestunder, klagesanger": om metonymi, repetisjon og ironi i Italo Calvinos Usynlige byer* (1992). Gro Lillian Løkken har skrevet *Calvino. Fra forteller til lesar* (1999). Mette Vaag har skrevet *Tråden av blekk. En allegorisk lesning av Italo Calvinos Il barone rampante* (2003). Heidi Therese Bolstad har skrevet *En litterær åpning for et nytt årtusen* (2005). *En lesning av Italo Calvinos roman Palomar*. Marianne Straume har skrevet *Calvino lettore di Calvino. Le città invisibili letto alla luce delle Lezioni americane* (2010). Selv har jeg skrevet *Keiserstat. Bystat – En lesning av Italo Calvinos Le città invisibili* (2002). Undertegnede har dessuten publisert to artikler om henholdsvis "lettheten" og "det politiske" hos Calvino.⁴⁸

Forholdet mellom litteratur og vitenskap har vært en viktig tematikk i forskningen siden 1980-tallet. Nevnes kan blant annet Andrea Battistinis artikkel "*Ménage a trois. Scienza, arte combinatoria e mosaico della scrittura*" fra 1987 og andre artikler fra det samme nummeret av tidsskriftet *Nuova civiltà delle macchine*.⁴⁹ Calvino og vitenskapen var et av flere tema for konferansen *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città* i San Remo i 1986. Se også Calvino-nummeret av tidsskriftet *Riga*.⁵⁰ Typisk for denne delen av forskningen er fokuset på perioden fra midten av sekstitallet til begynnelsen av syttitallet – Calvinos mest "vitenskapelige" periode. De "kosmiskomiske fortellingene" står sentralt, og ikke minst er kombinatorikken en viktig tematikk. Av større studier kan man nevne Mimma Califano Brescianis *Uno spazio senza miti: scienza e letteratura. Quattro saggi su Italo Calvino* fra 1993, Kerstin Pilz' *Mapping Complexity. Literature and Science in the Works of Italo Calvino* fra 2005 og ikke minst Massimo Bucciantinis *Italo Calvino e la scienza* fra 2007. Sistnevnte er interessant for sin refleksjon over hvordan den vitenskapelige og teknologiske diskursen på sekstitallet påvirket Calvino. Interessen for naturvitenskapen hadde Calvino med seg fra oppveksten, men først i denne perioden fikk den betydning for det skjønnlitterære uttrykket. *Italo Calvino e la scienza* fokuserer riktignok mest på "teoretikeren" Calvino og undersøker i mindre grad hvordan den naturvitenskapelige diskursen påvirker den litterære formen.

⁴⁸ Prytz 2003 og 2005.

⁴⁹ Battistini 1987. Se også Battistini 2003 og 2008. *Nuova civiltà delle macchine*, V, 1, 1987, samler innlegg fra konferansen "Scrittura della ragione. Riflessioni su scienza e letteratura a partire da Italo Calvino".

⁵⁰ Belpoliti (red.) 1991.

En viktig tematikk i forskningen de siste femten årene har vært det visuelle ved Calvino's forfatterskap: Den billedskapende kraften hos den italienske forfatteren, men også hans nærhet til billedkunsten. Det ene foredraget i *Lezioni americane* handler som kjent om "synlighet". To viktige utgivelser innenfor denne retning er Marco Belpolitis *L'occhio di Calvino* fra 1996 og Franco Riccis *Painting with Words, Writing with Pictures: Word and Image in the Work of Italo Calvino* fra 2001. Konferansen som ble arrangert i København våren 2004, tok utgangspunkt i disse studiene.⁵¹

Labyrinten og nettverket

Som tidligere nevnt er "labyrinten" og "nettverket" to av de mest sentrale tankefigurene i Calvino's forfatterskap. En rekke analyser tar derfor utgangspunkt i nettopp denne begrepskonstellasjonen. Man kan blant annet nevne Kathryn Humes *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos* fra 1992, Francesca Mauras *Italo Calvino. Il tema del labirinto da Le cosmicomiche a Le città invisibili* fra 1998, Simonetta Chessa Wrights *La poetica neobarocca in Calvino* fra 1998 og Covadonga Fouces González' *Il gioco del labirinto. Figure del narrativo nell'opera di Italo Calvino* fra 2009.

En av de mest interessante studiene i denne kategorien er Ulla Musarra-Schroeders *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino* fra 1996. Boken tar for seg Calvino's forfatterskap i hele dets bredde – selv om både *Il sentiero dei nidi di ragno* og *Marcovaldo* er utelatt –, og den rommer dessuten en fyldig presentasjon av noen av de mest sentrale essayene. Dette gjør boken til et interessant forsøk på å beskrive de mer grunnleggende problemene og tendensene i Calvino's omfattende forfatterskap. De sentrale analytiske kategoriene er på den ene siden "labyrinten" og "det moderne", og på den andre siden "nettverket" og "det postmoderne". Ifølge Musarra-Schroeder er det vanskelig å trekke et klart skille mellom "den moderne" og "den postmoderne" Calvino: Det moderne og det postmoderne står nemlig ikke som hverandres motsetninger, men fungerer snarere som to ulike impulser i forfatterskapet. Dermed kan det moderne og det postmoderne opptre side om side i de enkelte romanene. Den sentrale tematikken i det "modernistiske" forfatterskapet er spenningen mellom et grunnleggende kaos på den ene siden og viljen til å kontrollere dette kaoset på den andre. Med henvisning til blant annet "Il mare dell'oggettività" bemerker hun: "Al mondo caotico, complesso ed insensato delle civiltà moderna Calvino contrappone la forza

⁵¹ Se Grundtvig, McLaughlin og Petersen 2007.

costruttiva di una coscienza artistica, che definisce nei termini militanti delle «non accettazione della situazione data».⁵² I motsetning til dette er det “postmoderne” forfatterskapet karakterisert ved sin utforskning av erfaringsvirkelighetens mylder: “Nella poetica calviniana degli anni Settanta si delinea sempre più chiaramente un’apertura verso la molteplicità irriducibile del reale”.⁵³ Et av de sentrale spørsmålene i forfatterskapet, slik Musarra-Schroeder leser ham, er altså hvordan litteraturen bidrar til en erkjennelsesmessig undersøkelse av virkeligheten. Det handler om “una ricerca conoscitiva, una ricerca di un senso o di una ragione in ciò che sembra caotico e insensato”.⁵⁴ Blant annet viser hun hvordan Calvino i *Palomar* kartlegger de ulike modellene, strukturene, filtrene som i enhver erkjennelsesprosess, uvilkårleg plasserer seg mellom den subjektive bevisstheten og den ytre virkeligheten.

En “inautentisk” Calvino

De intertekstuelle referansene er et karakteristisk trekk ved Calvinos romaner, og en kartlegging av den italienske forfatterens ulike “samtalepartnere” kan gi oss nyttige innsikter i hvordan tekstene hans fungerer. En av de mest interessante og omdiskuterte av de komparative analysene er Carla Benedettis *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura* fra 1998, hvor Calvino blir sammenlignet med forfatteren, filmskaperen og samfunnskritikeren Pier Paolo Pasolini (1922–1975). Benedetti er uvanlig kritisk i sin analyse av Calvino – boken tar nærmest form av en polemikk –, og hun hevder at den italienske forfatteren tradisjonelt har blitt lest innenfor rammene av en poetikk som han selv bidro til å etablere, en slags uforpliktende “postmodernisme” preget av intertekstuelle referanser, ironi og distanse. Som en motsats til dette velger Benedetti å forsvare Pasolini. Pasolini er langt mer kontroversiell enn Calvino: På slutten av nittitallet diskuteres det fortsatt hvorvidt hans mest samfunnskritiske tekster fra begynnelsen av syttitallet i det hele tatt fortjener statusen som “litteratur”.⁵⁵

⁵² Musarra-Schroeder 1996, s. 23 / “Overfor den moderne sivilisasjonens kaotiske, komplekse og meningsløse verden, setter Calvino den kunstneriske bevissthetens konstruktive kraft, definert i militante termer som en «ikke aksept av den gitte situasjonen»”.

⁵³ Musarra-Schroeder 1996, s. 37 / “I Calvinos poetikk på syttitallet tegner det seg med stadig større klarhet, en åpning mot virkelighetens irreduktible mangfold”.

⁵⁴ Musarra-Schroeder 1996, s. 25 / “en erkjennelsesmessig utforskning, en søken etter en mening og en fornuft i det som virker kaotisk og meningsløst”.

⁵⁵ Benedetti presiserer at det først og fremst er den akademiske kritikken hun beskriver. Siden slutten av nittitallet har trendene forandret seg også i Italia, og man kan se flere antydninger til en litt mer kritisk forståelse av Calvinos forfatterskap. Dette kommer blant annet til uttrykk i Alessandro Pipernos kronikk i *Corriere della sera* 1. mars 2010, “L’ultimo Calvino, lontano dalla vita”, hvor han – ikke ulikt Benedetti –

Likevel finner man visse likheter mellom de to forfatterne. Det er dette som gjør sammenligningen interessant. Ifølge Benedetti kan både Calvino og Pasolinis sene forfatterskap sies å være preget av det hun beskriver som poetikkens sammenbrudd – “il crollo delle poetiche” –, og som hun knytter til overgangen fra modernismen til postmodernismen. For Benedetti fungerer “le poetiche” nærmest som en ideologi:

Esse forniscono quel complesso di ragioni che spingono un autore [...] a scegliere una certa forma di espressione piuttosto che un'altra. Ragioni che toccano spesso i massimi problemi: il rapporto tra linguaggio e realtà, tra arte e società, tra arte e istituzioni artistiche.⁵⁶

Både Calvino og Pasolini debuterte innenfor en etablert poetikk – neorealismen –, og det var denne som motiverte deres valg av estetisk uttrykk. Poetikken var bestemmende for den personlige stilen. Samtidig fungerte den som et uttrykk for en viss stabilitet i forhold til den virkeligheten som litteraturen representerte. Stilen ble en garanti for tekstens “autentisitet”. Det er denne relasjonen som forsvinner når poetikkene faller sammen.

Ifølge den italienske litteraturforskeren velger Calvino og Pasolini to ulike veier inn i den “poetikkuløse” postmodernismen: De velger to ulike løsninger på det samme problemet. Pasolini velger det Benedetti kaller “una letteratura impura”, altså en uren litteratur. Han forkaster litteraturen som stil og som estetisk objekt, og fremhever i stedet kraften i det direkte og “ufordimlede” uttrykket. I motsetning til Calvino nekter Pasolini å redusere litteraturen til et ufarlig estetisk objekt, hevder Benedetti. For Pasolini er det ikke stilen, men virkningen som er avgjørende. Derfor kan man ikke lese ham uavhengig av den historiske og politiske konteksten, og heller ikke uavhengig av hvordan han levde og døde. Pasolinis sene forfatterskap må tvert i mot forstås som en slags performance “in cui l’oggetto estetico è meno importante della presenza o dell’azione dell’artista”.⁵⁷

Calvino derimot velger ironien og det Benedetti kaller “la pluralità delle scritture”. Han velger den typen “inautentisk” eller “apokryf” litteratur som han selv tematiserer i *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Det handler om en litterær estetikk som Benedetti fører tilbake til Barthes’ teori om “forfatterens død”. Litteraturen har blitt en

beskylder Calvino for å forfekte et virkelighetsfjernt litteratursyn i *Lezioni americane*.

⁵⁶ Benedetti 1998, s. 37 / “De tilveiebringer det kompleks av argumenter som motiverer en forfatter [...] til å velge en bestemt uttrykksform, heller enn en annen. Det er argumenter som ofte berører de mest grunnleggende problemene: forholdet mellom språket og virkeligheten, mellom kunst og samfunn, mellom kunsten og kunstens institusjoner.”

⁵⁷ Benedetti 1998, s. 15 / “hvor det estetiske objektet er mindre viktig enn kunstnerens tilstedeværelse eller handlinger”.

uforpliktende lek for Calvino, og derfor evner han ikke å formidle de grunnleggende erfaringene i livet:

Quel gioco può essere appassionante quanto si vuole, ma per starci dentro e appressarlo occorre pagare un obolo: accettarne la separatezza, la sua chiusura autoreferenziale, la sua rinuncia a veicolare delle esperienze fondamentali per la vita.⁵⁸

Benedetti mener at Calvinos sene tekster mister sitt kritiske potensial i det forfatteren selv mister troen på at litteraturen faktisk kan gripe inn i virkeligheten. Forfatterskapet yter ikke lenger noen motstand: “La rinuncia a un’idea «forte» di letteratura diventa qui del tutto pacifica, solo appena venata di un’ironia malinconia”.⁵⁹

Det er mange unøyaktigheter i Benedettis analyse. Blant annet overser hun de mange tvetydighetene som man finner allerede i *Il sentiero dei nidi di ragno*: I realiteten var heller ikke Calvinos debutroman preget av noen stabil poetikk. Forestillingen om litteraturens “ekthet” og om forfatterens “autentisitet” er knyttet til et litteratursyn som Calvino ganske riktig gir avkall på, men neppe for å skjule sin “egentlige” identitet. Ikke desto mindre retter Benedetti oppmerksomheten mot et interessant problem som kritikken i liten grad har diskutert, nemlig spørsmålet om hva det er som motiverer Calvinos stadige eksperimenteringer med litteraturens former.

Melankolien

Flere av litteraturvitenskapens mer berømte skikkelser har skrevet om Calvino, men som regel kun ganske korte artikler. Roland Barthes har skrevet om *I nostri antenati*.⁶⁰ Gérard Genette har skrevet om *Il cavaliere inesistente*.⁶¹ Harold Bloom har skrevet om *Le città invisibili*, og i tillegg har han skrevet en kort introduksjon til artikkelsamlingen *Italo Calvino*.⁶² Det viktigste bidraget i denne kategorien er likevel Jean Starobinskis innledning til *Romanzi e racconti*. De mest interessante observasjonene til Starobinski er knyttet til melankolien. Calvino er ingen melankolsk forfatter, kommenterer Starobinski, men likevel kan man si at han åpner seg mot den: Han konfronterer, han analyserer den,

⁵⁸ Benedetti 1998, s. 19 / “Denne leken kan være så morsom som bare det, men for å ta del i den og for å glede seg over den, er det en pris man må betale: Man må akseptere den atskillelsen leken innebærer, dens selvreferensielle lukkethet, dens avkall på å ville formidle livets fundamentale erfaringer”.

⁵⁹ Benedetti 1998, s. 20 / “Oppgivelsen av en ide om en «sterk» litteratur blir her fullstendig forseglest, den har kun i seg noen årer av melankolsk ironi”.

⁶⁰ Barthes 1994.

⁶¹ Genette 1982.

⁶² Bloom 2000 og 2001.

og han finner en vei ut: Calvins letthet er melankoliens mest effektive botemiddel. Starobinski skriver: “Calvino coglie così bene il volto melanconico delle cose solo perché è schierato egli stesso nel partito opposto [...] La virtù della leggerezza, delle mobilità, alla quale restò fedele per tutta la vita, è l’antidoto perfetto della melanconia”.⁶³

Tomheten – “il vuoto” – er et viktig motiv i en rekke av Calvins romaner. Det samme gjelder den dyptgripende fascinasjonen for det å fortelle: “Il fascino del narrare”, bemerker Starobinski, “è un dato primordiale in Calvino”.⁶⁴ For å anskueliggjøre sammenhengen mellom “il vuoto” og “il fascino del narrare” refererer Starobinski til *Tusen og én natt* – en viktig referanse også for Calvino. Sultan Shahriyâr har blitt bedratt av sin tidligere kone. For å ta hevn bestemmer han seg for umiddelbart å dømme alle han heretter gifter seg med, til døden. Sultanens hat overfor kvinnen og hans manglede tro på kjærligheten har likheter med melankolikerens innadvendte tungsinn: “Non c’è più avvenire per l’amore, il quale viene ucciso per decreto. Shahriyâr ha instaurato il vuoto, e stabilito il deserto”.⁶⁵ Sheherazade fyller denne ørkenen med fortellinger, og slik vekker hun igjen sultanens evne til å elske. Gjennom å fortelle bringer hun ham tilbake til livet: “L’ultima alba restituì Shahriyâr alla possibilità d’amare, quindi alla vita, il che pone un termine alla *suspense* narrativa: i racconti, notte dopo notte, avranno così costituito un ponte di parole al di sopra del vuoto”.⁶⁶ Ordene skaper en bro over tomheten, skriver Starobinski, og dermed bruker han det samme bildet som Calvino selv anvender i *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, om enn i en litt annen kontekst.

Calvins forfatterskap preges av en tilsvarende dynamikk, kommenterer Starobinski. “Fortelleren” på den ene siden og den “melankolske tyrannen” på den andre står som et grunnleggende motsetningspar i forfatterskapet. Konfrontasjonen med virkeligheten blir et vedvarende element og en sentral tematikk i Calvins forfatterskap: “il confronto col mondo (col nostro mondo storico) è un aspetto costante”.⁶⁷ Og den virkeligheten Calvins karakterer må konfrontere, har ofte preg av noe tyrannisk – konkret eller metaforisk –, enten det dreier seg om den tyske krigsmakten i *Il sentiero dei*

⁶³ Starobinski 1991, s. XIX / “Calvino fanger inn tingenes melankolske ansikt så godt fordi han har tatt parti med den andre siden [...] Letthetens og bevegelseens dyd, som han var tro mot hele livet, er den perfekte motgiften mot melankolien”.

⁶⁴ Starobinski 1991, s. XII / “Fascinasjonen ved det å fortelle er en primordial egenskap hos Calvino”.

⁶⁵ Starobinski 1991, s. XIII / “Det er ingen fremtid for kjærligheten. Den har blitt drept gjennom et dekret. Shahriyâr har installert tomheten, og etablert en ørken”.

⁶⁶ Starobinski 1991, s. XIII / “Det siste morgengryet gir evnen til å elske tilbake til Shahriyâr, og dermed livet, noe som gjør slutt på den narrative suspensen: På denne måten har fortellingene, natt etter natt, bygd en bro av ord over tomheten”.

⁶⁷ RR I, s. XVIII / “Konfrontasjonen med verden (med vår historiske verden) er et konstant aspekt”.

nidi di ragno, Kublai Khan i *Le città invisibili*, eller undertrykkelsene som kommer til uttrykk mot slutten av rammefortellingen i *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Fortellerens funksjon i Calvins forfatterskap er nettopp å utfordre "il tiranno melanconico" og på den måten skape en "bro av ord" over tomheten. Når Silas Flannery i *Se una notte d'inverno un viaggiatore* åpner opp for tomrommet i seg selv, er det nettopp fordi han håper at ordene vil fylle ham, hevder Starobinski: "accetta di fare il vuoto in se stesso nella speranza di lasciarsi attraversare dalle parole".⁶⁸ Fortellingen fyller tomrommet og bekjemper "il tiranno melanconico". På den måten åpner det seg en vei ut fra litteraturen, og Starobinskis analyse av *Il cavaliere inesistente* er illustrerende i så måte. Det er Suor Teodoras fortellerkunst som til slutt bringer Rambaldo tilbake til henne, og som til slutt gjør at hun kan legge fra seg pennen og kaste seg ut i livet. "Il racconto termina quando vien meno lo scarto tra l'attività della scrittura e la «vita reale», lo scarto tra il desiderio amoroso e l'oggetto d'amore", konkluderer Starobinski.⁶⁹ Det er som Calvino selv konkluderer i romanen om den "ikke-eksisterende ridderen": "La pagina ha il suo bene solo quando la volti e c'è la vita dietro che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro."⁷⁰

⁶⁸ RR I, s. XXVI / "han aksepterer å lage et tomrom i seg selv, i håp om at ordene skal passere gjennom ham".

⁶⁹ RR I, s. XVII / "Fortellingen tar slutt når avstanden mellom skriveaktiviteten og det «virkelige livet» blir mindre, og avstanden mellom det forelskede begjæret og kjærlighetsobjektet".

⁷⁰ RR I, s. 1064 / RDIE, s. 147: "En side er kun god når du vender den og der bag den ligger livet, som presser på og bringer uorden i alle bogens sider."

Begrepene

– erfaring og eksperiment

I de foregående kapitlene har jeg villet peke på hvordan en grunnleggende erfaringsimpuls hos Calvino faller sammen med viljen til å eksperimentere med den litterære formen og de litterære virkelighetsbildene. Fortsatt gjenstår det riktignok å bestemme begrepene “erfaring” og “eksperiment”, og å plassere dem inn i den europeiske tradisjonen. I dette kapitlet skal jeg kort skissere begrepens historie, og jeg skal presenterer et knippe teoretiske posisjoner som på ulike måter bidrar til å nyansere forståelsen av forholdet mellom erfaring og eksperiment. Fremstillingen kommer ikke til å være uttømmende, og jeg kommer heller ikke til å formulere noen entydige definisjoner av begrepene. Målet er å skissere det teoretiske bakteppet for min lesning av Calvino. Samtidig gir dette meg anledning til å antyde noen hovedlinjer i den idéhistoriske konteksten som forfatterskapet utfolder seg innenfor. Et godt utgangspunkt for denne diskusjonen er å se på hvordan Calvinos eksperimenter forholder seg til avantgarden.

Eksperiment og avantgarde

Calvino eksperimenteringstilte kan på ingen måte sies å være enestående i det tjuende århundrets europeiske litteraturhistorie, snarere tvert imot. For viljen til å eksperimentere – det markerte bruddet med de etablerte konvensjonene – er et av den moderne litteraturens fremste kjennetegn. Likevel blir eksperimentet som kunstnerisk strategi gjerne knyttet til og ofte forbeholdt det tjuende århundrets ulike avantgardebevegelser. Eksperimentet blir forstått som en utforskning av den litterære formen: Slik har “eksperimentet” nærmest blitt ensbetydende med “formeksperimentet”. På motsatt side har erfaringen blitt forbundet med den realistiske litteraturens virkelighetsbeskrivelser og dens beskrivelser av “levd liv”. Slik blir erfaringen oppfattet som et tematisk element, noe som først og fremst vedrører innholdet.

En slik polarisering av forholdet mellom eksperiment og erfaring – og dermed av forholdet mellom litteratur og virkelighet, mellom form og innhold – kan diskuteres. For alle litterære virkelighetsrepresentasjoner er i realiteten språklige og formmessige konstruksjoner, og alle litterære formeksperimenter rommer på et eller annet nivå en referanse til den historiske verden. Det er derfor Adorno, for eksempel, mener at den eksperimentelle kunsten – den som er på høyden i sine kunstneriske teknikker – gir et mer korrekt bilde av den historiske situasjonen enn den tradisjonelle realismen. Bare en litterær form som selv har “eksplodert”, kan vitne om fremmedgjøringen i det borgerlige samfunnet – om det “oppløsningens sår” som er “det modernes ekthetsseg”.¹ I essayet “Erpresste Versöhnung” fra 1958 bemerker Adorno: “Kunst erkjenner ikkje røyndommen ved å avbilde den fotografisk eller «perspektivisk», men ved at den i kraft av sin autonome konstitusjon utseier kva som blir tilslørt ved røyndommens empiriske gestalt.”² I kunsten er altså erkjennelsen “gjennomgåande estetisk formidla”.³ Dette gjelder riktignok ikke bare den modernistiske kunsten. For, som Adorno bemerker, er også den realistiske romanen “konstituert av komposisjon og stil”, også den realistiske romanen er i bunn og grunn en konstruksjon.⁴

I *Theorie der Avantgarde* fra 1974 viser Peter Bürger hvordan Adorno i *Ästhetische Theorie* opererer med et skille mellom på den ene siden “det nye som den moderne kunstens kategori”, og på den andre siden den “fornyelsen av temaer, motiver og kunstneriske fremgangsmåter” som alltid har preget kunsten – også før det modernes gjennombrudd.⁵ Det som skiller det “nye” fra “fornyelsen” hos Adorno, er ifølge Bürger “radikaliteten i bruddet med det som hittil har hatt gyldighet”.⁶ For det er ikke bare den kunstneriske fremgangsmåten og de stilistiske prinsippene som negeres i den “nye” kunsten, men “hele kunstens tradisjon”.⁷ Begrepet om det moderne negerer “ikke bare tidligere kunstutøvelse slik stilene alltid har gjort, det negerer tradisjonen som sådan”.⁸ Dette skillet bruker Bürger til å definere den historiske avantgarden: Denne hadde nemlig

¹ Adorno 1998, s. 49.

² Adorno 1992b, s. 120.

³ Adorno 1992b, s. 117.

⁴ Adorno 1992b, s. 119.

⁵ Bürger 1998, ss. 99–100.

⁶ Bürger 1998, s. 101.

⁷ Bürger 1998, s. 101.

⁸ Adorno 1998, s. 46.

ikke kun til hensikt “å bryte med det overleverte fremstillingssystemet”, argumenterer den tyske teoretikeren, men like mye å “opphøve kunstinstitusjonen overhodet”.⁹

I en artikkel om “Gruppo 63” – samlingspunktet for “la neoavanguardia italiana” – opererer Umberto Eco med et lignende skille mellom det han kaller “eksperimentell kunst” på den ene siden og avantgardens kunstneriske uttrykk på den andre.¹⁰ Den eksperimentelle kunsten, hevder Eco, er først og fremst rettet mot en fornyelse av tradisjonen. Derfor preges den av en vilje til å bli akseptert – “la volontà di farsi accettare” –, og derfor kan alle “betydningsfulle” kunstverk i bunn og grunn sies å være eksperimentelle: “Se sperimentare significa operare in modo innovativo rispetto alla tradizione assestata, ogni opera d’arte che noi celebriamo come significativa è stata a proprio modo sperimentale.”¹¹ Mens den eksperimentelle kunsten slik kan sies å være preget av kontinuitet, er det *bruddet* som karakteriserer avantgarden: Bruddet med de kunstneriske tradisjonene, men også med selve *institusjonen* kunst. Avantgardens eksperimenter er bevisst provoserende, og de har som mål å bryte ned eller underminere skillet mellom kunst og samfunn. Eco oppsummerer slik:

Lo sperimentalismo tende a una provocazione interna alla storia di una data istituzione letteraria (romanzo come anti-romanzo, poesia come non poesia), mentre l’avanguardia tende a una provocazione esterna, vuole cioè che la società nel proprio complesso riconosca la sua proposta come un modo oltraggioso di intendere le istituzioni culturali artistiche e letterarie.¹²

Hva så med Calvino? Riktignok utfordrer den italienske forfatteren våre forestillinger om hva for eksempel en roman kan være – som i *Se una notte d’inverno un viaggiatore* –, eller hva en by kan være – som i *Le città invisibili* –, men han forsøker strengt tatt ikke å provosere. Det er ikke bruddet i seg selv som interesserer ham. Derfor kan det diskuteres i

⁹ Bürger 1998, s. 103.

¹⁰ “Gruppo 63” ble etablert på et møte i Palermo i oktober 1963 og samlet et trettitalls forfattere, kritikere og teoretikere, blant dem Umberto Eco, Luciano Anceschi, Nanni Balestrini, Alberto Arbasino, Renato Barilli, Achille Bonito Oliva, Angelo Guglielmi, Giorgio Manganelli og Edoardo Sanguineti – for å nevne noen. Tidsskriftet *Il verri*, som ble etablert av Luciano Anceschi i 1956, ble et av neoavantgarden arnesteder. “Gruppo 63” oppløste seg selv i 1969. Neoavantgarden hadde ingen manifeste og sto heller ikke for noen klart formulert poetikk. Snarere var den preget av en slags vilje til å bryte med fortiden, av en mistillit til ideologiene og av en søken etter nye litterære former som kunne innfange en virkelighet i radikal forandring (Boll-Johansen og Petersen 1998, s. 42).

¹¹ Eco 1998, s. 96 / Eco 1990, s. 103: “Hvis det at eksperimentere betyr at virke fornyende i forhold til den hævdundne tradisjonen, så har ethvert kunstverk, som vi hylder som betydningsfullt, på sin måte vært eksperimenterende.”

¹² Eco 1998, s. 98 / Eco 1990, ss. 105–106: “Eksperimentkunsten stiler mod en provokation inden for en given litterær institutions historie (romanen som ikke-roman, digtet som ikke-digt), mens avantgarden stiler mod en ekstern provokation og med andre ord ønsker, at samfundet i sin helhed skal anerkende dens forslag som en krænkende måde at opfatte de kulturelle, kunstneriske og litterære institutioner på.”

hvilken grad Calvino eksperimenteringsvilje er et genuint uttrykk for modernismens bruddestetikk. Man kan like gjerne hevde at han bygger videre på tradisjonen: Dette kommer til uttrykk både i hans aktive bruk av ulike litterære modeller, i forfatterskapets mange intertekstuelle referanser og i hans interesse for “klassikerne”. Som forlagsmedarbeider sto han dessuten trygt plassert innenfor den litterære institusjonen. Derfor velger jeg å lese Calvino som en “eksperimenterende” og ikke en “avantgardistisk” forfatter.

På slutten av femtitallet og begynnelsen av sekstitallet gjorde både den italienske neoavantgarden og den franske nyromanen seg kraftig bemerket i det litterære landskapet. Calvino var kritisk til begge disse bevegelsene, og skepsisen var gjensidig: For den nye generasjonen forfattere som markerte seg på slutten av femtitallet, fremsto han allerede som en av de “etablerte”. Hans realistiske romaner var for politiske, hans fantastiske romaner for lite eksperimenterende.¹³ Hva var Calvino ankepunkt mot avantgarden? I essayet “Il mare dell’oggettività” kritiserer han blant annet Alain Robbe-Grillet for å representere en litterære kultur hvor menneskets fortolkende og formende bevissthet – “la coscienza la volontà il giudizio individuali” – har druknet i det han kaller “objektivitetens hav”, det vil kort sagt si “il flusso ininterrotto di ciò che esiste”.¹⁴ I “La sfida al labirinto” problematiserer han skillet mellom “tradisjon” og “avantgarde”, og med referanse til Umberto Eco *Opera aperta* fra 1962 skriver han: “Invidio la sicurezza di Umberto Eco nel credere che le «forme aperte» siano più nuove delle «forme chiuse», quando anche le forme metriche, la rima (la rima!), da un anno all’altro possono tornare ad avere un significato nuovo.”¹⁵ Eksperimentet står med andre ord ikke i motsetning til de etablerte konvensjonene. I de samme essayet argumenterer Calvino for at det ikke er litteraturens oppgave å speile opplevelsen av det labyrintiske, men snarere å finne veien ut av den.

I andre essay i denne perioden argumenterer ikke desto mindre Calvino for at det er en sammenheng mellom den litterære formen og den tiden man lever i, og for at romanforfatteren hele tiden må bestrebe seg på å utforske nye estetiske uttrykk. Dette betyr imidlertid ikke at man trenger å bryte med tradisjonen. Eksperimenteringen fremstår

¹³ Innenfor “Gruppo 63” var det naturligvis ulike meninger om Calvino. Se blant annet Barilli 2007. Om den italienske neoavantgarden generelt, se for eksempel Gambaro 1993. Se også antologien *Gruppo 63. Critica e teoria*, redigert av Barilli og Guglielmi (2003).

¹⁴ Saggi I, s. 52 / “den individuelle bevisstheten, viljen, dømmekraften”, “den ubrutte strømmen av det som finnes”.

¹⁵ Saggi I, s. 116 / “Jeg misunner den sikkerheten Umberto Eco har i sin tro på at de «åpne formene» er nyere enn de «lukkede formene», all den tid de bundne verseformene, rimene (rimene!), fra et år til det neste kan komme tilbake med en ny betydning.”

vert imot som et element ved romanen som sjanger. I essayet “Le sorti del romanzo” fra 1956 bemerker Calvino at det kan være vanskelig å snakke om bestemte skoler innenfor romansjangeren – enhver romanforfatter befinner seg i skjæringspunktet mellom flere ulike kategorier. Derfor kan det virke som om romanen er i krise. Men i realiteten er det krisen som er romansjangerens normalsituasjon, noterer Calvino:

ogni scrittore che conti non può essere incasellato in una sola ma almeno all'incrocio di due categorie. Ognuno fa a suo modo, non esistono scuole se non al livello del sottobosco. Questo perché la narrativa è il mezzo di espressione più in crisi di tutti e da più tempo; ed anche perché è quella che ha più fiato in corpo di tutti e può vivere in crisi ancora chissà per quanto.¹⁶

Romansjangeren forandrer seg kontinuerlig. Det er ikke lenger mulig å skrive romaner slik man gjorde på 1800-tallet, bemerker Calvino med referanse til den sene Lukács' forestilling om “una intramontabile signoria del romanzo”.¹⁷ Tiden er en helt annen, og dette må den narrative litteraturen reflektere. I vår tid er det ikke lenger mulig å gjenskape den realistiske romanens opphøyde fortellerposisjon, for som Calvino skriver: “Noi guardiamo il mondo precipitando nella tromba delle scale”.¹⁸ Vi har mistet det fundamentet som gjorde det mulig å etablere sikker kunnskap om den verden vi er en del av. Tiden fordrer derfor nye narrative former. Så fort man forlater det nittende århundret, kommenterer Calvino, legger det seg et slør av kjedsomhet over de estetiske idealene til Lukács: “non vi ritroviamo il nervosismo, la fretta del nostro vivere, cui hanno risposto non più il romanzo costruito, ma il taglio lirico del romanzo breve, o la novella giornalistica e cruda in cui Hemingway eccelse”.¹⁹ Men like fullt er det i tradisjonen Calvino finner inspirasjon til fremtidens litterære former.

Io auspico un tempo di bei libri pieni d'intelligenza nuova come le nuove energie e macchine della produzione, e che influiscano sul rinnovamento che il mondo deve avere. Ma non penso che saranno romanzi; penso che certi agili generi della letteratura settecentesca – il saggio, il viaggio, l'utopia, il racconto filosofico o

¹⁶ Saggi I, s. 1512 / “ingen forfatter som teller, kan sorteres under kun én kategori, men befinner seg i skjæringen mellom minst to. Alle gjør det på sin måte, det eksisterer ingen skoler annet på nivå med underskogen. Dette fordi fortellingen er det uttrykksmediet som er mest i krise, og som har vært det lengst; og også fordi det er denne som har mest kraft i seg av alle, og som kan fortsette å leve i krisen, hvem vet hvor lenge.”

¹⁷ Saggi I, s. 1512 / “romanens udødelige herredømme”.

¹⁸ Saggi I, s. 1513 / “Vi betrakter verden mens vi styrter nedover trapperommet.”

¹⁹ Saggi I, ss. 1512–1513 / “Vi gjenfinner ikke den nervøsiteten, den travelheten i våre måte å leve på, som ikke den konstruerte romanen lenger har et svar på, men derimot kortromanens lyrisk kutt, eller den journalistiske novellen, og i hvilken Hemingway briljerte”.

satirico, il dialogo, l'operetta morale – devono riprendere un posto di protagonisti della letteratura, dell'intelligenza storica e della battaglia sociale.²⁰

Vi skal i denne avhandlingen nettopp se hvordan Calvino selv eksperimenterer med noen av disse formene: Den filosofiske romanen i *Il barone rampante*, utopien og reisebeskrivelsen i *Le città invisibili*, de moralske småstykkene i *Palomar*.

To ulike mentale åpninger mot den ytre verden

I det lille essayet “La condition de romancier” bemerker Michel Tournier – forfatteren av blant annet *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* – at det franske ordet “expérience” i realiteten betegner to svært forskjellige “mentale åpninger” mot den ytre verden – “deux sortes d'ouvertures sur le monde extérieur”.²¹ På den ene siden dekker ordet “le contenu normal de la vie et la connaissance qui en découle”.²² En person av en viss alder eller en viss modenhet kan ut fra en slik forståelse av ordet sies å være en “erfaren” person. Denne betydningen av “expérience” tilsvarer det tyske ordet “Erfahrung”, bemerker Tournier. På den andre siden kan “expérience” bety en planlagt iscenesettelse av et bestemt fenomen – “la production délibérée d'un phénomène afin de pouvoir l'étudier”.²³ I denne betydningen av ordet handler det altså om å utføre et eksperiment, “on fait de l'expérimentation”.²⁴ Denne betydningen av “expérience” dekkes av det tyske “Experiment”, påpeker forfatteren.

På fransk – som på italiensk – kan altså både “erfaring” og “eksperiment” uttrykkes i ett og samme ord: “expérience” på fransk, “esperienza” på italiensk. Det italienske ordet “esperimento” er riktignok mer vanlig enn “esperienza” i betydningen “eksperiment”, men i én av sidebetydningene er “esperienza” sammenfallende med “esperimento”. Både “esperienza” og “esperimento” kan føres tilbake til det latinske verbet “experior”, som betyr å “erfare, lære å kjenne, skjønne av erfaring”, men også å

²⁰ Saggi I, s. 1514 / “Jeg ønsker meg en tid fylt av gode bøker som er fulle en ny intelligens, lik produksjonens nye energier og maskiner, og som virker inn på den fornyelsen som verden trenger. Men jeg tror ikke disse bøkene kommer til å være romaner; jeg mener at visse smidige sjangre fra det attende århundret – essayet, reisebeskrivelsen, utopien, den filosofiske og den satiriske fortellingen, dialogen, de moralske småstykkene – må gjenvinne sin plass som litteraturens, den historiske forståelsens og den sosiale kampens protagonister.”

²¹ Tournier 1989, s. IX / Tournier 1995, s. 39: “two different sorts of mental openings onto the external world”.

²² Tournier 1989, s. X / Tournier 1995, s. 39: “the normal content of everyday life and the knowledge that stems from it”.

²³ Tournier 1989, s. X / Tournier 1995, s. 40: “the calculated causation of a phenomenon in order to study it”.

²⁴ Tournier 1989, s. X / Tournier 1995, s. 40: “one engages in experimentation”.

“forsøke, prøve, sette på prøve, gjøre et forsøk”. Også etymologisk er det altså en forbindelse mellom erfaring og eksperiment.

Ordbokdefinisjonen forteller oss at erfaring både er noe man kan ha og noe man kan gjøre. På den ene siden dreier seg om en bestemt “innsikt” eller “modenhet”. På den andre siden dreier det seg om en “hendelse” eller “virksomhet” som “gir erfaring”. Slik innfanger begrepet både de opplevelsene man gjør seg gjennom livet, og som setter spor etter seg i personligheten, men også de ulike prosessene som fører til innsikt og kunnskap om verden. Erfaringsbegrepets ulike sjatteringer representerer ulike tilnærminger til problemet. Eksperimentet på sin side handler om å utføre et forsøk, om å prøve noe nytt, om å fremkalle et hittil ukjent fenomen, om å sette erfaringen og de etablerte kunnskapene på spill. Verden observeres som noe ytre, noe som eksisterer uavhengig av subjektets særegenheter: Den eksterioriseres. I en lesning av nettopp Tourniers *Vendredi* bemerker Knut Ove Eliassen og Knut Stene-Johansen:

Begrepet erfaring dekker noe som er intimt forbundet med selvet, med individets særegne karakter og med det som lar seg tilegne eller appropriere; for erfaringen er alltid noe man er intimt involvert i. I eksperimentet forholder derimot individet seg med en helt annen distanse til de fenomenene det gir anledning til, det er i en helt annen grad ytre eller utvendig i forhold til individualiteten.²⁵

En viss livserfaring er nødvendig for enhver romanforfatter, bemerker Tournier – “à l’opposé du poète et plus encore du musicien, le romancier doit avoir de la bouteille”.²⁶ Samtidig gjør den litterære eksperimenteringen det mulig å forholde seg til de personlige erfaringene med en viss distanse. Eksperimentet gjør det mulig å betrakte erfaringen fra utsiden. Bare slik blir det mulig “d’échapper au cadre étroit du roman confidence et d’embrasser des vastes sujets sociaux et d’actualité”, kommenterer den franske forfatteren.²⁷ Mens erfaringen altså handler om å gjøre verdens familiær, handler eksperimentet om å utforske verden fra et nytt perspektiv.

Kort begrephistorie

I den filosofiske tradisjonen handler erfaring om hvordan man setter verden på begrep og dermed interioriserer den, om hvordan man ordner og klassifiserer det man sanser og

²⁵ Eliassen og Stene-Johansen 2007, s. 313.

²⁶ Tournier 1989, s. X / Tournier 1995, s. 40: “the difference between the poet or the musician and the novelist is that the latter must have seen something of life”.

²⁷ Tournier 1989, s. X / Tournier 1995, s. 40: “to break out of the narrow confines of the novel as an intimate and personal genre and instead to embrace vast social and contemporary issues”.

opplever, hvordan man intellektuelt og erkjennelsesmessig gjør verden familiær og håndterbar. Som filosofisk term går erfaringsbegrepet tilbake til antikken.²⁸ Hos Aristoteles står erfaringen, *empereia*, i en mellomposisjon mellom det partikulære og det allmenne, mellom den enkeltstående iakttagelsen og begrepets allmenne karakter.²⁹ Å ha erfaring vil si å ha en viss fortrolighet med en bestemt ting eller et bestemt saksforhold, uten at denne fortroligheten artikulere seg i noen universell lov. Man opparbeider seg erfaring gjennom å eksponeres for det samme fenomenet gjentatte ganger og gjennom erindringen om dette fenomenet. Gadamer beskriver det slik: “erfaringsens enhet oppstår ved at man husker en rekke enkeltstående iakttagelser”.³⁰ En slik forståelse av begrepet ligger med andre ord tett opp til den dagligdagse betydning av ordet: Det dreier seg om en type intim, men usystematisk tilegnet kunnskap om et bestemt objekt eller fenomen.

Med fremveksten av et nytt vitenskapsideal i overgangen mellom det sekstende og det syttende århundret lades erfaringsbegrepet med nytt innhold. Det er den engelske filosofen Francis Bacon (1561–1626) som først gir begrepet en mer moderne pregning.³¹ For Bacon handler ikke erfaring, *experientia*, først og fremst om å inneha bestemte ferdigheter eller kunnskaper, men snarere om de forskjellige prosessene og metodene man iverksetter for å tilegne seg dem. I *Novum Organum Scientiarum* kritiserer Bacon den skolastiske filosofien for ikke å studere naturen empirisk, og for kun å forholde seg til autoritetene og de skriftlige kildene. I stedet fremhever han “*experientia*”.

Bacon skiller mellom to ulike erfaringsformer.³² På den ene siden finner vi den “tilfeldige” erfaringen. Dette i tråd med at enkelte naturfilosofer mente at man burde begrense seg til å iaktta fenomener som var umiddelbart tilgjengelige for observasjon: Bare det som var gitt naturlig – fenomener som forekom av seg selv og som man kunne observere uten å manipulere naturen – kunne danne grunnlag for sikker kunnskap om naturen. På den andre siden finner vi den “planlagte” erfaringen, eller den mer systematiserte undersøkelsen av verden. Det er denne Bacon fremhever. Også kunstig frambrakte fenomener måtte kunne inngå i erfaringen, mente han. Det måtte være mulig å produsere erfaringer. Slik ble det vitenskapelige eksperimentet – *experimentum* – et

²⁸ Gjennomgangen er basert på Gadamer 2010 og Agamben 2001. Jeg har også benyttet enkelte filosofihistoriske oppslagsverk: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, *Filosofileksikon*, *The Encyclopedia of Philosophy*.

²⁹ Gadamer 2010, s. 391.

³⁰ Gadamer 2010, s. 391.

³¹ Bacon 2004.

³² Jf. Shapin 1999, s. 87.

element i erfaringen. Bacons erfaringsbegrep representerer noe nytt. Erfaring handler ikke lenger kun om å observere og registrere, men like mye om å prøve noe nytt. Det handler regelrett om å produsere en ny type fenomener og slik å berede grunnen for et nytt erfaringsfelt.

De engelske empiristene – Locke, Berkeley, Hume – knytter erfaringen til de forskjellige sanseintrykkene som i neste omgang danner grunnlaget for all erkjennelse. Alt bevissthetsmateriale, hevder Hume, kommer fra sansningene. Kants kritikk av Humes sensualisme er velkjent. Etter hans mening inneholder erfaringen alltid noe mer – et tillegg til det som sansningen gir oss direkte. Før sanseintrykkene kan tas opp i erfaringen, blir de bearbeidet, formet og katalogisert av ulike “forstandskategorier”. Disse kategoriene kan sies å formidle virkeligheten. Dermed har vi ingen direkte tilgang til “tingene i seg selv”. Erfaringen gir oss kun et bilde av verden.

Senere skulle Hegel gi sin tilslutning til Kant på denne punktet. Samtidig påpeker han at svakheten ved Kants modell er at den skaper en forenklet motsetning mellom det sansede og det begrepsmessige, mellom det spesifikke og det allmenne. Hegel foreslår derfor en mer dynamisk modell, hvor det sansede og det begrepsmessige står i et dialektisk forhold til hverandre. Ifølge Hegel kan erfaringen beskrives som bevissthetens refleksjon over og begrepsliggjøring av de mottatte sanseintrykkene. Erfaringen beskrives altså som en prosess, og denne erfaringsprosessen er aldri passiv. På den ene siden er det sanseintrykkene som ligger til grunn for begrepsdannelsen. På den andre siden er det begrepene som bestemmer rammene for hvordan vi forstår det vi sanser. Siden verden er i stadig forandring, må begrepene hele tiden justeres og tilpasses den aktuelle virkeligheten. Ifølge Hegel er derfor erfaringen grunnleggende negativ, i den forstand at enhver ny erfaring innebærer en negasjon av den tidligere erfaringen. Slik formulerer Gadamer den dialektiske erfaringen: “Når vi gjør en erfaring med en gjenstand, betyr det at vi hittil ikke har sett den riktig, og at vi nå forstår den bedre. Erfaringens negativitet har altså en eiendommelig produktiv mening.”³³ Målet for refleksjonen er en form for identitet mellom sansningen og bevissthetens kategorier, mellom det subjektive og det objektive, mellom individ og samfunn, mellom virkeligheten og vårt bilde av virkeligheten, hvilket i bunn og grunn vil si at man transcenderer erfaringsprosessen.

³³ Gadamer 2010, s. 394.

I *Sannhet og metode* understreker Gadamer behovet for en historisk forståelse av erfaringen i motsetning til vitenskapens objektive erfaringer. For vitenskapen er målet med erfaringen og med eksperimentene å nå fram til universelle sannheter. En gitt erfaring er kun gyldig i den grad den blir bekreftet i gjentakelsen. Det betyr imidlertid, påpeker Gadamer, at erfaringen “opphever sin egen historisitet og dermed utsletter den”. En erfaring som bekrefter det man allerede vet, er ingen egentlig erfaring. For Gadamer er den “erfarne” ikke erfaren bare på grunn av sine erfaringer, men fordi han eller hun hele tiden er åpen for nye erfaringer, og nye erfaringer innebærer alltid at etablerte forventninger blir skuffet. Gadamer konkluderer derfor med den hermeneutiske erfaringen, hvor et viktig element nettopp er åpenheten for at egne forventninger og fordommer kan bli satt på prøve i møtet med den andre.³⁴

Benjamin og erfaringens kursfall

Det siste hundreåret har en rekke filosofer og kulturteoretikere hevdet at det ikke lenger er mulig å forstå eller begripe verden samme måte som tidligere: Det er ikke lenger mulig å gjøre “sanne” erfaringer. Den tyske filosofen Walter Benjamins essay “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows” fra 1936 er helt sentral referanse i denne diskusjonen. Erfaringen, slik Benjamin utlegger den, er tett forbundet med den tradisjonelle fortellerkunsten: Erfaringen er nettopp den “visdom” som kun den muntlige fortellerkunsten vet å formidle. Enhver sann historie, skriver Benjamin, “inneholder, åpent eller skjult, noe nyttig”. Fortelleren er derfor “den mann som vet råd for leseren”.³⁵ Slik har Benjamins erfaringsbegrep visse likheter med det vi finner hos Aristoteles. Det dreier seg om den slags kunnskaper eller innsikter som er opparbeidet over tid, men som ikke er satt på begrep. Fortelleren – den erfarne – er en som har reist, og som derfor har kjennskap til det fjerne og det ukjente. Men han har også kjennskap til tradisjonene og til fortiden. Dette gjør håndverkeren til et slikt treffende bilde på fortelleren for Benjamin:

Den bofaste mester og den færende svenn arbeidet sammen i de samme rom; og enhver mester hadde vært en færende svenn før han slo seg ned på sitt hjemsted eller på et fremmed sted. [...] I håndverksstanden fant man forbindelsen mellom kjennskap til det fjerne, som den viden bereiste bringer med seg hjem, og kjennskap til fortiden, som helst viser seg for den bofaste.³⁶

³⁴ Jf. Iversen og Reinton (red.) 2001, s. 9.

³⁵ Benjamin 1992, s. 182.

³⁶ Benjamin 1992, ss. 180–181.

Den tradisjonelle fortellingen vokste fram innenfor rammene av et stabilt erfaringsunivers. I *Erfaringens fiktion* bemerker Frederik Tygstrup at den visdommen som fortelleren formidler, består i en innsikt i “en fast og uforanderlig overindividuell verdensorden, som begivenhederne i den enkeltmenneskelige erfaring falder på plads i”.³⁷ Fortellingen knytter sammen det enkeltmenneskelige og det overindividuelle, slik at det “individuelle gjør det universelle synlig, bringer det ind i den enkeltes erfaringshorisont, og samtidig lader denne erfaringshorisont smelte sammen med den universelle, lader den vise tilbake til det overindividuelle fællesskabs vilkår”.³⁸ Den tradisjonelle erfaringen gjør det kort sagt mulig å forstå nye hendelser og opplevelser i lys av et allerede etablert, overindividuell erfaringsunivers.

I det tjuende århundret er ikke en slik erfaring lenger mulig: “erfaringen er falt i kurs”, skriver Benjamin. Den moderne verdens voldsomheter lar seg ikke forstå i lys av tradisjonene, og tempoet i utviklingen gjør det umulig å etablere et nytt og stabilt erfaringsunivers. For Benjamin blir første verdenskrig det store vannskillet:

For aldri er erfaringer blitt grundigere gjendrevet: de strategiske erfaringer av stillingskrigen, de økonomiske erfaringer av inflasjonen, kroppens erfaringer av mekanisk krigføring og de moralske erfaringer av makthaverne. En generasjon som hadde tatt hestesporvogn til skolen, sto under åpen himmel i et landskap der bare skyene var de samme, og under dem, i et kraftfelt av destruktive hvirvler og eksplosjoner, den spinkle, skrøpelige menneskekropp.³⁹

Når erfaringen på denne måten faller i kurs, forsvinner også den tradisjonelle fortellerkunsten: Når “sannhetens episke side” dør ut, bemerker Benjamin, går “fortellerkunsten sin undergang i møte”.⁴⁰

Romanens fremvekst blir for Benjamin et uttrykk for den prosessen som etter hvert fører til at den tradisjonelle fortellerkunsten forsvinner. Benjamins sammenligning mellom de to formene for narrativ fortelling er interessant, også for å forstå hvordan romanen fungerer. Den tradisjonelle fortellingen er umiddelbart meningsfull. De enkelte begivenhetene lar seg forstå og fortolke i lys av en allmenn erfaringshorisont. “Visdom er råd vevet inn i det levende liv”, hevder den tyske filosofen. Slik knyttes fortellingen til en tid hvor det fortsatt er sammenheng mellom en indre og en ytre verden, mellom den subjektive erfaringen og den objektive virkeligheten. Romanfortellingen mangler en slik type visdom. Mens den tradisjonelle fortellingen kan sies å representere et kollektiv –

³⁷ Tygstrup 1992, s. 17.

³⁸ Tygstrup 1992, s. 17

³⁹ Benjamin 1992, s. 180.

⁴⁰ Benjamin 1992, s. 182.

både fordi formen er muntlig og fordi en lang rekke fortellere har bidratt til å bearbeide fortellingen –, er romanens fødested “det ensomme individ”.⁴¹ Romanforfatteren er en som “ikke selv får råd og som ingen råd kan gi”.⁴² Det stabile erfaringsuniverset som lå til grunn for den tradisjonelle fortellingen, har brutt sammen og etterlatt romanforfatteren like rådløs som alle andre, og det er nettopp denne rådløsheten romanen tematiserer – mangelen på en “uforanderlig, overindividuel verdensorden”.⁴³ Dette har konsekvenser for romanens form. Mens fortellingen er intimt forbundet med “livets fylde” og derfor umiddelbart meningsfull i alle sine deler, må romanforfatteren selv fylle sitt litterære univers med “mening”. Dette gjør han første og fremst ved hjelp av hovedpersonens biografi: Meningen med romanskikkelsens liv viser seg først i hans død, bemerker Benjamin.⁴⁴ Kort sagt er det først når man ser tilbake på livet, og ikke mens det fortsatt leves, at man kan forstå hva det betyr. Tilbakeblikket på romanheltens liv kan dermed sies å etablere den enhet og den mening som romanens erfaringsunivers mangler. Komposisjonen qua formelt element kompenserer for den mangelen på en “overindividuell verdensorden” som preger romanen i det tematiske.

Den erfaringsvirkeligheten som Benjamin beskriver i sitt essay om fortelleren, er på mange måter gyldig også for Calvins litterære univers. I sine mange romaner beskriver han en verden som mangler de overindividuelle forklaringsmodellene – selv om han enkelte steder forsøker å forstå den historiske utviklingen i lys av kommunismen. En rekke av hans protagonister opplever en splittelse og en distanse overfor det samfunnet og den virkeligheten de er en del av, samtidig som de lengter etter et fellesskap som muligens har gått tapt. Det kan diskuteres hvorvidt sanne erfaringer i Benjamins betydning av termen er mulig i Calvins fiksjonsunivers. Samtidig er det interessant å legge merke til hvordan den italienske forfatteren i mange av sine romaner streber mot og forsøker å gjenopprette en slags “meningsfylde”. Ofte, skal vi se, foregår dette nettopp i den formelle komposisjonen.

Zola og den eksperimentelle roman

Vi skal skifte perspektiv og rette blikket mot eksperimentet: Hva er et eksperiment? Hva betyr det å eksperimentere i litteraturen? Til tross for at eksperimenteringen er noe av det

⁴¹ Benjamin 1992, s. 183.

⁴² Benjamin 1992, s. 183.

⁴³ Tygstrup 1992, s. 17.

⁴⁴ Benjamin 1992, s. 193.

som kjennetegner litteraturen i det tjuende århundret, og til tross for at “eksperimentet” står som en sentral kategori i en rekke litterære analyser, er de teoretiske refleksjonene rundt begrepet mindre omfattende enn man kanskje skulle tro. Jeg skal allikevel presentere tre teoretiske posisjoner som alle bidrar til å fremheve ulike dimensjoner ved det litterære eksperimentet: Zola, Adorno, Deleuze og Guattari.

Den franske forfatteren Émile Zolas essay “Le roman expérimental” fra 1880 er et godt utgangspunkt for diskusjonen. Zola henter sin romanteori fra den vitenskapelige diskursen i samtiden, og ikke minst fra Claude Bernards innflytelsesrike *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* fra 1865. Den franske forfatteren tar med andre ord utgangspunkt i et tankesett som går tilbake til Francis Bacons epistemologi. Den grunnleggende ideen i Zolas essay er at romankunsten, i likhet med naturvitenskapen og den medisinske forskningen, bør benytte seg av den “eksperimentelle metoden” for å teste ut sine hypoteser om menneskets psykologiske beskaffenhet og hvordan de sosiale forholdene påvirker deres liv. Zola skriver: “si la méthode expérimentale conduit à la connaissance de la vie physique, elle doit conduire aussi à la connaissance de la vie passionnelle et intellectuelle”.⁴⁵ “Le roman expérimental” fokuserer først og fremst på romanens innhold og ikke på selve den litterære formen, og det er kanskje derfor Zolas essay har havnet litt på sidelinjen i det tjuende århundrets kunstdiskusjoner. Michel Tournier, som i sitt essay tar utgangspunkt i nettopp Zola, kommenterer det slik: “L’essai de Claude Bernard est devenue un grand classique de l’épistémologie. Le livre de Zola n’a pas bonne presse dans le Landerneau des lettres. Est-ce bien juste?”⁴⁶

For å anskueliggjøre den moderne vitenskapens eksperimentelle metode skiller Zola, i tråd med Claude Bernard, mellom “les sciences d’observation” og “les sciences d’expérimentation”, mellom observatøren og eksperimentatøren. Observatøren, hevder Zola, konsentrerer seg om å registrere naturens fenomener slik de forekommer i seg selv. Han “fotograferer” dem uten å manipulere dem. Zola siterer Bernard: “L’observateur constate purement et simplement les phénomènes qu’il a sous les yeux... Il doit être le photographe des phénomènes ; son observation doit représenter exactement la nature”.⁴⁷

⁴⁵ Zola 1880, s. 2 / Zola 1893, s. 2: “if the experimental method leads to the knowledge of physical life, it should also lead to the knowledge of the passionate and intellectual life”.

⁴⁶ Tournier 1989, s. X / Tournier 1995, s. 40: “Claude Bernard’s essay has become a great classic of epistemology, whereas there is no such shouting from the rooftops of the literary world about Zola’s book. Is such a disparity justified?”

⁴⁷ Zola 1880, s. 6 / Zola 1893, s. 7: “The observer relates purely and simply the phenomena which he has under his eyes ... He should be the photographer of the phenomena, his observation should be an exact representation of nature”.

Eksperimentatoren, derimot, sørger for på ulike måter å igangsette eller iscenesette de fenomenene han ønsker å studere. Zola kaller dette “une observation provoquée”. På nytt siterer han Bernard:

L'expérimentateur est celui qui, en vertu d'une interprétation plus ou moins probable, mais anticipée, des phénomènes observés, institue l'expérience de manière que, dans l'ordre logique des prévisions, elle fournisse un résultat qui serve de contrôle à l'hypothèse ou à l'idée préconçue.⁴⁸

Eksperimentatoren setter altså opp eksperimentet med utgangspunkt i en bestemt hypotese eller en preliminær fortolkning av det aktuelle fenomenet. Deretter trekker han seg tilbake for å registrere – på samme måte som “observatøren” – hvordan fenomenet opptrer. Slik får han bekreftet eller avkreftet sin hypotese. Å eksperimentere innebærer altså å sette den etablerte erfaringen på spill.

Hva så med litteraturen? Ifølge Zola fungerer romanforfatteren både som observatør og som eksperimentator. På den ene siden observerer han og beskriver det samfunnet han er en del av. På den andre siden utsetter han sine litterære personer for ulike eksperimenter. Han plasserer dem inn i ulike miljøer og sosiale sammenhenger, eller han lar dem opptre i bestemte situasjoner for å se hvordan de reagerer:

L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude.⁴⁹

Når Zola argumenterer for å benytte vitenskapens eksperimentelle metode innenfor romankunsten, er det med utgangspunkt i en bestemt ideologi og med en klar forestilling om litteraturens samfunnsmessige nytte. Zola har et mekanistisk menneskesyn, og i tråd med Comtes positivisme avviser han vitalismens forestilling om livet som “une influence mystérieuse et surnaturelle qui agit arbitrairement en s'affranchissant de tout déterminisme”.⁵⁰ Mennesket er riktignok en svært komplisert maskin, medgir Zola, men

⁴⁸ Zola 1880, s. 6 / Zola 1893, s. 7: “The experimentalist is a man who, in pursuance of a more or less probable, but anticipated, explanation of observed phenomena, institutes an experiment in such a way that, according to all probability, it will furnish a result which will serve to confirm the hypothesis or preconceived idea.”

⁴⁹ Zola 1880, s. 7 / Zola 1893, s. 8: “The observer in him gives the facts as he has observed them, suggests the point of departure, displays the solid earth on which his characters are to tread and the phenomena to develop. Then the experimentalist appears and introduces an experiment, that is to say, sets his characters going in a certain story so as to show the succession of fact will be such as the requirements of the determinism of the phenomena under examination calls for.”

⁵⁰ Zola 1880, s. 14 / Zola 1893, s. 15: “a mysterious and supernatural agent, which acts arbitrarily, free from

det er allikevel underkastet de samme lovene og den samme determinismen som resten av naturen. Det ideologiske grunnlaget for “Le roman expérimental” er likevel av mindre betydning i denne sammenhengen. Det som interesserer meg ved Zola, er først og fremst hvordan han ser for seg bruken av den eksperimentelle metoden innenfor romankunsten: Hvordan han bruker litteraturen som et middel til å utforske virkeligheten, og hvordan eksperimentet kan sies å være et uttrykk for forfatterens grunnleggende erfaringsimpuls. Hvordan Zola avviser den subjektive inspirasjonen og i stedet eksternaliserer erfaringen: Bare slik blir det mulig å studere samfunnet med vitenskapelig distanse, og bare slik blir det mulig å ta kontroll over situasjonen. Målet med den eksperimentelle metoden, skriver Zola, “est d’étudier les phénomènes pour s’en rendre maître”.⁵¹

Det grunnleggende spørsmålet i det litterære eksperimentet er kort sagt: “Hva skjer hvis ...?” For eksempel, for å referere til Calvino: Hva skjer hvis en ung vicomte blir delt i to av en kanonkule, og begge delene overlever? Hva skjer hvis en tolvåring bestemmer seg for å leve resten av livet i trærne som omslutter farens baroni? Hva skjer hvis en tom rustning møter viljen til å eksistere? Hva skjer hvis en intellektuell forsøker seg som eiendomsspekulant? Hva skjer hvis man legger ut på vandring i en moderne storby? Hva skjer hvis man gjør romanens leser til romanens hovedperson? Hva skjer hvis man står på stranden og betrakter en bølge? Slik kan man lese Calvinos romaner som en serie eksperimenter i tråd med “den eksperimentelle metoden”. Det er riktignok en avgjørende forskjell mellom Calvino og Zola: Den italienske forfatterens eksperimenteringer tar nemlig ikke utgangspunkt i noen klar hypotese, og strengt tatt er det ingenting han vil bevise. Det er nettopp denne åpenheten og denne usikkerheten som preger det tjuende århundrets litterære eksperimenter.

Adorno og eksperimentet

De litterære eksperimentene som Zola beskriver i “Le roman expérimental”, utspiller seg først og fremst i det tematiske eller det innholdsmessige. Når romanforfatteren først har satt i gang eksperimentet, når han har satt de litterære personene i bevegelse, begrenser han seg til å observere og notere det som skjer. Som forfatter baserer han seg dermed på litteraturens avbildende funksjon: Han eksperimenterer *i* og ikke *med* romanen. I etterkant av det tjuende århundrets intense formeksperimenteringer kan en slik modell fremstå som

all determinism”.

⁵¹ Zola 1880, s. 22 / Zola 1893, s. 24: “to study phenomena in order to become their master”.

noe anakronistisk. Derfor kan det være nyttig å gå tilbake til Adorno og se nærmere på hans begrep om det kunstneriske eksperimentet, slik han beskriver det i noen korte, men interessante, avsnitt i *Ästhetische Theorie*. Som vi var inne på i begynnelsen av kapitlet, har kunsten – i alle fall den betydelige kunsten – alltid vært preget av en vilje til å utforske og eksperimentere med det estetiske uttrykket: En viss fornyelse har alltid funnet sted. Men før fremveksten av det moderne foregikk denne eksperimenteringen innenfor rammene av det allerede etablerte. Eksperimentet tok utgangspunkt i tradisjonen – i et allerede etablert formspråk –, og strebet mot å bli akseptert som nettopp en fornyelse. Adorno skriver om eksperimentet: “Opprinnelig betød det bare at en selvbevisst vilje utprøvde ukjente måter å gå fram på, eller måter som ennå ikke var sanksjonert. Til grunn lå en latent tradisjonalistisk tro på at det nok ville vise seg at resultatene ville bli tatt opp av det etablerte og dermed bli legitimert.”⁵²

I det samfunnet som vokste fram på midten av det nittende århundret, altså i den perioden som Adorno beskriver som høykapitalismens tidsalder, har eksperimentet og “det nyes kategori” fått en helt annen betydning og en helt ny status. Etter den tid “finnes det ikke lenger noe vellykket kunstverk som har gjort seg gjenstridig overfor begrepet om det moderne”, kommenterer den tyske filosofen. I motsetning til den kunstneriske fornyelsen representerer det moderne eksperimentet et brudd med tradisjonen. Det vil si: I det moderne har tradisjonen i seg selv blitt en problematisk kategori. Det borgerlige samfunnet er i sitt vesen “ikke-tradisjonalistisk”, og denne tilstanden må reflekteres i kunsten: En tradisjonell kunstnerisk form kan ikke brukes til å si noe om et samfunn som har forkastet tradisjonene. Adorno forteller om forholdet mellom tradisjonen og “det moderne”:

Slik det nyes kategori er et resultat av en historisk prosess, som først oppløste den spesifikke tradisjonen og så enhver tradisjon, så er det moderne ikke noen brytning som lar seg korrigere ved å vende tilbake til en fast grunn som ikke eksisterer mer og som aldri mer vil eksistere; dét er, paradoksalt nok, grunnlaget for det moderne og det som gir det dets normative karakter.⁵³

Moderne kunstnere har altså ingen etablert kunstnerisk form å forholde seg til: Fraværet av en tradisjon tvinger dem til å eksperimentere, til å kaste seg ut i det nye og det ukjente, til å bruke metoder hvor man ikke kan forutsi eller forstille seg resultatet på forhånd. Selv når den moderne kunsten viderefører visse elementer fra tradisjonen, bemerker Adorno,

⁵² Adorno 1998, s. 50.

⁵³ Adorno 1998, s. 49.

“blir disse opphevet av det sjokket som ikke lar noe nedarvet i fred”.⁵⁴ Det er nettopp det “voldelige ved det nye”, hevder han, som gir eksperimentet dets særegne innsikt: En sannere erfaring og et mer korrekt bilde av den objektive virkeligheten.⁵⁵

Forholdet til tradisjonene er et interessant spørsmål i forbindelse med Calvino. For på den ene siden kan man si at den italienske forfatteren skriver seg inn i den litterære tradisjonen: Han “resirkulerer” et stort spekter av allerede etablerte former og teknikker i sine mange romaner og fortellinger. Slik bryter han med Adornos forståelse av forholdet til tradisjonen i det tjuende århundret. På den andre siden forholder ikke Calvino seg til noen bestemt tradisjon: Tvert imot opererer han innenfor et mangfold av ulike tradisjoner. Hos Calvino har dermed tradisjonen mistet sin funksjon *qua* tradisjon, det vil si som et fundament for den litterære utforskningen. I stedet har den blitt til et repertoar av mulige former som – muligens – er tømt for sine betydninger. Ikke desto mindre kan man diskutere om ikke Calvinos lek med de litterære formene kan leses som en streben etter stabilitet, og som et forsøk på å rekonstruere den moderne verdens tapte fundament.

Et av de sentrale punktene i Adornos refleksjoner over eksperimentet er knyttet til forholdet mellom den estetiske eller kunstneriske konstruksjonen på den ene siden og den subjektive speilingen av den ytre verden på den andre. Som formell konstruksjon representerer eksperimentet et brudd med den subjektive bevisstheten: “Begrepet konstruksjon, som hører til grunnsjiktet i det moderne, har alltid implisert de konstruktive fremgangsmåtenes primat over den subjektive imaginasjon”, kommenterer Adorno.⁵⁶ De kunstneriske eksperimentene kan altså ikke leses som avtrykk av subjektiviteten. De må forstås som objektive konstruksjoner. Bare gjennom en slik eksternalisering av den kunstneriske produksjonen blir det mulig for eksperimentet å frigjøre seg fra erfaringen – fra det man allerede “vet” –, og bare slik unngår man den løgnen som potensielt ligger i fremmedgjøringen og den “falske bevisstheten”. Det er nettopp konstruksjonen som gjør det mulig for litteraturen å gi avkall på “en realisme som reproducerer fasaden og bare bidrar til å opprettholde dens illusjoner”, for å sitere Adorno i “Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman”.⁵⁷ Eller som han formulerer det i *Ästhetische Theorie*: “Det stedet der den kunstneriske ånd hever seg opp over det blott værende, er den forestillingen som ikke kapitulere for materialenes og fremgangsmåtenes blotte

⁵⁴ Adorno 1998, s. 49.

⁵⁵ Adorno 1998, s. 50.

⁵⁶ Adorno 1998, s. 51.

⁵⁷ Adorno 1992a, s. 44.

eksistens.”⁵⁸ Hva det litterære eksperimentet har til felles med vitenskapens eksperimentelle metode, er den bevisste kontrollen over det kunstneriske materialet og dermed over det bildet som tegnes av den objektive virkeligheten: Den objektive konstruksjonen står slik i motsetning til det Adorno beskriver som “forestillingen om den bevisstløst organiske prosedyren”.⁵⁹

Eksperimentet hos Deleuze og Guattari

Mens Émile Zola rettet blikket mot eksperimentets “innhold”, retter Theodor W. Adorno blikket mot eksperimentets “form”. For begge handler like fullt det litterære eksperimentet om på ulike måter å tegne et bilde av en verden eller en historisk virkelighet som allerede eksisterer. Med Deleuze og Guattari blir det mulig å skissere et begrep om eksperimentet som går på tvers av motsetningen mellom form og innhold, og som i større grad fanger inn det produktive aspektet ved litteraturen. Eksperimentet eller eksperimenteringen frikobler litteraturen fra representasjonen, og blir for Deleuze og Guattari en grunnleggende kategori i den litterære produksjonen: Det handler om å sette formene i bevegelse, om å gjøre et utkast til noe nytt, om å utsette seg for det uforutsette.

I *Kafka. Pour une littérature mineure* – men også andre steder – etablerer Deleuze og Guattari en motsetning mellom “eksperimenteringen” og “fortolkningen”. I stedet for å fortolke Kafka velger de å fokusere på hvordan tekstene hans – hvordan eksperimenteringen – fungerer: “Nous ne croyons qu’a une *expérimentation* de Kafka, sans interprétation ni signification, mais seulement des protocoles d’expérience”.⁶⁰ De franske filosofene er kritiske til forestillingen om at litteraturens fremste funksjon er å representere, og de er kritiske til de forskjellige fortolkningsteoriene som på ulike måter mener å kunne avdekke eller avsløre den litterære tekstens “skjulte” betydninger. I sin lesning av Kafka avviser derfor Deleuze og Guattari både den hermeneutiske, den psykoanalytiske og den strukturalistiske lese måten:

Nous n’essayons pas de trouver des archétypes, qui seraient l’imaginaire de Kafka [...] Nous ne cherchons pas davantage des associations dites libres [...] Nous ne cherchons pas non plus à interpréter, et à dire que ceci veut dire cela.

⁵⁸ Adorno 1994, s. 74.

⁵⁹ Adorno 1998, s. 73.

⁶⁰ Deleuze og Guattari 1975, s. 14 / Deleuze og Guattari 1994, s. 28: “Vi tror kun på en eksperimentering hos Kafka, en eksperimentering uten fortolkning eller betydningsdannelse og med basis kun i erfaringsprotokoller”.

Mais surtout, nous cherchons encore moins une structure, avec des oppositions formelles et du signifiant tout fait.⁶¹

Ankepunktet mot fortolkningen er at den underkaster eksperimenteringen en form eller en betydning som allerede finnes: Man leser den litterære teksten innenfor en allerede etablert fortolkningshorisont. Man leser den som en slags kopi. Dermed overser man tekstens åpenhet, dens *bliven* (*devenir*): Hvordan litteraturen åpner for en deterritorialisering av og en eksperimentering med de allerede etablerte formene og betydningene. Hos Deleuze og Guattari erstatter altså eksperimentet – altså det nye, det som mangler en modell – interpretasjonen. Slik forskyves fokuset fra hva litteraturen betyr, til hvordan den fungerer, og til hvordan spørsmålet om hvordan litteraturens ikke-representerende “virkelighetsbilder” produseres.

Hva vil det si å eksperimentere i litteraturen? I essayet “La littérature et la vie” fra 1993 problematiserer Gilles Deleuze den vante forestillingen om forholdet mellom litteratur og erfaring. Å skrive handler ikke å “gi form til levd liv”. Det handler ikke om å gjenfortelle sine erindringer, forelskelser, reiser, smerter, drømmer, fantasier – alt det man tenker på som erfaring i litteraturen. Å skrive er snarere en form for *bliven*, bemerket Deleuze. Slik knytter han litteraturen til noe som ennå ikke er formet, eller til noe som er i ferd med å formes – det kan være innholdselementer og uttrykkselementer. Å skrive er en prosess, forteller den franske filosofen. Det handler om å innfange det “Livet” som beveger seg på tvers av det som kan leves, og det opplevde:

Ecrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement [...] Ecrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu.⁶²

Når Deleuze hevder at det å skrive *ikke* er å gi form til levd liv, mener han ikke at litteraturen ikke forholder seg til virkeligheten, eller at det er en uoverkommelig avstand mellom språket og verden. Tvert imot understreker han nærheten mellom litteraturen og

⁶¹ Deleuze og Guattari 1975, ss. 13–14 / Deleuze og Guattari 1994: “Vi forsøker ikke her å finne arketyper for Kafkas fantasi [...] Vi leter heller ikke etter de såkalt frie assosiasjoner [...] Vi forsøker heller ikke å fortolke eller å si at det ene betyr det andre. Og minst av alt leter vi etter en struktur med formelle motsetninger og en utferdiget signifikant.”

⁶² Deleuze 1993, s. 11 / Deleuze 1995, s. 58: “At skrive er ikke at legge en (uttryks)form ned over en opplevet materie. Litteraturen er snarere på det formløses eller det ufuldbyrdes side [...] At skrive er et spørsmål om tilblivelse, en alltid ufuldbyrdes tilblivelse, alltid i ferd med at tage form, der overskriver enhver materie, der kan leves eller oppleves. Det er en proces, det vil sige en passage av Liv, der skærer igennem det som kan leves og det opplevde.”

livet, og åpner slik for en annen forståelse av forholdet mellom det Calvino kaller “mondo letterario” og “mondo reale”. Litteraturen er produksjon, ikke representasjon.

I sitatet ovenfor etablerer Deleuze en motsetning mellom de to begrepene “form” og “bliven”. Å skrive handler ikke om å gi form til et allerede eksisterende erfaringsmateriale: Litteraturen er tvert imot på det formløses eller det ufullbyrdedes side. “Form” og “bliven” kan være et godt utgangspunkt for å forstå hvordan Deleuze og Guattari tenker den litterære eksperimenteringen. Begrepene kan knyttes til reterritorialiseringen på den ene siden og deterritorialiseringen på den andre: Mens reterritorialisering kan beskrives som en formetablerende prosess, innebærer deterritorialiseringen en oppløsning av formen – en bliven. Slik skisserer Deleuze og Guattari et svært dynamisk formbegrep: Formen er ikke noe som “allerede er formet”, den er ikke en sedimentær struktur eller en “støpeform” for den passive materien. Tvert imot er alle former – litterære former, språkformer, subjektsformer, samfunnsformer – noe som hele tiden er i ferd med å formes eller oppløses: De territorialiseres, deterritorialiseres, reterritorialiseres.

Når en form etablerer seg, beskriver Deleuze og Guattari dette som en aktualisering av en virtuell mangfoldighet, eller som en “individuasjon”, det vil si en prosess der noe individuelt tar form. Snarere enn å skille mellom form og innhold argumenterer de franske filosofene for at man må forstå formen som et produkt av ulike krefter som virker på materien, og som fører til at noe formløst individualiseres, eller omvendt at den allerede sedimenterte strukturen settes i bevegelse. Det er disse kreftene og prosessene kunsten og litteraturen fanger inn og synliggjør – formenes ulike territorialiseringer og deterritorialiseringer. Det handler altså ikke om å avbilde de allerede etablerte formene. Det dreier seg ikke om representasjon, men snarere om å studere de kreftene som ligger bak formdannelsen. I sin bok om maleren Francis Bacon skriver Deleuze: “En art, et en peinture comme en musique, il ne s’agit pas de reproduire ou d’inventer des formes, mais de capter des forces [...] La tâche de la peinture est définie comme la tentative de rendre visible des forces qui ne le sont pas.”⁶³ Anna Sauvagnargues understreker i *Deleuze et l’art* hvordan kunsten står i et primært, ikke sekundært, forhold til verden:

⁶³ Deleuze 2002, s. 57 / Deleuze 2003: “In art, as in painting as in music, it is not a matter of reproducing or inventing forms, but of capturing forces [...] The task of painting is defined as the attempt to render visible forces that are not themselves visible.”

Deleuze précise que l'art ne consiste pas à reproduire, ni même à inventer des « formes », mais à « capter des forces ». Cela s'explique rigoureusement : la forme, on l'a vu, est un composé intensif et fluctuant de rapport de forces, une heccéité. L'art procède donc au plan réel et matériel des forces, non au plan secondaire et dérivé des formes que l'on peut déduire, abstraire ou extraire de ces forces.⁶⁴

Litteraturen er eksperimenterende fordi den befatter seg med det som fortsatt er i bliven. Derfor er den også umiddelbart politisk: De kreftene som litteraturen beskriver, er i stor grad sosiale størrelser. I *Kafka*, for eksempel, viser Deleuze og Guattari hvordan den “ødipale strukturen” som preger mange av Kafkas fortellinger – “Kafka-familiens” form –, ikke kan forklares i psykologien, men snarere må forstås som et produkt av andre og langt sterkere sosiale krefter. Bak den familiære trekanten finner man “d'autres triangles infiniment plus actifs, auxquelles le famille elle-même emprunte sa propre puissance, sa mission de propages la soumission, de baisser et de faire baisser la tête”.⁶⁵ Derfor, skriver Deleuze og Guattari, må man ikke forstå dommerne, kommisjonærene, byråkratene hos Kafka som erstatninger for faren. Det er snarere faren “qui est un condensé de toutes ces forces auxquelles il se soumet lui-même et convie son fils à se soumettre”.⁶⁶

For å anskueliggjøre hvordan Deleuze og Guattari tenker seg disse prosessene, kan vi å kaste et blikk på hvordan de beskriver subjektet. I tråd med den kritikken av subjektetsbegrepet som preger mye av den “postmoderne” tenkningen, og som også preger Calvins sene forfatterskap – ikke minst *Palomar* –, hevder de franske filosofene at subjektet mangler en stabil identitet: Det mangler en stabil kjerne, en stabil form, et stabilt “jeg”. Subjektet i en stadig bliven, stadig i ferd med å reterritorialiseres eller deterritorialiseres. Dermed er det umulig å tenke subjektet uavhengig av samfunnet. For subjektet er sosialt og historisk konstruert, og de formene subjektet antar, de formene det har til disposisjon, kan beskrives som et repertoar av kulturelle representasjoner. De er bestemt av kulturen, av de økonomiske strukturene og så videre. Subjektet tilpasser seg, eller snarere tilpasses et sett med allerede etablerte subjektformer. Disse formene er ikke absolutte, de kan hele tiden settes i bevegelse: Subjektformene deterritorialiseres uopphørlig og det eksperimenteres med andre måter å være på. Vi skal senere se hvordan både Cosimo i *Il barone rampante* og Marcovaldo kan sies å bryte ut av de

⁶⁴ Sauvagnargues 2006, s. 68.

⁶⁵ Deleuze og Guattari 1975, s. 20 / Deleuze og Guattari 1994, ss. 32–33: “andre trekanten som er uendelig mer aktive, og som familien selv låner sin styrke fra, sitt kall til å utbre underkastelse, til å bøye hodet og få hoder til å bøye seg”.

⁶⁶ Deleuze og Guattari 1975, ss. 21–22 / Deleuze og Guattari 1994, s. 33: “som er et kondensat av alle disse kreftene han selv underkaster seg, og som han oppfordrer sønnen til å underkaste seg”.

subjektsformene som samfunnet tilbyr. På en litt annen måte gjelder dette også Quinto Anfossi i *La speculazione edilizia*: Han slites mellom de to typene “intellektuell” og “spekulant”. Calvins forfatterskap er generelt preget av en utforskning og en deterritorialisering av litteraturens former. For eksempel kan de eventyraktige elementene i *Il sentiero dei nidi di ragno* og humoren i *Marcovaldo* begge sies å sette neorealismens estetiske uttrykk i bevegelse.

Rhizomet som modell for den litterære eksperimenteringen

I begynnelsen av sin bok om Kafka bemerker Deleuze og Guattari at det er forfatterskapets “rhizomatiske” karakter og de mange inngangene som gjør eksperimenteringen mulig: “Le principe des entrées multiples empêche seul l’introduction de l’ennemi, le Signifiant, et les tentatives pour interpréter une œuvre qui ne se propose en fait qu’à l’expérimentation.”⁶⁷ Rhizomet er trolig et av de mest kjente begrepene til Deleuze og Guattari. Mot slutten av avhandlingen skal jeg vise hvordan Calvins eget begrep om “la molteplicità” kan sies å ligne “rhizomet”, og jeg skal vise hvordan *Le città invisibili* kan leses som en rhizomatisk tekst. Men rhizomet kan også leses som et bilde på hvordan den eksperimenterende litteraturen fungerer. Jeg avrunder derfor kapitlet med en kort presentasjon av denne sentrale figuren.

Rhizomet er egentlig en term fra botanikken, hvor det betegner et spesielt rotsystem som forgreiner seg og fletter seg sammen i horisontale nettverk. Jordbærplanten og engsoleien er velkjente eksempler. I motsetning til for eksempel spissroten mangler rhizomet et klart sentrum. Deleuze og Guattari bruker begrepet til å tenke struktur og ulike systemdannelser på en annen måte: Ikke som lukkede og enhetlige, men som åpne, dynamiske og mangfoldige. Også litteraturen og språket kan beskrives som rhizomatiske, og det er dette Deleuze og Guattari gjør i sin bok om Kafka.

I innledningskapitlet til *Mille plateaux* skisserer Deleuze og Guattari seks prinsipper som på ulike måter beskriver hvordan rhizomet fungerer. De to første prinsippet om rhizomets “heterogenitet” og prinsippet om dets mange forbindelseslinjer. Ethvert punkt i rhizomet kan hele tiden knytte forbindelser til ethvert annet punkt i rhizomet eller til andre rhizomatiske strukturer. I tråd med dette avviser Deleuze og

⁶⁷ Deleuze og Guattari 1975, s. 7 / Deleuze og Guattari 1994, s. 22: “Det er kun prinsippet om de mange innganger som hindrer fiendens, Signifikantens, inntrengning, samt forsøkene på å fortolke et verk som egentlig bare åpner for eksperimenteringen.”

Guattari forestillingen om litteraturen som et autonomt estetisk objekt. Den rhizomatiske teksten vil nemlig hele tiden etablere forbindelser til andre systemer. Det kan være tegnsystem, politiske system, økonomiske system, eller til andre kunstarter: “Un rhizome ne cesserait de connecter des chaînons sémiotiques, des organisations de pouvoir, des occurrences renvoyant aux arts, aux sciences, aux luttes sociales.”⁶⁸ Det er kun i disse forbindelsene rhizomet fungerer, og det er kun i disse forbindelsene den rhizomatiske litteraturen kan vokse frem.

Det tredje prinsippet for rhizomet er multiplisiteten, *la multiplicité*, som samtidig er knyttet til prinsippet om heterogenitet. Mangfoldigheten er grunnleggende og sikrer rhizomets åpenhet og flertydighet. Den “litterære multiplisiteten” skapes ved å fjerne de elementene som på ulike måter bidrar til å skape enhet i teksten: “Soustraire l’unique de la multiplicité à constituer : écrire à $n - 1$. Un tel système pourrait être nommé rhizome.”⁶⁹ I den forbindelse skiller Deleuze og Guattari mellom tre ulike typer bøker. Den første boken er “rotboken”, det klassiske, enhetlige verket: “C’est le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiant et subjective”.⁷⁰ Den andre boken er det modernistiske verket: Det er fragmentert, men det fortsetter å søke etter en tapt enhet: “l’unité ne cesse d’être contrariée et empêchée dans l’objet, tandis qu’un nouveau type d’unité triomphe dans le sujet”.⁷¹ Den tredje boken er den rhizomatiske boken: Den som hele tiden produserer mangfold, og som ikke lar seg underkaste noen overordnet autoritet eller betydningsstruktur.

Som multiplisitet kan, ifølge Deleuze og Guattari, den rhizomatiske teksten verken forankres i et forfattersubjekt eller i noe representert objekt: “Une multiplicité n’a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu’elle change de nature”.⁷² Dermed underminerer rhizomet alle hierarkiserende strukturer. Det mangler et subjekt fordi det ikke fungerer som ekspresjon. Det mangler et objekt fordi det ikke er representerende. Rhizomet er snarere å betrakte

⁶⁸ Deleuze og Guattari 1980, s. 14 / Deleuze og Guattari 2005, s. 10: “Et rhizom ville uophørligt forbinde semiotiske kæder, magtorganisationer og alt hvad der henviser til kunstarterne, videnskaberne og de sociale kampe.”

⁶⁹ Deleuze og Guattari 1980, s. 13 / Deleuze og Guattari 2005, s. 9: “Træk enheden fra den mangfoldighed der skal oprettes; skriv i $n - 1$ ste dimension. Sådan et system kunne kaldes et rhizom.”

⁷⁰ Deleuze og Guattari 1980, s. 11 / Deleuze og Guattari 2005, s. 7: “Det er den klassiske bog, som et smukt organisk, betydende og subjektivt indre”.

⁷¹ Deleuze og Guattari 1980, s. 12 / Deleuze og Guattari 2005, s. 9: “Enheden bliver hele tiden modarbejdet og obstrueret i objektet samtidig med at en ny slags enhed triumferer i subjektet”.

⁷² Deleuze og Guattari 1980, ss. 12–13 / Deleuze og Guattari, s. 11: “En mangfoldighed har hverken subjekt eller objekt, men kun bestemmelser, størrelser og dimensioner hvis antal ikke kan øges uden at mangfoldighedens beskaffenhed ændres”.

som en relasjon mellom ulike krefter, mellom ulike intensiteter. Det er ennå ikke kodet og har følgelig ingen etablerte betydninger.

Det er riktignok alltid mulig å etablere en enhet også i rhizomet: Rhizomet står hele tiden i fare for å sedimenteres eller reterritorialiseres, det vil si at det underkastes en lukket form eller en lukket struktur, et hierarki, en Signifikant. Det etableres en identitet: “La notion d’unité”, skriver Deleuze og Guattari, “n’apparaît jamais que lorsque se produit dans une multiplicité une prise de pouvoir par le signifiant, ou un procès correspondant de subjectivation”.⁷³ Motsatt virker rhizomet hele tiden inn på disse sedimenterte strukturene og produserer fluktlinjer som igangsetter ulike deterritorialiseringsprosesser. Dette er det fjerde prinsippet i rhizomet. Deleuze og Guattari snakker om det “ikke-betydende bruddet” (“rupture asignifiante”), det vil si bruddet med koden som setter de sedimenterte strukturene i bevegelse:

Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d’après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc. ; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse. Il y a rupture dans le rhizome chaque fois que des lignes segmentaires explosent dans une ligne de fuite, mais la ligne de fuite fait partie du rhizome.⁷⁴

Bruddene setter altså de sedimenterte strukturer i bevegelse, de åpner for andre betydninger, andre former. De åpner for en bliven og er sånn sett eksperimenterende.

De to siste punktene i Deleuze og Guattaris beskrivelse av rhizomet er prinsippene for kartografi (“cartographie”) og dekalering (“decalcomanie”). Rhizomet er altså ikke en kalkering over virkeligheten, altså en mer eller mindre nøyaktig kopi, men derimot en dekalering eller en overføring.⁷⁵ Disse prinsippene sier noe om forholdet mellom rhizomet og den samfunnmessige konteksten det inngår i, eller om forholdet mellom litteraturen og den historiske virkeligheten. Rhizomet er ikke en reproduksjon, hvilket ville være å underkaste det en sedimentert form. Rhizomet er snarere, hevder Deleuze og Guattari, en kartskisse: “*carte et non pas calque* [...] Si la carte s’oppose au calque, c’est

⁷³ Deleuze og Guattari 1980, s. 15 / Deleuze og Guattari 2005, s. 12: “Begrebet enhed optræder altid kun hvis en bestemt signifiant tager magten i en mangfoldighed, eller hvis en tilsvarende subjektiveringsproces finner sted”.

⁷⁴ Deleuze og Guattari 1980, s. 16 / Deleuze og Guattari 2005, s. 13: “Ethvert rhizom består af segmentaritetlinjer som stratificerer det, territorialiserer det, organiserer det, betegner det, tilskriver det noget osv.; men også af deterritorialiseringslinjer som det uophørlig flygter langs med. Der er et brud i rhizomet hver gang segmentlinjer eksploderer i en flugtlinje, men flugtlinjen er en del av rhizomet.”

⁷⁵ Å kalkere vil si å kopiere en tegning eller lignende ved hjelp av et gjennomsiktig papir, altså som en nøyaktig kopi. Å dekalere, derimot, er en teknikk hvor et trykk eller en gravering overføres til et annet materiale.

qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel".⁷⁶ Det er altså en forbindelse mellom det litterære eksperimentet og virkeligheten, men snarere enn å representere den ytre verden eksperimenterer litteraturen med den ytre verdens former.

Oppsummering

Det finnes en rekke forskjellige måter å beskrive erfaring og eksperiment i litteraturen på, og i en analyse av Calvinos mangfoldige forfatterskap vil det være naturlig å aktivisere ulike aspekter ved begge de to begrepene. Kort oppsummert finner man tre ulike dimensjoner ved den litterære *erfaringen*. For det første kan man si at litteraturen formidler erfaringer. Her betegner altså erfaringen de opplevelsene man gjør seg i løpet av livet, de hendelsene man utsettes for, og hvordan de på ulike måter setter spor etter seg i personligheten. I forordet til *Il sentiero dei nidi di ragno* beskriver Calvino erfaringen som "la memoria più la ferita che ti ha lasciato, più il cambiamento che ha portato in te e che ti ha fatto diverso".⁷⁷ Nettopp debutromanen er et av eksemplene på hvordan Calvino tar i bruk og tematiserer denne typen erfaringer. For det andre kan man forstå erfaring som de ulike bevissthetsprosessene man aktiviserer for å ordne og strukturere verden, for å sette verden på begrep. Ikke minst er disse prosessene en viktig tematikk i *Palomar*. For det tredje kan man, ikke ulikt hvordan Benjamin forstår den tradisjonelle fortellingen, forstå erfaring som den spesielle "visdommen" litteraturen kan formidle: Forestillingen om en estetisk orden. Her kan den formelle organiseringer av *Le città invisibili* stå som et eksempel, eller den erfaringen av skjønnhet som til slutt fører til en forsoning i *La giornata d'uno scrutatore*.

Tilsvarende kan man snakke om tre ulike dimensjoner i det litterære *eksperimentet*. For det første kan man snakke om det litterære eksperimentet som en vitenskapelig metode: Man setter opp et eksperiment for å kunne studere et bestemt fenomen. Både Marcovaldo og Palomar foretar denne typen eksperimenter. De utsetter seg for ulike erfaringer. *La speculazione edilizia* har trekk av den eksperimentelle romanen, slik Zola beskriver den. For det andre kan man snakke om det litterære eksperimentet som en utforskningen av den litterære formen. Ikke minst gjør denne typen eksperimentering seg gjeldende i romaner som *Le città invisibili* og *Se una notte*

⁷⁶ Deleuze og Guattari 1980, s. 20 / Deleuze og Guattari 2005, s. 17: "et kort og ikke en kalkering [...] I modsætning til kalkeringen er kortet fuldstændig orienteret mod at eksperimenterer ned det virkelige."

⁷⁷ RR I, s. 1203 / PSN, s. 29: "the memory of the event plus the wound it has inflicted on you, plus the change which it has wrought in you and which has made you different".

d'inverno un viaggiatore. For det tredje kan man snakke om litteraturens eksperimenteringer som en form for bliven. Vi skal se hvordan både *Il barone rampante* og *Marcovaldo* kan leses i lys av et slik begrep om eksperimentet.

Litteraturen og livet

– *Il sentiero dei nidi di ragno*

Il sentiero dei nidi di ragno begynder med et skrik. Etter en langsom “kameraføring” som følger solstrålenes fallende bevægelse fra den asurblå himmelen og ned langs de kalde murveggene i “la città vecchia” – forbi pottene med basilikum og klesvasken som henger til tørk –, tar Calvino oss med til det mørke smuget hvor Pin har sitt territorium. Et hyl er nok til å vekke et mylder av stemmer.

Scendono dritti, i raggi del sole, giù per le finestre messe qua e là in disordine sui muri, e cespi di basilico e di origano piantati dentro pentole ai davanzali, e sottovesti stese appese a corde; fin giù al selciato, fatto a gradini e a ciottoli, con una cunetta in mezzo per l’orina dei muli.

Basta un grido di Pin, un grido per incominciare una canzone, a naso all’aria sulla soglia della bottega, o un grido cacciato prima che la mano di Pietromagro il ciabattino gli sia scesa tra capo e collo per picchiarlo, perché dai davanzali nasca un’eco di richiami e d’insulti.

– Pin! Già a quest’ora cominci ad angosciarci! Cantacene un po’ una, Pin! Pin, meschinetto, cosa ti fanno? Pin, muso di macacco! Ti si seccasse la voce in gola, una volta! Tu e quel rubagalline del tuo padrone! Tu e quel materasso di tua sorella!¹

Pin skriker fordi skomakermesteren Pietromagro er i ferd med å slå ham – han bøyer nakken –, eller for å starte en sang – han løfter hodet. Skriket er med andre ord dobbelt, og det knyttes til en dobbel bevægelse: Smerteskriget og det bøyde hodet på den ene siden, sangen og hodet som løftes på den andre. De to modalitetene i Calvinos debutroman.

¹ RR I, s. 5 / SME, s. 5 “De søger lige ned, solstrålerne, ned over vinduerne der er anbragt uregelmæssigt rundt om på murene, og ned på de små totter af basilikum og oregano plantet i potter i vindueskarmene, og undertøj hængt til tørre på snorene; helt ned til bunden af gyden, bygget op af trappetrin belagt med skærver, med en rendesten i midten til muldyrenes urin. / Et af Pins hyl, et hyl for at begynde en vise, med næsen i vejret i døren til værkstedet, eller et hyl udstødt lige før Magre Peters – lappeskomagerens – hånd griber fat i kraven på ham for at lange lussinger ud, er nok til at der løfter sig et ekko af råd og forbandelser. / Pin! Skal du nu allerede til at plage os igen! Syng noget for os, Pin! Pin, Pin, din lille stakkel, hvad gør de ved dig? Pin, abefjæs! Gid du engang ville blive kvalt i din egen stemme! Du og din mester, hønsetyven! Du og din søster, feltmadrassen!”

Også i Kafkas forfatterskap er det bøyd hodet og hodet som løftes, et sentralt motiv. Det er Gilles Deleuze og Felix Guattari som fastslår dette: I innledningen til *Kafka – pour une littérature mineure* viser de hvordan det bøyd hodet ofte settes i forbindelse med fotografiet eller portrettet – som i *Slottet* hvor K oppdager “le portrait d’un portier à la tête penchée, au menton enfoncé dans la poitrine”.² Motsatt knyttes hodet som løftes, til ulike former for musikk: “C’est curieux”, bemerker Deleuze og Guattari, “comme l’intrusion du son se fait souvent chez Kafka en connexion avec le mouvement de dresser ou de redresser la tête : Joséphine la souris ; les jeunes chiens musiciens”.³ Koblingen mellom det bøyd hodet og portrettet korresponderer med en form for underkastelse – det kan være sønnen som underkaster seg farens autoritet, eller tegnet som underkastes en entydig signifikant –, og ifølge de franske filosofene medfører denne underkastelsen en blokkering av det eksperimentelle begjæret – “un blocage fonctionnel, une neutralisation de désir expérimentale”.⁴ Grunnen er at portrettet som uttrykksform baserer seg på likhet eller representasjon. Det representerte objektet blir dermed bestemmende for representasjonens form: Verden, livet, litteraturen tvinges inn i en allerede sedimentert struktur. Annerledes for koblingen mellom musikken og hodet som løftes. Når disse elementene forbindes, åpnes det for et begjær som reiser seg: en eksperimenterende og deterritorialiserende bevegelse. Sammenkoblingen mellom musikken og det løftede hodet innebærer dermed en frigjøring fra representasjonen – både sosialt og estetisk. Mens det bøyd hodet relateres til ulike representasjonsformer, knyttes altså hodet som løftes, til en formeksperimentering som setter etablerte betydninger i bevegelse.

Pins skrik, mellom smerten og sangen, etablerer den dobbeltheten som gjør seg gjeldende i Calvins debutroman. *Il sentiero dei nidi di ragno* fra 1947 tar utgangspunkt i forfatterens egne erfaringer fra *la Resistenza*, kampen mot fascismen og den tyske okkupasjonen av Nord-Italia i perioden fra Mussolinis fall i juli 1943 til frigjøringen i april 1945. Den kan derfor leses som en realistisk, eller til og med dokumentarisk roman. Boken står da også helt sentralt innenfor den litterære neorealismen. Men Calvins “realisme” er slett ikke mimetisk i sin avbildning av virkeligheten. Calvino fortolker,

² Deleuze og Guattari 1975, s. 7 / Deleuze og Guattari 1994, s. 22: “portrettet av en dørvokter med bøyd hode og haken inn mot brystet”.

³ Deleuze og Guattari 1975, s. 10 / Deleuze og Guattari 1994, s. 24: “Det er bemerkelsesverdig hvor ofte lydets inntrengning hos Kafka skjer i tilknytning til en bevegelse hvor hodet løftes eller bøyes: Musen Josefine; de unge, musikalske hundene”.

⁴ Deleuze og Guattari 1975, s. 8 / Deleuze og Guattari 1994, s. 23: “en nøytralisering av det eksperimenterende begjær”.

filtrerer og formilder sine erfaringer ved hjelp av en rekke ulike litterære og filmatiske modeller. Slik blir *Il sentiero dei nidi di ragno* også en refleksjon over forholdet mellom litteratur og virkelighet. Å sette litteraturen og livet opp mot hverandre er å skape et kunstig skille, bemerker Calvino i det viktige forordet til tredjeutgaven av *Il sentiero dei nidi di ragno* fra 1964. For alle livserfaringer har behov for visse lesninger for at man skal kunne håndtere dem som nettopp erfaringer. De må filtreres gjennom visse symbolske former, kunne man kanskje si. Litteraturen og livet, det man leser og det man opplever, blir to sider av samme sak:

Le letture e l'esperienza di vita non sono due universi ma uno. Ogni esperienza di vita per essere interpretata chiama certe letture e si fonde con esse. Che i libri nascono sempre da altri libri è una verità solo apparentemente in contraddizione con l'altra: che i libri nascono dalla vita pratica e dai rapporti tra gli uomini.⁵

Il sentiero dei nidi di ragno fremstår like mye som et produkt av Calvinos litterære erfaringer, altså det han har lest, som av hans livserfaringer, hans erfaringer fra *la Resistenza*. Romanens virkelighetsbilder er først og fremst en serie litterære konstruksjoner og ikke mimetiske representasjoner.

Innenfor fiksjonen kan smerten og sangen leses som et bilde på hvordan Pin – romanens protagonist – forholder seg til de voksnes uforståelige verden og til krigens kaos av motstridende krefter, og hvordan han etablerer sin egen posisjon i forhold til det Calvino beskriver som “il mondo incomprensibile dei grandi”. Like mye som å skildre *la Resistenza* tematiserer romanen den desperate konfrontasjonen med “ciò che resta fuori di noi”.⁶ Pin har et komplisert forhold til de voksnes verden: Han både tiltrekkes og frastøtes. På den ene siden bøyer han hodet og forsøker å tilpasse seg deres sosiale fellesskap. På den andre siden skaper han sin egen “fantasiverden” knyttet til “stedet hvor edderkoppene har rede”: Pin som sanger og historieforteller. Slik kan man lese smerten og sangen som to ulike grensesnitt mot verden: erfaring og eksperiment, representasjonens og fantasiens register. I forlengelse av dette skisserer Calvino to mulige fortolkninger av tilværelsens motsetninger: Partikommissæren Kim og den ideologiske fortolkningen. Unggutten Pin og den estetiske fortolkningen. Det er langs disse linjene jeg skal lese *Il sentiero dei nidi di ragno*.

⁵ RR I, ss. 1194–1195 / PSN, ss. 18–19: “What you read and what you experience in life are not two separate worlds, but one single cosmos. Every life-experience, in order to be interpreted properly, evokes certain things you have read and blends into them. That books always derive from other books is a truth which is only apparently in contradiction with the other truth, that books derive from practical existence and from our relations with other people.”

⁶ RR III, s. 15 / RSG, s. 17: “that which lies outside of ourselves”.

La Resistenza

Calvino sluttet seg til motstandskampen vinteren 1944 og tilbrakte halvannet år i fjellene rundt hjembyen San Remo. Det er også i disse områdene handlingen i debutromanen foregår. Erfaringene fra *La Resistenza* skulle bli bestemmende for Calvinos politiske engasjement i årene etter frigjøringen og ikke minst for hans virke som forfatter.⁷ Både *Il sentiero dei nidi di ragno*, en rekke av fortellingene i *Ultimo viene il corvo* – flere av dem skrevet allerede sommeren 1945 –, og de tre selvbiografiske fortellingene i *L'entrata in guerra* henter sitt materiale direkte fra krigserfaringen. Det er, kunne man kanskje hevde, denne erfaringen som forløser og igangsetter forfatterskapet. Calvino forteller i et selvbiografisk essay fra 1956:

La guerra partigiana si svolgeva negli stessi boschi che mio padre m'aveva fatto conoscere fin da ragazzo; approfondii la mia immedesimazione in quel paesaggio, e vi ebbi la prima scoperta del lancinante mondo umano. Da quell'esperienza nacquero, qualche mese dopo, nell'autunno del '45, i miei primi racconti.⁸

I likhet med mange av sine jevnaldrende – mange hadde de samme erfaringene – følte Calvino et behov for og nærmest en plikt til å formidle de historiske begivenhetene hadde vært en del av, selv om han også var klar over at sterke opplevelser ikke nødvendigvis fører til god litteratur. “Non che fossi così culturalmente sprovveduto da non sapere che l'influenza della storia sulla letteratura è indiretta, lente e spesso contraddittoria”, bemerker han i forordet fra 1964, “ma credo che ogni volta che si è stati testimoni o attori d'un epoca storica ci si sente presi da una responsabilità sociale”.⁹ Denne følelsen av et sosialt ansvar skulle komme til å prege hele den første delen av Calvinos forfatterskap. Litteraturen måtte – på et eller annet plan og på en eller annen måte – forsøke å fange inn de historiske erfaringene, mente han. Derfor er det interessant å se hvordan han allerede i debuten eksperimenterer med den litterære formen, hvordan han utforsker en “litteraturens politikk” som ikke er bundet til den tradisjonelle realismen, hvordan han bruker litteraturens symbolske former til å skape orden i en “uforståelig” verden.

⁷ Se blant annet forordet fra 1964, “Questionario 1956” (Saggi II, ss. 2709–2723) og “Autobiografia politica giovanile” (Saggi II, ss. 2733–2759).

⁸ Saggi, s. 2715 / “Partisaneringen utspilte seg i de samme skogene som min far hadde lært meg å kjenne fra jeg var gutt; jeg utdypet identifikasjonen med dette landskapet, og jeg gjorde min første oppdagelse av menneskets smertefulle verden. Fra denne erfaringen fødtes, noen måneder senere, høsten 1945, mine første fortellinger.”

⁹ RR I, s. 1191 / PSN, s. 14: “I was not so culturally ill-informed as to be unaware that the influence of history on literature is indirect [...] but I believe that when one has lived through a significant historical epoch or taken an active part in momentous events, one feels a particular responsibility”.

Handlingen

Handlingen i *Il sentiero dei nidi di ragno* foregår i løpet av noen korte uker våren og sommeren 1944, skjønt tidsangivelsene er riktignok svært vage. Pin er foreldreløs: Moren er død, faren har forsvunnet. Han bor sammen med søsteren Rina, kjent som “la Nera del Carrugio Lungo”, en prostituert som henter sine beste kunder blant de tyske soldatene. Pin er en outsider, en som ikke hører hjemme: Han er venneløs blant sine jevnaldrende og et barn i de voksnes verden. Bildene som Calvino bruker for å beskrive ham i begynnelsen av romanen, er derfor svært treffende: Jakken er altfor stor – “troppo da uomo per lui” –, og stemmen er hes som hos et gammelt barn – “rauca da bambino vecchio”.¹⁰ Pin går i lære hos en skomaker, men skomakermesteren sitter stort sett i fengsel, og Pin er overlatt til seg selv. Derfor forsøker han å vinne innpass i de voksnes “uforståelige” verden. Blant mennene som samler seg rundt de halvtomme vinglassene på det lokale osteriet, finner han et publikum for sine ablegøyer og sitt spilloppmakeri:

E a Pin non resta che rifugiarsi nel mondo dei grandi, dei grandi che pure gli voltano la schiena, dei grandi che pure sono incomprensibili e distanti per lui come per gli altri ragazzi, ma che sono più facili da prendere in giro, con quella voglia delle donne e quella paura dei carabinieri, finché non si stancano e cominciano a scapaccionarlo.¹¹

I sin ensomhet drømmer Pin om å finne “Il Grande Amico”. “Forse un giorno Pin troverà un amico, un vero amico che capisca e che si possa capire, e allora a quello, solo a quello, mostrerà il posto delle tane dei ragni”, skriver Calvino.¹² Pin møter flere “kandidater” i løpet av romanen – Lupo Rosso, Cugino, Pelle –, men ingen av dem er til å stole på fullt og helt. Ikke desto mindre forblir “jakten på vennen” et av de sentrale handlingselementene i *Il sentiero dei nidi di ragno*: Pins streben etter en sosial integrasjon. “Stien med edderkoppredene” er et “magisk” sted, et fantasiens sted, som bare han vet om. Det er der han søker tilflukt når livet blir for komplisert: “Ci sono strade che lui solo conosce e che gli altri ragazzi si struggerebbero di sapere: un posto, c’è, dove fanno il nidi i ragni, e solo Pin lo sa ed è l’unico in tutta la vallata, forse in tutta la

¹⁰ RR I, ss. 5 og 6 / SME, ss. 5 og 6: “der er alt for stor for ham”, “hæs stemme som et gammelt barn”.

¹¹ RR I, ss. 10–11 / SME, s. 11: “Og for Pin er der ikke andet å gøre end at søge tilflugt i de voksnes verden, hos de voksne som også vender ham ryggen, de voksne som også virker uforståelige og fjerne ligesom de andre drenge gør, men som er lettere at holde for nar, med denne lyst til kvinder og denne skræk for politiet, indtil de bliver trætte af løjerne og begynder at lange ud efter ham.”

¹² RR I, s. 23 / SME, s. 25: “Måske vil Pin en dag finde en ven, en virkelig ven, som forstår og som man kan forstå, og så vil han vise ham, og kun ham, stedet med edderkoppernes huler”.

regione: mai nessuno ha saputo di ragno che facciano il nido, tranne Pin.”¹³ Vi skal mot slutten av kapitlet se hvordan “stedet med edderkoppredene” danner en kontrast til de voksnes “uforståelige verden”.

Én dag utfordrer mennene på osteriet Pin til å stjele pistolen til den tyske marinesoldaten Frick, en av søsterens mest trofaste kunder. De har nettopp blitt oppsøkt av en representant for motstandsbevegelsen og vil gjerne gi inntrykk av at de har valgt “rett” side. Pin tar utfordringen. Når han kommer tilbake med pistolen, har imidlertid mennene mistet interessen, og i stedet for å vise den frem tar Pin den med til stedet “der edderkoppene har rede”. Pistolen blir et av romanens ledemotiv. Den skifter “eier” flere ganger i løpet av historien, og den får en avgjørende funksjon i romanens avslutning. På vei tilbake til byen blir Pin arrestert. Ved hjelp av den berømte “Lupo Rosso” klarer han imidlertid å rømme, og etter hvert treffer han “Cugino”. Cugino, som i likhet med “Lupo Rosso” er partisan, forbarmer seg over ham og tar ham med til leiren. Det er her, i kapittel V, at den egentlige “motstandsromanen” begynner.

Denne delen av romanen handler i realiteten om et kollektiv av personer, en gruppe udugelige og marginaliserte partisanere under ledelse av den livstrette kommandanten Dritto: “un distaccamento tutto di uomini poco fidati, con un comandante meno fidato ancora”.¹⁴ I tillegg til Cugino – einstøing og kvinnehater –, møter vi blant annet Mancino – kokk, sjømann, troskist og med falken Babeuf på skulderen –, hans kone Giglia – som innleder et forhold til Dritto –, Giacinto – avdelingens politisk kommisær, men altfor lusete til å kunne bedrive noen politisk skolering av partisanene –, den tidligere politimannen “il Carabiniere” og forræderen Pelle. Partisanene er både fascinerende og mystiske, og Pin finner seg snart til rette: “Pin è già uno della banda: è in confidenza con tutti e per ognuno ha trovato la frase per prenderlo in giro.”¹⁵ *Il sentiero dei nidi di ragno* skildrer krigen på avstand: Pin deltar aldri i noen av kampene. Det er livet i leiren, eller snarere Pins opplevelse av livet i leiren, som beskrives: Hele tiden ser vi verden gjennom Pins øyne. Kapittel IX skiller seg fra helheten: Her ligger perspektivet hos partikommissæren Kim. Det er han som har etablert Drittos “distaccamento” –

¹³ RR I, s. 23 / SME, s. 25: “Der er veje som kun han har kenskab til, og som de andre drenge ville være tossede efter at lære at kende; og der er et sted, dér, hvor edderkopperne bygger rede, og kun Pin ved det, og er den eneste i hele dalen, måske på hele egnen.”

¹⁴ RR I, s. 103 / SME, s. 111: “en deling udelukkende af mænd man ikke kan stole på, med en leder som man endnu mindre kan stole på”.

¹⁵ RR I, s. 69 / SME, s. 75: “Pin er allerede én af deres; han er ven med alle og til hver enkelt har han fundet netop de rigtige ord til at drille ham med.”

nærmest som et slags forsøkslaboratorium, ifølge kommandanten Ferriera.¹⁶ Slutten er tvetydig: Cugino er på vei for å likvidere “la Nera del Carrugio Lungo”, men sier til Pin at han har tenkt å benytte seg av hennes “tjenester”. Han får låne pistolen, og dermed blir Pin indirekte medskyldig i søsterens død.

En ny realisme

Tross krigens enorme ødeleggelser var Italia et land preget av optimisme de første årene etter frigjøringen. “Formentlig var Italia det land i Europa, hvor krigens slutning bragte den største positive forandring”, kommenterer Lene Waage Petersen i *Moderne italiensk litteratur*, “ikke blot befrielsen fra de tyske hæere, ikke blot fred efter fem års krig og to års borgerkrigs-lignende tilstande, men afslutningen på «de tyve sorte år», på Mussolinis fascistiske diktatur.”¹⁷ Med frigjøringen kom også friheten til å fortelle. I forordet fra 1964 skriver Calvino:

La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare: nei treni che riprendevano a funzionare, gremiti di persone e pacchi di farina e bidoni d’olio, ogni passeggero raccontava agli sconosciuti le vicissitudini che gli erano occorse, e così ogni avventore ai tavoli delle «mense del popolo», ogni donna nelle code ai negozi; il grigiore delle vite quotidiane sembrava cosa d’altre epoche; ci muovevamo in un multicolore universo di storie.¹⁸

Det var i dette “mangefargede universet av fortellinger” at *neorealismen* vokste frem – først og fremst innen filmen og den narrative litteraturen –, som en “ny samfunnsorientert virkelighetsbeskrivelse”.¹⁹ Betegnelsen er hentet fra filmen og ble først brukt om Luchino Viscontis *Ossessione* fra 1943.²⁰ Neorealismen var ingen skole, bemerket Calvino i forordet til *Il sentiero dei nidi di ragno*. Tvert imot dreide det seg om et mangfold av stemmer som alle på ulike måter tok del i “gjenoppgagelsen” av det Italia som fascismen hadde forsøkt å tildekke. Det var, forteller han, “un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie”.²¹

¹⁶ RR I, s. 103 / SME, s. 112.

¹⁷ Boll-Johansen og Petersen 1998, s. 18.

¹⁸ RR I, s. 1186 / PSN, s. 8: “The rebirth of freedom of speech manifested itself first and foremost in a craving to tell stories: in the trains that were starting to run again, crammed with people and bags of flour and drums of foil, every passenger would recount to complete strangers the adventures which had befallen him, as did everyone eating at the tables of the temporary soup-kitchens, every woman in the queues at the shops. The greyness of everyday life seemed something that belonged to another epoch; we existed in a multi-coloured world of stories.”

¹⁹ Boll-Johansen og Petersen 1998, s. 18.

²⁰ Om neorealismen innenfor filmen, se blant annet Iversen 2007.

²¹ RR I, s. 1187 / PSN, s. 10: “Many voices combined, mostly voices from the provinces, a many-sided revelation of the different Italys that existed”.

Likevel finner man en rekke fellestrekk innenfor den neorealistske litteraturen. Lene Waage Petersen peker blant annet på hvordan “regionalismen” fikk et oppsving – “i modsætning til fascismens centraliserende kultur” –, hvordan realismen ble det rådende estetiske paradigmet – “i modsætning til fascismens retoriske idealisme”, og hvordan den fortellende litteraturen fikk sitt gjennombrudd – “i modsætning til trediverenes forkærlighed for lyrik og kunst-prosa-essayistik”.²² Den italienske litteraturforskeren Maria Corti beskriver på sin side neorealismen som et spenningsfelt, “hvor man i en kortere periode genfinder konstanter af sproglig, tematisk og ideologisk art i et stort antal værker”.²³ Språklig handlet det om å nærme seg dagligtalen og å utforske det litterære potensialet i de ulike dialektene. Tematisk handlet det om *la Resistenza* og om den sosiale virkeligheten i etterkrigstidens Italia. Ideologisk sto kommunismen sentralt.

Mange opplevde frigjøringen som en ny start, og som en mulighet til å etablere en ny kultur og en ny samfunnsorden: “era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero”, forteller Calvino i forordet fra 1964.²⁴ Dette gjaldt også for litteraturen. Bruddet med fortiden fordret en ny litterær form som kunne formidle den nye tidens særegne erfaringer. Slik kan neorealismen sies å ha hatt en eksplisitt modernistisk agenda. Maria Corti snakker om “una necessità impellente del nuovo sul piano dei contenuti anche letterari, a livello di forma del contenuto e di forma dell’espressione”.²⁵ For dagens lesere kan riktignok det litterære uttrykket til neorealismen virke nokså tradisjonelt. Men både filmen og litteraturen i den første etterkrigstiden representerte i realiteten et radikalt estetisk og ideologisk brudd med både mellomkrigstidens offisielle kulturuttrykk, med futurismens radikale eksperimenteringer og med den dunkle og innadvendte *hermetismen* – den ledende litterære “bevegelsen” i mellomkrigstiden.

Lucia Re er blant dem som legger vekt neorealismens eksperimentelle karakter. Riktignok var neorealismens forfattere og filmskapere preget av “a new desire to narrate, document, and share their wartime experiences, while celebrating the liberation and exorcizing the Fascist past”.²⁶ Men samtidig eksperimenterte de, i alle fall de mest interessante av periodens forfattere, med den litterære fremstillingsformen. Lucia Re fremhever særlig Calvinos og Pasolinis neorealistske fortellinger:

²² Boll-Johansen og Petersen 1998, s. 19.

²³ Boll-Johansen og Petersen 1998, s. 20.

²⁴ RR I, s. 1185 / PSN, s. 7: “a sense of life being something that could begin again from scratch”.

²⁵ Corti 1978, s. 28 / “det nyes tvingende nødvendighet også på det litterære innholdets plan, på innholdsformens og på uttrykksformens nivå”.

²⁶ Re 2003, s. 105.

Many writers, like Calvino and Pasolini, found their voices for the first time – or found new and different voices – during the neorealist narrative explosion. It was precisely in its avant-garde form that neorealism was most fruitful [...] for many of its protagonists and participants, neorealist experimentation was an immensely productive platform, a way to get started and go on researching other forms of thinking and writing about the real.²⁷

For Calvino ble neorealismen en modell som gjorde det mulig å omforme krigens erfaringer til litterært materiale, og ikke minst ble den et fruktbart utgangspunkt for hans videre utforskning av litteraturens former, og – som Re bemerker – for hans refleksjoner over forholdet mellom litteraturen og virkeligheten.

For periodens forfatteren handlet det altså ikke om å adaptere et allerede etablert formspråk. Neorealismens roman vokste snarere frem som et resultat av en serie litterære eksperimenteringer.²⁸ Før etterkrigstidens voldsomme litterære og kulturelle oppblomstring manglet Italia en sterkt romantradisjon.²⁹ Vi finner riktignok en rekke viktige romaner i nyere italiensk litteraturhistorie, fra Ugo Foscolos *Ultime lettere di Jacopo Ortis* via Alessandro Manzonis *I promessi sposi* til Giovanni Vergas *I malavoglia* og Italo Svevos *La coscienza di Zeno*, men ingen av disse danner noen egentlig skole. Det er den lyriske diktingen som alltid har hatt størst prestisje i Italia. Remo Ceserani og Pierluigi Pellini kommenterer det slik: “an Italian masterpiece must have a poetic, not a narrative, character – even if it is a novel”.³⁰ Når Calvino og de andre forfatterne i hans generasjon skulle formidle sine opplevelser fra *la Resistenza*, sto de med andre ord uten noen etablert form å posisjonere seg i forhold til. For en forfatter som Calvino ga dette stor frihet til å definere sin egen litterære “kanon”, og i stor grad henter han sine inspirasjonskilder utenfor Italias genser – selv om en forfatter som Ariosto spiller en viktig rolle for Calvino gjennom hele forfatterskapet. Det skal imidlertid nevnes at den litterære neorealismen hadde to svært viktige forløpere i Cesare Pavese og Elio Vittorini, og deres romaner *Paesi tuoi* og *Conversazione in Sicilia* – begge utgitt i 1941. Både Pavese og Vittorini var inspirert av amerikansk samtidslitteratur, og begge fikk stor betydning for Calvino tidlige forfatterkarriere.

²⁷ Re 2003, s. 111.

²⁸ I realiteten var det en rekke ulike faktorer som bidro til å forme den neorealistske litteraturen. For eksempel viser både Falaschi 1976, Corti 1980 og Re 1990 hvordan den muntlige fortellertradisjonen som utviklet seg i løpet av krigsårene, og ikke minst de korte “nyhetsfortellingene” som preget den illegale pressen, kom til å prege det estetiske uttrykket til neorealismens fortellinger.

²⁹ For romansjangerens historie i Italia, se blant annet Bondanella og Ciccarelli 2003.

³⁰ Bondanella og Ciccarelli (red.) 2003.

Form

Il sentiero dei nidi di ragno har en rekke elementer til felles med de mer generelle tendensene innenfor den litterære neorealismen: Dette gjelder beskrivelsen av motstandskampen – selv om den er sett på avstand –, den ideologiske diskusjonen – selv om den er tvetydig –, det “virkelighetsnære” språket – langt mer enn i Calvinos senere utgivelser. Det gjelder også fokuset på de lavere sosiale klassene, den utstrakte bruken av dialog og den episodiske strukturen. At Calvino velger et barn som hovedperson, noe som også er typisk for neorealismen, bidrar til å underbygge “illusjonen” om et uskyldig og uformidlet blikk på verden. Alt dette bidrar til å bygge opp under romanens realisme, dens virkelighetsrepresentasjoner. Også andre fortellertekniske grep gir inntrykk av at “tingene forteller seg selv”. Ikke minst er den kronologisk ordnede presensfortellingen viktig: *Il sentiero dei nidi di ragno* blir stort sett fortalt uten bruk av verken analepser eller prolepser. Ofte blir hendelsene fortalt “samtidig” med at de utfolder seg: “Ora il tedesco gira per la camera in maglietta”, “Ora è il momento”.³¹

Il sentiero dei nidi di ragno er riktignok en tvetydig roman – også fortellerteknisk. For samtidig som historien om Pin utfolder seg innenfor en konkret historisk virkelighet, tar Calvino i bruk ulike grep som bidrar til å skape avstand og dermed bryter med realismen. Slik trekkes *Il sentiero dei nidi di ragno* i retning av et modernistisk uttrykk. Tidsangivelsene i romanen er, som flere har påpekt, nokså diffuse.³² Vi får ikke vite nøyaktig når på året handlingen foregår.³³ Vi får ikke vite hvor lang tid det går mellom de enkelte episodene. Vi får ikke engang vite hvor gammel Pin egentlig er. Fortelleren gir konsekvent avkall på det overordnede blikket. Selv om *Il sentiero dei nidi di ragno* blir fortalt av en allvitende tredjepersonsforteller, ligger det narrative perspektivet hos Pin i store deler av romanen. Dens virkelighetsbilder er derfor subjektivt formidlede.

Dette blir ikke minst viktig i de nærmest ekspresjonistiske personbeskrivelsene som preger *Il sentiero dei nidi di ragno*. De fleste karakterene blir sett og dermed “fordreid” gjennom Pins øyne.³⁴ Beskrivelsene preges av hvilken situasjon Pin til enhver

³¹ RR I, s. 16 / SME, s. 17: “Nu går tyskeren rundt i værelset i undertroje”, “Det er *nu* der skal handles” (min kursivering).

³² Se blant annet Milanini 1995, s. 16.

³³ Enkelte indikasjoner, slik som at kirsebærene er modne, forteller oss at handlingen utspiller seg tidlig på sommeren.

³⁴ Calvino legger selv vekt på dette i forordet fra 1964: “Forse il vero nome per quella stagione italiana, più che «neorealismo» dovrebbe essere «neo-espressionismo»” (RR I, s. 1190) / “Perhaps the correct label for

tid befinner seg i, og inviterer dermed til å leses som et uttrykk for protagonistens opplevelse av virkeligheten. For eksempel: Første gang Pin treffer Cugino, er i nærheten av stien med edderkoppredene. Pin har kommet bort fra Lupo Rosso, og han føler seg ensom og forlatt. Plutselig kommer det en stor skikkelse mot ham: “Pin lo guarda: è un uomone con la faccia camusa come un mascherone da fontana: ha un paio di baffi spioventi e pochi denti in bocca.”³⁵ Dagen etter, når Pin ser ham i dagslys, er proporsjonene mer normale. Likevel er den karikerte beskrivelsen fremdeles til stede: “è più giovane di quello che sembrava e anche di proporzioni più normali; ha i baffi rossicci e gli occhi azzurri, e un’aria da mascherone per quella grande bocca maldentata e quel naso spiccicato sulla faccia.”³⁶

Det er i denne forbindelsen interessant å legge merke til at der partisanene blir beskrevet som både eksotiske og mystiske, blir tyskerne og fascistene beskrevet som bleke og feminine. Dette blir ikke minst tydelig i beskrivelsen av Frick: “è ridicolo visto di dietro, con quei due nastri neri che gli scendono dal berretto marinaio fino al sedere lasciato scoperto dal giubbetto corto, un sedere carnoso, da donna, con una grossa pistola tedesca poggiata sopra.”³⁷ Beskrivelsen av Pelle som “gracile e sempre raffreddato” blir et tydelig tegn på hans forræderske natur.³⁸ I sin form veksler altså *Il sentiero dei nidi di ragno* mellom å skape nærhet og avstand til virkeligheten. Slik retter Calvino oppmerksomheten mot representasjonens problem og mot forholdet mellom det han i et senere essay kaller “mondo reale” og “mondo letterario”.

De litterære modellene

Når Calvino skriver om *la Resistenza*, aktiviserer han et mangfold av ulike kulturelle symbolformer: De intertekstuelle referansene er vel så viktige for romankomposisjonen som de historiske. Et mangfold av allusjoner til hva Roland Barthes beskriver som “déjà-vu” og “déjà-lu”, bidrar på ulike måter til å strukturere Calvinos tekst.³⁹ Allerede i 1947

that artistic epoch in Italy ought to be ‘Neo-expressionism’ rather than ‘Neorealism’” (PSN, s. 13).

³⁵ RR I, s. 53 / SME, s. 57: “Pin betrakter ham. Det er en kæmpestor mand med en braktud ligesom de forvrængede ansigter på springvandene; han har et stort overskæg og få tænder i munden.”

³⁶ RR I, ss. 55–56 / SME, s. 61: “han er yngre end han ser [så] ud til at være, og også af mere normal størrelse; han har rødligt overskæg og blå øjne, og der er noget ved ham der minder om en maske, på grund af den store mund med de uregelmæssige tænder og næsen der er mast ud i ansigtet.”

³⁷ RR I, s. 7 / SME, s. 7: “Han ser latterlig ud bagfra, med disse hersens sorte bånd der flagrer ned fra huen, helt ned til bagdelen, som den korte jakke ikke dækker, en kødfuld bagdel, som en kvindes, med en stor tysk pistol hængende ned over den.”

³⁸ RR I, s. 72 / SME, s. 79: “sart og altid forkølet”.

³⁹ Barthes 1985, s. 355.

retter Cesare Pavese oppmerksomheten mot den særegne blandingen av realistiske og fantastiske elementer som preger *Il sentiero dei nidi di ragno*, og han identifiserer flere av Calvinos viktigste inspirasjonskilder:

Diremo allora che l'astuzia di Calvino, scoiattolo della penna, è stata questa, di arrampicarsi sulle piante, più per gioco che per paura, e osserva la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta, «diversa» [...] C'è qui dentro un sapore ariostesco. Ma l'Ariosto dei nostri tempi si chiama Stevenson, Kipling, Dickens, Nievo, e si traveste volentieri da ragazzo.⁴⁰

I forordet fra 1964 bekrefter Calvino "læremesterens" observasjoner. I tillegg trekker han frem Paveses egen roman *Paesi Tuoi*, Elio Vittorinis *Conversazione in Sicilia*, Giovanni Vergas *I Malavoglia*, og ikke minst Hemingways *For Whom The Bell Tolls*. Hemingways roman fra den spanske borgerkrigen fikk stor betydning for den nye generasjonen forfattere som vokste frem etter frigjøringen, og Hemingways Pablo har klare likhetstrekk med Calvinos Dritto. Calvino forteller om hvordan *For Whom the Bell Tolls* påvirket ham: "Fu il primo libro in cui ci riconoscemmo fu di lì che cominciammo a trasformare in motivi narrativi e frasi quello che avevamo visto sentito e vissuto."⁴¹

De litterære erfaringene spilte altså en avgjørende rolle for *Il sentiero dei nidi di ragno*. Litteraturen ga ham et annet blikk på verden – den ga ham en symbolsk form som gjorde det mulig å forstå og håndtere det han hadde opplevd –, og slik oppdaget han det litterære potensialet i *la Resistenza*. Dermed ble forholdet til forbildene omtrent like viktig som det å dokumentere. Calvino forteller:

in gioventù ogni libro che si legge è come un nuovo occhio che si apre e modifica la vista degli altri occhi o libri-occhi che si avevano prima, e nella nuova idea di letteratura che smaniavo di fare rivivevano tutti gli universi letterari che m'avevano incantato dal tempo dell'infanzia in poi... Cosicché, mettendo mi a scrivere qualcosa come *Per chi suona la campana* di Hemingway volevo insieme scrivere qualcosa come *L'isola del tesoro* di Stevenson".⁴²

⁴⁰ Pavese 1968, ss. 245–246 / "Vi mener altså at finurligheten til Calvino – dette pennens ekorn –, er det at han klatrer opp i plantene, mer som en lek, enn på grunn av frykt, og observerer livet til partisanene som et eventyr i skogen – larmende, mangefarget, «annerledes» [...] Det er en smak av Ariosto her inne. Men vår tids Ariosto heter Stevenson, Kipling, Dickens, Nievo, og han forkler seg gjerne som gutt."

⁴¹ RR I, s. 1195 / PSN, s. 19: "It was the first book with which I as an ex-partisan could identify: it was from reading that novel that I began to transform into narrative motifs and phrases what I had seen and experienced".

⁴² RR I, s. 1196 / PSN, s. 20: "when you are young every new book you read is like a new eye which opens on to the world and which modifies the viewpoint of the other eyes or the book-eyes which you had before, and so in the midst of this new idea of literature which I longed to create, there was also space for a revival of all the literary worlds which had captivated from childhood onwards... The result was that while setting out to write something like Hemingway's *For Whom the Bell Tolls*, at the same time I also wanted to create a work akin to Stevenson's *Treasure Island*."

De litterære referansene fører altså Calvino bort fra den dokumentariske realismen og over mot andre estetiske uttrykk – spenningsromanen, det fantastiske, det eventyraktige. Dermed får *La Resistenza* ikke bare en tematisk, men også en motivisk funksjon i *Il sentiero dei nidi di ragno*. Krigserfaringen gjør det mulig for Calvino å utforske problemer som skal bli av stor betydning i det videre forfatterskapet: Den intellektuelles rolle i samfunnet og ikke minst utforskningen av verdens gåtefullhet.

Generelt kan man si at Calvino aktiviserer minst fire forskjellige narrative “koder” i *Il sentiero dei nidi di ragno*. Her bruker jeg begrepet “kode” slik Barthes har definert det, altså som et slags assosiasjonsfelt som bidrar til å skape en forestilling om struktur i fortellingen: “Les codes sont simplement des champs associatifs, une organisation supra-textuelle de notations qui imposent une certaine idée de structure.”⁴³ For det første finner vi en rekke referanser til det “eventyraktige” eller det fantastiske. I *Italo Calvino* viser Martin McLaughlin til en rekke tekstpassasjer hvor enten fortelleren, i selve romandiskursen, eller Pin, i historien, “leser” verden ved hjelp av eventyrene.⁴⁴ Bare for å gi noen eksempler: Villaen hvor Pin holdes fengslet, beskrives som “uno scenario incantato”.⁴⁵ Stien med edderkoppredene beskrives som “un posto magico”. For å gi tegn til Lupo Rosso legger Pin ut spor på samme måte som Hans og Grete. Lucia Re hevder for øvrig i sin omfattende studie av *Il sentiero dei nidi di ragno* å kunne identifisere til sammen tjueen av Propps ulike eventyrfunksjoner i Calvinos roman.⁴⁶

For det andre finner vi en rekke allusjoner og referanser til sentrale verk i litteraturhistorien: Jeg har allerede nevnt *For Whom the Bell Tolls*. I forordet fra 1964 forteller Calvino at møtet mellom Pin og Cugino er basert på møtet mellom Carlino og lo Spaccafumo i Nievos *Confessioni d'un italiano*. I kapittel IX er henvisningen til Kiplings *Kim* helt åpenbar: “Ogni tanto gli sembra di camminare in un mondo di simboli, come il piccolo Kim in mezzo all’India, nel libro di Kipling tante volte riletto da ragazzo.”⁴⁷ McLaughlin bemerker at våpen som skifter eiere, og som beveger seg frem og tilbake over fiendelinjen, er et motiv fra Ariosto. Det samme er beskrivelsen av partisanene som et kompani soldater, som har forblitt i skogen etter en for lengst avsluttet krig. Lucia Re

⁴³ Barthes 1985, ss. 354–355 / Barthes 1988, s. 191: “The codes are simply associative fields, a supra-textual organization of notations which impose a certain idea of structure.”

⁴⁴ McLaughlin 1998, ss. 28–29.

⁴⁵ RR I, s. 37 / SME, s. 40: “et fortryllet sceneri”.

⁴⁶ Re 1990, ss. 202–206.

⁴⁷ RR I, s. 108 / SME, s. 117: “Undertiden forekommer det ham at han vandrer gennem en symbolernes verden, som den lille Kim i Indiens indre, i Kiplings bog som han så mange gange har læst som dreng.”

trekker frem likheten mellom Pins opplevelse av *la Resistenza* og Fabrizios opplevelse av slaget ved Waterloo i Stendhals *La chartreuse de Parme*.

Den tredje koden som gjør seg gjeldende i *Il sentiero dei nidi di ragno*, er knyttet til tegneseriens erfaringsverden. Ikke minst blir dette tydelig i beskrivelsen av Lupo Rosso: “Lupo Rosso appartiene a quella generazione che s’è educata sugli album colorati d’avventure: solo che lui ha preso tutto sul serio e la vita finora non gli ha dato smentite.”⁴⁸ Beskrivelsen av hvordan Pin og Lupo Rosso rømmer fra fengselet, er da også preget av tegneseriens hang til slapstickhumor og voldsomme overdrivelser. For det fjerde aktiviserer *Il sentiero dei nidi di ragno* ulike filmatiske modeller. Når Pin blir avhørt av de tyske soldatene, ser han for seg at “Comitato”, mannen fra motstandsbevegelsen, skal komme og sette ham fri. Det viktigste er imidlertid ikke *at* han blir satt fri, men *hvordan*:

Pin ora vorrebbe che Comitato arrivasse, chiuso nel suo impermeabile, entrasse nell’ufficio degli interrogatori e dicesse: «Gli ho detto io di prendere la pistola». Questo sarebbe un bel gesto, degno di lui, e nemmeno gli succederebbe niente, perché proprio nel momento in cui gli esse-esse farebbero per imprigionarlo si sentirebbe come al cinematografo: «Arrivano i nostri!» ed entrerebbe di corsa gli uomini di Comitato a liberare tutti.⁴⁹

Lupo Rossos beskrivelsen av hvordan Pelle blir henrettet, er også tydelig inspirert av førtitallets *film noir*.⁵⁰ Selv om *Il sentiero dei nidi di ragno* er skrevet innenfor realismens narrative register, ser vi altså at pastisjen og den litterære leken spiller en avgjørende rolle for romanen. Calvinos debutroman er mindre “realistisk” enn kritikken har hevdet.

I forordet fra 1964 hevder Calvino at neorealismen ikke først og fremst handlet om å dokumentere eller informere, men derimot om å *uttrykke seg*: “la carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di *esprimere*.”⁵¹ I forlengelsen av dette avviser Calvino forestillingen om at neorealismen – eller i det minste hans egen debutroman – led under å være påvirket av utenomlitterære forhold. Neorealismens styrke var ikke dens

⁴⁸ RR I, s. 43 / SME, s. 46: “Røde Ulv tilhører den generation der er opflasket med kulørte hefter med spændende bedrifter; blot var der det, at han har taget alt for alvor, og livet har endnu ikke lært ham det modsatte.”

⁴⁹ RR I, s. 28 / SME, s. 30: “Nu ønskede Pin, at Regionen ville komme til stede, i sin tilknappede cottoncoat, gå ind på tyskernes kontor og sige: «Det er mig der har sagt, at han skulle tage pistolen.» Det ville være en smuk handling, ham værdig, og der ville ikke engang ske ham noget, for netop i samme øjeblik som SS-folkene skulle til at arrestere ham, ville det gå som i biografen: «Nu kommer vore folk!» og ind styrter Regionens mænd for at befri alle.”

⁵⁰ Jamfør blant annet McLaughlin 1998, s. 28.

⁵¹ RR I, s. 1186 / PSN, s. 9: “the explosive charge of freedom which inspired young writers in those days resided not so much in their urge to provide documentary information, as in the urge to express”.

umiddelbare kobling til virkeligheten, hevder Calvino. Tvert imot handlet det om stil: Det handlet om en bevisst transformasjon av et historisk materiale til en selvstendig skjønnlitterær form.

chi oggi ricorda il «neorealismo» soprattutto come una contaminazione o coartazione subita della letteratura da parte di ragioni extraletterarie, sposta i termini della questione: in realtà gli elementi extraletterarie stavano lì tanto massicci e indiscutibili che parevano un dato di natura; tutto il problema ci sembrava fosse di poetica, come trasformare in opera letteraria quel mondo che era per noi *il mondo*.⁵²

Poetikken var viktigere enn politikken, kunne man kanskje hevde. Erfaringene fra *la Resistenza* fungerte ikke først og fremst som litteraturen innholdsmateriale, men som dens narrative råstoff – “le storie che si raccontavano erano materiale grezzo”, forteller Calvino.⁵³

Personaggi, paesaggi, spari, didascalie politiche, voci gergali, parolacce, lirismi, armi ed amplessi non erano che colori della tavolozza, note del pentagramma, sapevamo fin troppo bene che quel che contava era la musica e non il libretto, mai si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come queglii oggettivi che passavamo per essere.⁵⁴

Ikke dermed sagt at Calvino ikke interesserer seg for “virkeligheten” eller den historiske situasjonen. Men det handlet ikke først og fremst om å dokumentere, og langt mindre om å formidle en bestemt ideologi. Det er snarere slik at Calvino bruker *le Resistenza* som et materiale for å si noe generelt om sin opplevelse av den ytre verdens gåtefullhet.

Il mondo incomprensibile

I *Cinéma 2. L'image-temps* hevder Gilles Deleuze at det først og fremst er *blikket* som karakteriserer neorealismens filmatiske uttrykk, og ikke *handlingen*: “C’est un cinéma de voyant, non plus d’action”.⁵⁵ I dette skiller neorealismens filmer seg fra den mer tradisjonelle realismen: Mens realismen beskriver karakterenes “reaksjoner” på bestemte

⁵² RR I, s. 1187 / PSN, ss. 9–10: “the fact is that those who think of ‘Neo-realism’ primarily as a contamination or coercion of literature by non-literary forces, are really shifting the terms of the question: in reality the non-literary elements were simply there, so solid and indisputable that they seemed to us to be completely natural; for us the problem appeared to be entirely one of poetics, of how to transform that world which for us was *the world* into a work of literature.”

⁵³ RR I, s. 1186 / PSN, s. 9: “the stories that were told were simply raw material”.

⁵⁴ RR I, ss. 1186–1187 / PSN, s. 9: “Characters, landscapes, shoot-outs, political messages, dialect words, swear-words, lyric passages, violence and sexual encounters, all these were but colours on our palette, notes on our scale: we knew only too well that what counted was the music not the libretto. We were all content-driven, yet there were never such obsessive formalists as ourselves; we claimed to be a school of objective writers, but there were never such effusive lyricists as us.”

⁵⁵ Deleuze 1985, s. 9 / Deleuze 1989, s. 2: “This is a cinema of the seer and no longer of the agent”.

situasjoner, er neorealismens filmer bygd opp rundt ulike “optiske situasjoner”. Beskrivelsen av den ytre verden har naturligvis en viktig funksjon i alle former for realisme. Men tradisjonelt var denne beskrivelsen først og fremst rettet mot filmens tilskuere. Dens karakterer var fremdeles handlende. De *reagerte* på situasjonen – samme hvor fastlåst den virket: “Car les personnages, eux, réagissaient aux situations ; mêmes quand l’un d’eux se trouvait réduit à l’impuissance, c’était ligoté et bâillonné, en vertu des accidents de l’action.”⁵⁶ I neorealismens filmer har dette forholdet blitt snudd på hodet: Karakterene har selv blitt tilskuere til den virkeligheten de er en del av. De er fanget av situasjonen. De *registrerer*, men de har mistet evnen og muligheten å *reagere*:

le personnage est devenu une sorte de spectateur. Il a beau bouger, courir, s’agiter, la situation dans laquelle il est déborde de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n’est plus justiciable en droit d’une réponse ou d’une action. Il enregistre plus qu’il ne réagit. Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu’engagé dans une action.⁵⁷

Med støtte i den franske filmteoretikeren André Bazin hevder Deleuze at den virkeligheten som neorealismens filmer beskriver, har en annen ontologisk status enn den vi møter i realismens filmer. Det dreier seg om en ny virkelighetsform – utflytende, elliptisk, tvetydig og fragmentert. Det er en virkelighet som er gåtefull og må dechiffreres. Deleuze skriver:

Il s’agissait selon lui d’une nouvelle forme de la réalité, supposée dispersive, elliptique, errante ou ballante, opérant par blocs, avec des liaisons délibérément faibles et des événements flottants. Le réel n’était plus représenté ou reproduit, mais « visé ». Au lieu de représenter un réel déjà déchiffré, le néo-réalisme visait un réel à déchiffrer, toujours ambigu⁵⁸

Realismens erfaringsunivers byr altså ikke på noen spesielle erkjennelsesmessige problemer. Den fungerer først og fremst som en kulisser for karakterenes handlinger. I neorealismen, derimot, retter karakterene selv blikket mot sine omgivelser. Slik oppdager de at verden er fragmentert og flertydig: Den lar seg ikke lenger forstå og interagere med.

⁵⁶ Deleuze 1985, s. 9 / Deleuze 1989, ss. 2–3: “For the characters themselves reacted to situations; even when one of them found himself reduced to helplessness, bound and gagged, as a result of the ups and downs of the action.”

⁵⁷ Deleuze 1985, s. 9 / Deleuze 1989, s. 3: “the character has become a kind of viewer. He shifts, runs and becomes animated in vain, the situation he is in put strips his motor capacities on all sides, and makes him see and hear what is no longer subject to the rules of a response or an action. He records rather than reacts. He is prey to a vision, pursued by it or pursuing it, rather than engaged in an action.”

⁵⁸ Deleuze 1985, s. 7 / Deleuze 1989, s. 1: “According to him, it was a matter of a new form of reality, said to be dispersive, elliptical, errant or wavering, working in blocs, with deliberately weak connections and floating events. The real was no longer represented or reproduced but ‘aimed at’. Instead of representing an already deciphered real, neo-realism aimed at an always ambiguous, to be deciphered, real”.

Det er neorealismens filmer Deleuze skriver om, og han opererer med en langt romsligere definisjon av perioden enn for eksempel Maria Corti. Ikke desto mindre bidrar den franske filosofens observasjoner til å gjøre oss oppmerksomme på en viktig tematikk i Calvinos debutroman og i forfatterskapet generelt. For ikke bare Pin, men en rekke av den italienske forfatterens “romanhelter” fremstår som tilskuere til en kompleks og ofte gåtefull virkelighet: den navnløse fortelleren i *Il visconte dimezzato*, Amerigo Ormea i *La giornata d'uno scrutatore*, Marcovaldo, Palomar – for å nevne noen. Det er ikke først og fremst deres handlinger Calvino interesserer seg for, men derimot det granskende blikket på verden: Det er selve erfaringsprosessen som tematiseres.

Pin kan sies å være en typisk representant for Calvinos forfatterskap og en typisk representant for neorealismen: Han betrakter verden på avstand, han registrerer uten å reagere. På mange måter står han maktesløs overfor den historiske situasjonen, og hans egen skjebne er i stor grad overlatt til de andres initiativ. Det er betegnende at alle krigshandlingene i *Il sentiero dei nidi di ragno* blir beskrevet på avstand: I kapittel V, når Pin kommer til leiren, er kampene nettopp forbi. I kapittel VIII ser Pin på avstand – gjennom en kikkert – hvordan byen blir bombet: “Nella confusione di colori delle lenti, a poco a poco appare la cresta delle ultime montagne prima del mare e un grande fumo biancastro che s'alza. Altri tonfi, laggiù: il bombardamento continua.”⁵⁹ I kapittel X, når han endelig får sjansen til å være med på en trefning, velger han å bli værende i leiren for å kunne spionere på det som skjer mellom Dritto og Giglia: Fascinasjonen for “tilskuerrollen” er sterkere enn trangen til å handle.

Tilhørerrollen er preget av en tvetydighet som er karakteristisk for Pin: På den ene siden forutsetter den avstand – uten avstand ville man ikke vært tilskuere –, og på den andre siden streber den etter nærhet til det observerte. Denne dobbeltheten preger *Il sentiero dei nidi di ragno* på flere plan. Vi har allerede sett hvordan formen er preget av en dynamikk mellom avstand og nærhet, og en slags grunnleggende ambivalens: Samtidig som Calvinos roman forsøker å tegne et bilde av en bestemt historisk virkelighet, rommer den en rekke elementer som bryter med realismen. Tilsvarende har Pin et ambivalent forhold til de voksne: Han både tiltrekkes og frastøtes, fascineres og skremmes. Det er noe ved de voksne som får ham til å føle vemmelse – alt som er knyttet til en eller annen

⁵⁹ RR I, s. 98 / SME, s. 106: “Efterhånden som kikkerten bliver indstillet, ser man den sidste bjergryg inden havet, og en kæmpe stor hvidlig sky der breder sig. Andre dumpe drøn dernede fra; bombardementet fortsætter.”

form for rus, som er irrasjonelt, som han ikke forstår: kvinner, alkohol, trangen til å drepe. Calvino beskriver hvordan Pin opplever møtet med partisanene:

I compagni del distaccamento sono una razza ambigua e distante, come gli amici dell'osteria, cento volte più affascinanti e cento volte più incomprensibili degli amici dell'osteria, con questa loro furia d'uccidere negli occhi e questa loro bestialità nell'accoppiarsi in mezzo ai rododendri.⁶⁰

Samtidig forsøker Pin å etablere et sosialt fellesskap med de voksne, og det som skremmer og frastøter ham, er også det som fascinerer ham. Kanskje det er derfor han har behov for å betrakte verden på avstand. I den aller siste scenen i romanen rusler Pin og Cugino sammen gjennom skogen. Rundt dem svirrer ildfluene. “A vederle da vicino, le lucciole [...] sono bestie schifose anche loro”, sier Pin. Cugino er enig med Pin. Likevel bemerker han: “viste così sono belle”.⁶¹ Det er dette Cesare Cases i en artikkel om *Il barone rampante* beskriver som “il pathos della distanza”. Calvinos romaner, bemerker den italienske kritikeren, utfolder seg i spenningen mellom “la solitudine nella distanza” og “la comunità necessaria, ma disgustosamente vicina e infida”. Cases forklarer: “In entrambe le situazioni estreme l'uomo è mutilato, e si tratta di ricomporlo, ciò che non può avvenire che nella favola.”⁶² Mot slutten av kapitlet skal vi se hvordan det nettopp er eventyrene som bidrar til å skape en slags sammenheng i tilværelsen også hos Pin.

En viktig scene i begynnelsen av kapittel II anskueliggjør på en interessant måte både Pins rolle som “tilskuer” og de erkjennelsesmessige “grensene” han opplever forholdet til den ytre verden, til de voksne og til historien. Gjennom en sprekk i veggen kan Pin følge med på alt som skjer inne på rommet til søsteren. Det er slik han har blitt kjent med de voksnes mystiske verden. Det er umulig for ham å danne seg noe bilde av helheten: Han ser verden kun som en tynn stripe.

In camera di sua sorella, a guardarci in quel modo, sembra che ci sia la nebbia: una striscia verticale piena di cose con intorno l'offuscarsi dell'ombra, e tutto sembra cambi dimensioni se s'avvicina o s'allontana l'occhio dalla fessura [...] La spiegazione di tutte le cose del mondo è lì dietro quel tramezzo: Pin ci ha passato ore e ore fin da bambino e ci ha fatto gli occhi come punte da spilli; tutto quel che succede là dentro lui lo sa, pure ancora la spiegazione del perché gli

⁶⁰ RR I, s. 132 / SME, ss. 142–143: “Kammeraterne fra delingen er en uforståelig, fjern race, som vennerne fra vinstuen, hundrede gang mere tiltrækkende og hundrede gange mere uforståelige end vennerne fra vinstuen, med deres rasende lyst til at dræbe i øjnene, og deres dyriske parren sig midt mellem rododendronerne.”

⁶¹ RR I, s. 147 / SME, s. 158: “Når man ser dem på nært hold [...] er de nogle lede dyr”, “når man se dem sådan er de kønne”.

⁶² Cases 1974, s. 55 / “spenningen mellom ensomheten i avstanden”, “det sosiale fellesskapet, som er nødvendig, men som er ubehagelig nært og upålitelig”. “I begge disse ytterkantene er mennesket forkrøpelt, og det handler derfor om å sette det sammen igjen, noe som bare kan skje i eventyret.”

sfugge e Pin finisce per aggomitolarsi ogni notte nella sua cuccetta abbracciandosi il petto.⁶³

Pin vet mye: Han vet hva som foregår inne på rommet til søsteren, han vet hva som foregår i nabolaget, han kan historier som de andre ungene hører på med forskrekkelse – “storie d’uomini e donne nei letti e di uomini ammazzati o messi in prigione”.⁶⁴ Men han har ennå ikke forstått hva alt dette betyr. Han har ennå ikke forstått forklaringen på hvorfor verden er som den er – “la spiegazione del perché gli sfugge”, konstaterer Calvino. Alt Pin vet, er altså ikke nok til å gjøre ham erfaren: Han evner ikke å trekke noen “visdom” ut av sine kunnskaper, eller å se sin egen situasjon i lys noen overindividuell verdensorden. Meningssammenhengen har forsvunnet. Pin mangler kort sagt de begrepene eller fortolkningsmodellene som ville gjort det mulig for ham å forstå sin egen rolle i den historiske situasjonen. Men Pin reflekterer i liten grad i abstrakte termer. Tvert imot uttrykker han seg i nokså “omtrentlige”, men like fullt effektive, bilder: Forestillingen om de voksnes uforståelighet blir et uttrykk for det kaos av krefter som krigen representerer, forestillingen om “il Grande Amico” blir et bilde på hans søken etter en sosial integrasjon, forestillingen om “il sentiero dei nidi di ragno” blir et bilde på det fantasiens territorium han søker tilflukt i, når verden blir for komplisert.

Tåken – “la nebbia” – er et av de mest sentrale motivene i Calvinos roman. Vi så det i sitatet ovenfor: Det er som om det alltid er tåke inne på rommet til søsteren, forteller Calvino. Tåken forekommer så ofte i *Il sentiero dei nidi di ragno* at den etter hvert etablerer seg som et symbol på den erkjennelsesmessige “tåken” som Pin – men også romanens forteller – kan sies å være preget av. Selv når tåken opptrer som et element i landskapsbeskrivelsen, bidrar den til å understreke gåtefullheten, mystikken og den usikkerheten som Pin føler overfor de voksnes uforståelige verden. I kapittel VII tematiserer Calvino den summarisk henrettelsen av krigsfanger som også motstandsbevegelsen gjør seg skyldig i. Noen ganger, forteller han, kommer Drittos menn tilbake til leiren “con qualche uomo sconosciuto e giallo”. Når det går mot kveld, blir de tatt med til en eng som ligger litt bortenfor leiren. Det er alltid tåke: “L’uomo va con loro,

⁶³ RR I, ss. 15–16 / SME, s. 16: “I søsterens værelse, når man betrakter det på den måde, ser det ud som om der altid er tåge: en lodret stribe fuld af ting med konturerne udvisket af skygge, og alt synes at skifte størrelse efter som man nærmer eller fjerner øjet fra sprækken [...] Forklaringen på alle denne verdens ting findes dér bag bræddevæggen; Pin har tilbragt time efter time ved den lige fra han var barn, og hans øjne har stået på stilke; alt hvad der foregår bag den, det ved han, selv om forklaringen på, hvorfor det sker, endnu er ham uklar, og hver aften kryber Pin endelig sammen på sit leje med armene ind til brystet.”

⁶⁴ RR I, s. 10 / SME, s. 11: “historier om mænd og kvinder i sengen, og om mænd der bliver myrdet eller sat i fængsel”.

docile, nei prati secchi e nebbiosi”.⁶⁵ For Pin er dette både mystisk og fascinerende: Han forsøker å følge etter dem, men blir alltid stoppet:

Questa è una cosa misteriosa e affascinante e Pin vorrebbe ogni volta accodarsi al piccolo drappello che s’incammina per i prati; ma gli altri lo scacciano con male parole e Pin si mette a fare salti davanti al casolare e a stuzzicare il falchetto con una scopa d’erica, e intanto pensa ai riti segreti che si svolgono sull’erba umida di nebbia”.⁶⁶

Men tåken er ikke bare et uttrykk for den erkjennelsesmessig usikkerheten som preger *Il sentiero dei nidi di ragno*. Den blir også et uttrykk for det “indre kaos” som Pin føler. Hans egen usikkerhet. Når Pin driver gjøn med de voksne, forteller Calvino, er det for å bli kvitt den tåken av ensomhet, “la nebbia di solitudine”, som fyller ham om kvelden når han er alene:

Ora Pin entrerà nell’osteria fumosa e viola, e dirà cose oscene, impropri mai uditi a quegli uomini fino a farli imbestialire e a farsi battere, e canterà canzoni commoventi, struggendosi fino a piangere e a farli piangere, e inventare scherzi e smorfie così nuove da ubriacarsi di risate, tutto per smaltire la nebbia di solitudine che gli si condensa nel petto le sere come quella.⁶⁷

Claudio Milanini kommenterer hvordan *Il sentiero dei nidi di ragno* slik etablerer tåken som en metafor for den grunnleggende usikkerheten som preger vårt forhold til verden: “luci e ombre, nuvole e nebbia si caricano spesso di un sovrasenso metaforico, a ricordarci che la nostra conoscenza del reale è sempre parziale e precaria, che la nostra aspirazione alla totalità è tenuta ad esprimersi mediante rappresentazioni circoscritte e tendenziali.”⁶⁸ Denne tematikken, skal vi se, kommer til å spille en viktig rolle gjennom hele forfatterskapet.

Pins forståelse – eller mangel på sådan – for krigen og den historiske situasjonen kan leses som et uttrykk for hans “tåkelagte” bevissthet. For Pin er krigen nærmest noe abstrakt: Den tilhører så å si tilværelsens grunnvilkår. Strengt tatt er krigen den eneste

⁶⁵ RR I, s. 79 / SME, s. 85: “Manden går føjelig med dem ned til de udtørrede, tågede engdrag”.

⁶⁶ RR I, s. 79 / SME, s. 85: “Det er noget mystisk og tiltrækkende, og Pin vil gerne hver gang følge den lille gruppe der vandrer ned mod engene; men de andre jager ham bort med hårde ord, og Pin begynder at hoppe rundt foran hytten og opirre falcken med en lyngkost, og samtidig tænker han på den hemmelige ritus der finder sted i græsset, som er fugtigt af tåge”.

⁶⁷ RR I, s. 11 / SME, ss. 11–12: “Nu træder Pin ind i den røgfylde, violette vinstue og vil snart begynde at sige sjofle ting og komme med ukvemsord som disse mænd aldrig har hørt, indtil de bliver helt tossede og langer ham lussinger ud, og så vil han synge rørende viser, gå i den grad op i dem at han græder og får mændene til at græde, og han vil finde på nye løjer og grimasser så man bliver kvalt af latter, alt for at sprede den tåge av ensomhed der [fortættes] i hans bryst på dage som denne.”

⁶⁸ Milanini 1990, ss. 13–14 / “lys og skygge, skyer og tåke lades ofte en metaforisk tilleggsbetydning som minner oss om at vår kunnskap om virkeligheten alltid er partiell og prekær, at vår streben etter helheten er tvunget til å uttrykke seg ved hjelp av begrensede og tendensiøse representasjoner”.

virkeligheten han kjenner: “Pin non sa bene la differenza tra quando c’è la guerra e quando non c’è. Da quando è nato gli sembra d’aver sentito parlar sempre della guerra, soltanto i bombardamenti e i coprifuochi sono venuti dopo.”⁶⁹ Det er bare tilfeldig at han havner på “rett” side i motstandskampen. Han har ingen politisk bevissthet, og han erverver heller ingen dypere forståelse av situasjonen i løpet av romanen. *Il sentiero dei nidi di ragno* er med andre ord ingen dannelsesroman. Når Miscèl il Francese verver seg for “la brigata nera”, er det ikke først og fremst forræderiet som irriterer Pin, men derimot uforutsigbarheten til de voksne: “lo irrita lo sbagliarsi tutte le volte e non poter mai prevedere quel che fanno i grandi”.⁷⁰ Et annet sted konkluderer han: “I grandi sono una razza ambigua e traditrice.”⁷¹ Snarere enn å relatere sin eksistensielle ensomhet til krigen eller de økonomiske strukturene knytter han den til de voksnes “uforståelighet”.

Kim og den ideologiske fortolkningen

Den virkeligheten som beskrives i *Il sentiero dei nidi di ragno*, er – for igjen å låne Deleuzes formulering – “dispersive, elliptique, errante ou ballant, opérant par blocs, avec des liaisons délibérément faibles et des événements flottants”.⁷² Eller for å si det med Benjamin: Det er en verden hvor erfaringen har “falt i kurs”.⁷³ De overindividuelle fortolkningsmodellene som kunne gitt mening til Pin og de andre partisanenes liv og opplevelser, er fraværende, eller de har mistet sin overbevisningskraft. Mangelen på mening gjenspeiler seg i selve romandiskursen. Allerede i de første avsnittene senker fortelleren seg ned på Pins erkjennelsesmessige nivå. Han gir avkall på den allvitende fortellerstemmen og velger i stedet å se verden fra Pins perspektiv.

I *Reading for the Plot* hevder Peter Brooks at “plotet” er et de viktigste virkemidlene forfatteren har til rådighet når det gjelder å skape mening i en serie usammenhengende begivenheter. Plotet gir hendelsene en struktur, og det etablerer en bestemt intensjon og en målrettethet i teksten. Plotet, skriver han, “is the organizing line and intention of narrative, thus perhaps best conceived as an activity, a structuring

⁶⁹ RR I, s. 91 / SME, s. 98: “Pin forstår ikke riktig at skelne mellom hvornår det er krig, og hvornår det ikke er. Fra den dag han blev født, synes han at han alltid har hørt tale om krig, blot er bombardementene og mørklægningen kommet til senere.”

⁷⁰ RR I, ss. 30–31 / SME, s. 34: “fordi det irriterer ham at han alltid tager fejl, aldrig kan forudse hvad de voksne gør.”

⁷¹ RR I, s. 22 / SME, s. 23: “De voksne er noget uforståeligt og forræderisk rak.”

⁷² Deleuze 1985, s. 7 / Deleuze 1989, s. 1: “dispersive, elliptical, errant or wavering, working in blocs, with deliberately weak connections and floating events”.

⁷³ Benjamin 1991, s. 179.

operation elicited in the reader trying to make sense of those meanings that develop through textual and temporal succession”.⁷⁴ *Il sentiero dei nidi di ragno* mangler en tydelig plotstruktur. Ikke ulikt pikareskromanen er romanen bygd opp av små scener og tablåer snarere enn av et enhetlig handlingsforløp. Det er ikke Pin som følger plotet, men snarere romanfortellingen som følger Pins “vandringer”. Strukturen er med andre ord elliptisk, og bidrar slik til å bygge opp under den fragmenteringen som Pin opplever. Med referanse til blant annet Benjamins essay om fortelleren hevder Brooks at det er slutten på den narrative fortellingen som gir mening til hendelsene som går forut: Slutten gir svaret på tekstens “gåte”. Mot slutten av *Il sentiero dei nidi di ragno* tror Pin at han endelig har nådd frem til målet sitt, at han har funnet vennen: “Pin è tutto contento. È davvero il Grande Amico, il Cugino”, skriver Calvino.⁷⁵ Mange kritikere leser dette som en “forsonende” slutt. Men slutten på Calvinos debutroman fungerer i beste fall som en midlertidig konklusjon: Så snart Pin oppdager at søsteren er død, eller Cugino legger ut på et av sine ensomme tokt, står han atter alene. Som lesere vet vi at han ikke kan stole på Cugino. Med andre ord bidrar strengt tatt ikke slutten til å kaste noe lys over de tidligere hendelsen, og den gir heller ikke noen “mening” til historien om Pin. Romanens form, vil jeg hevde, bidrar altså ikke til å kompensere for Pins usikkerhet. Til gjengjeld skal vi i senere romaner se at det nettopp er formen som gir teksten dens enhet.

Gjennom den ideologiske diskusjonen i kapittel IX kan man allikevel hevde at Calvino også i *Il sentiero dei nidi di ragno* forsøker å etablere en overindividuell fortolkningsmodell som gir mening til partisanenes kamp og til Pins søken etter “il Grande Amico”. Både formelt og tematisk bryter kapitlet med resten av romanen. Fortelleren forlater nemlig Pins perspektiv og lar oss i stedet ta del i partikommissæren Kims refleksjoner. Samtidig forsvinner den fordreieende ekspresjonismen som ellers preger Calvinos roman. Dermed reduseres distansen til stoffet. Det blir nærliggende å lese kapitlet som et uttrykk for “romanens norm”. På grunn av den essayistiske stilen har kapitlet alltid blitt kritisert. Allerede i sin uttalelse som redaktør for Einaudi skriver Cesare Pavese: “Grande stonatura il capitolo del commissario Kim che ragiona sul distacco di carogne dov’è il ragazzo.”⁷⁶ I ettertid innrømmer også Calvino at kapitlet kan virke noe malplassert, og i forordet fra 1964 beskriver han det nærmest som

⁷⁴ Brooks 1992, s. 37.

⁷⁵ RR I, s. 147 / SME, s. 157: “Pin er særdeles tilfreds. Det er virkelig den store ven, Fætter dér.”

⁷⁶ Sitert fra RR I, s. 1243 / “Kapitlet om kommissæren Kim som reflekterer over troppeavdelingen med utskuddene hvor gutten befinner seg, lyder svært falskt.”

et innskutt forord: “E altrettanto ingenua e voluta può apparire la smania di innestare la discussione ideologica nel racconto, in un racconto come questo, impostato in tutt’altra chiave: di rappresentazione immediata, oggettiva, come linguaggio e come immagini.”⁷⁷ Kapitlet er likevel av stor betydning for romanen som helhet. Den ideologiske diskusjonen kan muligens fremstå som litt “naiv”, slik Calvino selv bemerker, men ikke desto mindre er det et interessant forsøk på å lese romanens enkeltskjebner inn i en større historisk kontekst. Den er et forsøk på etablere en tematisk enhet i fortellingen om Pin, og dermed også en enhet i romanen.

I likhet med Pin har mennene i Drittos avdeling en nokså “omtrentlig” forståelse for krigen og sin egen situasjon. Ofte er det tilfeldigheter som har brakt dem inn i motstandskampen, og motivasjonen deres for å kjempe er som regel svært vagt formulert. I kapittel VIII krangler partisanene om hva som er årsaken til krigen. Alle forfekter sin særegne forståelse av den historiske situasjonen: Il Carabiniere tror at det er studentene som står bak. Cugino hevder at det er kvinnene. Mancino er overbevist om at krigen er et produkt av borgerskapets imperialism. Litt motvillig forsøker Giacinto, avdelingens politiske kommissær, å forklare hva det er man egentlig kjemper for. “Per questo facciamo i partigiani: per tornare a fare lo stagnino, e che ci sia il vino e le uova a buon prezzo, e che non ci arrestino più e non ci sia più l’allarme. E poi vogliamo anche il comunismo.”⁷⁸ Det er altså kommunismen man kjemper for, men Giacinto har en nokså pragmatisk forståelse av dens ideologi: “Il comunismo è che non ci siano più delle case dove ti sbattano la porta in faccia, da essere costretti a entrarci nei pollai, la notte.”⁷⁹

Diskusjonen mellom Kim og kommandanten Ferriera i kapittel IX fungerer som en motsats til denne tvilrådigheten og usikkerheten. Ferriera er arbeider. Han er alltid kald, alltid krystallklar, forteller Calvino. For ham er partisankrigen noe eksakt, den er perfekt som en maskin. *La Resistenza* er som en konkretisering de revolusjonære ideene som har modnet i ham som arbeider: “La guerra partigiana è una cosa esatta, perfetta per lui come una macchina, è l’aspirazione rivoluzionaria maturatagli nelle officine, portata

⁷⁷ RR I, s. 1189 / PSN, s. 12: “Equally naive and forced might appear the urge to graft an ideological message on to the story, particularly on to a story such as this which is set in a completely different key – that of immediate, objective narration both in terms of imagery and language.”

⁷⁸ RR I, s. 95 / SME, s. 103: “Derfor er vi partisaner; for at vi igen kan arbejde som blikkenslagere, og for at der er vin og æg til en billig penge, og for at de ikke mere kan arrestere os og der ikke længer er luftalarm. Og så vil vi også have kommunisme.”

⁷⁹ RR I, s. 95 / SME, s. 103: “Kommunisme vil sige, at der ikke mere finder huse hvor man smækker døren i næsen af én, så man er nødt til at sove i hønsesusene om natten.”

sullo scenario delle sue montagne, conosciute palmo a palmo”.⁸⁰ For ham er det kommunismen som gir mening til motstandskampen, og derfor mener han også at det er viktig å vekke klassebevisstheten hos partisanene – ikke minst hos de “ubevisste” mennene i Drittos avdeling: “Il lavoro politico che dovresti fare”, sier han til Kim, “sarebbe di metterli tutti mischiati e dare coscienza di classe a chi non l’ha e raggiungere questa benedetta unità”.⁸¹ I kapittel XI ser man hvilken positiv utvikling Gian l’Autista, en av mennene fra osteriet, får så snart han går inn i motstandskampen. Pin møter ham etter det store slaget i kapittel X og legger med en gang merke til at han er forandret: “Gian l’Autista è diventato diverso: da una settimana che è nelle formazioni, non ha già più quegli occhi da animale cavernicolo, lacrimosi dal fumo e dall’alcool, degli uomini dell’osteria.”⁸² Slik fremstår han nærmest som en positiv helt fra den sosialistiske romanen, og som en bekreftelse på Ferrieras synspunkter i diskusjonen med Kim.

For Kim er virkeligheten langt mer komplisert: Han studerer egentlig medisin og vil bli psykiater, for, som Calvino skriver: “sa che la spiegazione di tutto è in quella macina di cellule in moto, non nelle categoria della filosofia.”⁸³ Kommunismen, det vil si ideologien, er med andre ord ikke nok til å forstå hvorfor partisanene kjemper. Overfor mennene i Drittos avdeling nytter det ikke å snakke om idealer, hevder Kim: “Non puoi parlare di dovere qui, non puoi parlare di ideali: patria, libertà comunismo. Non ne vogliono sentir parlare di ideali, gli ideali son buoni tutti ad averli, anche dall’altra parte ne hanno di ideali.”⁸⁴ Det som driver dem, er ikke idealene, men derimot et eldgammelt raseri – “un furore antico” – over en grunnleggende krenkelse: “È l’offesa della loro vita, il buio della loro strada, il sudicio della loro casa, le parole oscene imparate fin da bambini, la fatica di dover essere cattivi.”⁸⁵ Det er denne krenkelsen mennene i Drittos avdeling forsøker å frigjøre seg fra, mener Kim.

⁸⁰ RR I, s. 99 / SME, s. 107: “Partisaneringen er en konkret og præcis ting for ham, fuldkommen som en maskine; den er den revolutionære higen som er modnet i ham under arbejdet i fabrikkerne, gjort til virkelighed i hans bjerge, som han kender som sin egen bukselomme”.

⁸¹ RR I, s. 103 / SME, s. 112: “Men det forekommer mig, at det politiske arbejde du burde udføre, skulle være at blande dem sammen og bibringe *den* klassebevidsthed der ikke er i besiddelse af den, og skabe denne velsignede enhed”.

⁸² RR I, s. 127 / SME, s. 137: “I en uge har han været i organisationen; han har ikke længer disse øjne som et huldys, der løber i vand af røg og spiritus, som alle mændene på vinstuen har.”

⁸³ RR I, s. 99 / SME, s. 107: “han ved at forklaringen på alt findes i denne kværn af celler i bevægelse, ikke inden for filosofien.”

⁸⁴ RR I, s. 104 / SME, s. 112: “Du kan ikke tale om pligt her, du kan ikke tale om idealer, om fædreland, frihed, kommunisme. De ønsker ikke at høre tale om idealer; idealer har de sikkert alle; også på den anden side har de idealer.”

⁸⁵ RR I, s. 106 / SME, s. 114: “Det skyldes krænkelser af deres liv, mørket i deres gader, snavset i deres hjem, de sjofle ord de har lært allerede som børn, anstrengelsen ved at være onde.”

Dette raseriet er imidlertid det samme hos fascistene som hos partisanene. Derfor skal det ingenting til – “un nulla, un passo falso” – for å velge feil. Men det er allikevel en avgjørende forskjell mellom fascistene og partisanene, tenker Kim, for partisanene har *historien* på sin side:

Ma allora c'è la storia. C'è che noi, nella storia, siamo parte del riscatto, loro dall'altra [...] L'altra è la parte dei gesti perduti, degli inutili furori, perduti e inutili anche se vincessero, perché non fanno storia, non servono a liberare ma a ripetere e perpetuare quel furore e quell'odio⁸⁶

Det er altså den historiske prosessen, eller mer presist den historiske nødvendigheten, som rettfærdiggjør motstandskampen. Slik heves historien opp til bli å en slags transcendental kategori som gir mening til enkeltmenneskets erfaringer, som gir mening til Pins opplevelser og til hans søken etter et sosialt fellesskap. På det tidspunktet når Calvino skriver *Il sentiero dei nidi di ragno*, har motstandsbevegelsen seiret: Leserne vet med andre ord hvordan det går helt til slutt – etter at krigen er over. Det er med andre ord *la Liberazione* som kan sies å være romanens egentlige slutt. Det er *la Liberazione* som gir mening og håp til Pins liv.

Kim er riktignok en tvetydig person, og en nærmere analyse av Kims indre monolog viser at han tviler på sin egen teori. Kim har et enormt begjær etter logikk, forteller Calvino. Når han diskuterer med andre, er han klar og reflektert:

E il commissario Kim gira ogni giorno per i distaccamenti con lo smilzo sten appeso a una spalla, discute coi commissari, coi comandanti, studia gli uomini, analizza le posizioni dell'uno e dell'altro, scompone ogni problema in elementi distinti, « a, bi, ci », dice; tutto chiaro, tutto chiaro dev'essere negli altri come in lui.⁸⁷

Men når han vandrer alene gjennom skogen, fylles også han av tvil: Forestillingen om historiens logiske utviklingsgang er besnærende, men fortsatt er forbindelsen mellom enkeltmennesket og den samfunnsmessige totaliteten nokså diffus: “Tutto deve esser logico, tutto si deve capire, nella storia come nella testa degli uomini; ma tra l'una e l'altra resta un salto, una zona buia dove le ragioni collettive si fanno ragioni individuali,

⁸⁶ RR I, s. 106 / SME, s. 115: “Men så er der historien. Der er det, at vi, for historien, er på frigørelsens side, de andre på den modsatte [...] Den andre er de spildte handlingers side, det unyttige raseris, spildte og unyttige selv hvis de skulle vinde, for de skriver ikke historie, de tjener ikke til at befri, men til at gentage og fortætte dette raseri og dette had”.

⁸⁷ RR I, s. 100 / SME, s. 108: “Og kommissæren Kim er hver dag på vandring mellem delingerne med den slanke *sten* hængende over skulderen, diskuterer med kommissærene, med delingscheferne, studerer mændene, analyserer de forskelliges stilling, opløser hvert problem i dets enkelte elementer, «a, b, c,» siger han; alt er klart, alt bør være klart i de andre som i ham selv.”

con mostruose deviazioni e impensati agganciamenti.”⁸⁸ Det blir alltid tilbake en liten rest i menneskesinnet som den historiske forklaringsmodellen ikke kan forstå. Derfor konkluderer han: “Abbiamo ancora la testa piena di miracoli e di magie”.⁸⁹ Når Kim vandrer alene gjennom skogen, fylles også han av den tåken som så ofte legger seg over det liguriske landskapet og som sperrer alle horisonter: “Alle volte camminando nella notte le nebbie degli animi gli si condensano intorno, come le nebbie dell’aria”.⁹⁰ Dermed er det et åpent spørsmål om Kims ideologiske konstruksjon er solid nok til å gi mening til kampen som Pin og de andre partisanene i Drittos avdeling kjemper. Kanskje er det heller i karakteren Pin vi må lete etter forklaringen.

Pin og den estetiske fortolkningen

De ulike narrative modellene og de mange intertekstuelle referansene som preger *Il sentiero dei nidi di ragno*, har, som nevnt, blitt grundig gjort rede for av både kritikken og Calvino selv. De mest iøynefallende metalitterære aspektene ved romanen – Pins fascinasjon for ordene, hans livlige fantasi og ikke minst hans talent som sanger og forteller – har derimot blitt oversett. For Pin er ikke bare et ensomt og forskrekket barn i de voksnes verden: Man kan også lese ham som et bilde på forfatteren. Calvino åpner selv for en slik tilnærming til romanen i forordet fra 1964. Pin, forteller den italienske forfatteren, kan leses som et bilde på hvordan han selv, med sin borgerlige bakgrunn og sin bakgrunn som ung intellektuell, opplevde *la Resistenza*:

Il rapporto tra il personaggio del bambino Pin e la guerra partigiana corrispondeva simbolicamente al rapporto che con la guerra partigiana m'ero trovato ad avere io. L'inferiorità di Pin come bambino di fronte all'incomprensibile mondo dei grandi corrisponde a quella che nella stessa situazione provavo io come borghese.⁹¹

Indirekte kan man dermed lese Pin en modell for å forstå forfatterens og den intellektuelles rolle i å forstå og formidle krigens erfaringer, men også for å forstå den intellektuelles rolle i samfunnet.

⁸⁸ RR I, s. 100 / SME, s. 108: “Alt skal være logisk, alt skal man forstå, i historien som i menneskenes hoveder; men der bliver et svælg tilbage mellem dem, en mørk zone hvor de kollektive årsager bliver til individuelle årsager med uhyrlige afgivelser og uformodede sammenkædninger.”

⁸⁹ RR I, s. 108 / SME, ss. 116–117: “Vi har stadig hovedet fuldt af mirakler og magi, tænker Kim.”

⁹⁰ RR I, ss. 110–111 / SME, s. 120. “Undertiden, når han vandrer om natten, fortættes sindenes tåge omkring ham, som den tåge der fylder luften.”

⁹¹ RR I, s. 1199 / PSN, s. 24: “The relationship between the character of the boy Pin and the partisan war corresponded symbolically with the relationship that I myself had eventually had with that war. Pin’s inferiority as a child facing the incomprehensible world of adults was the equivalent of the inferiority that I too felt in the same situation because of my middle-class upbringing.”

Jeg har tidligere hevdet at Pin mangler de nødvendige fortolkningsmodellene som ville gjort det mulig for ham å forstå sin egen situasjon. Dette må riktignok presiseres. For også Pin aktiviserer ulike modeller for å forstå sin egen situasjon. Men der Kim tolker virkeligheten ideologisk, tolker Pin den estetisk. Det er tre ulike nivå i Pins symbolske fortolkning av virkeligheten. For det første: Pins møte med motstandsbevegelsen er ikke kun et møte med en ny og spennende verden – enda mer fascinerende og uforståelige enn den han kjenner fra “la città vecchia” –, men også et møte med et mangfold av mystiske og fascinerende *ord*. Første gang Pin hører ordet “gap”, for eksempel, er når mannen fra motstandsbevegelsen oppsøker mennene på osteriet. Pin lar seg umiddelbart fascinere: “Per Pin le parole nuove hanno sempre un alone di mistero, come se alludessero a qualche fatto oscuro e proibito. Un *gap*? Che cosa sarà un *gap*?”⁹² Litt senere, når han kommer til partisanleiren, fryder Pin seg over krangelen mellom Mancino og Giglia – ikke fordi selve krangelen fascinerer ham, men på grunn av det språklige mangfoldet. På grunn av ordene:

– Opportunista! Traditrice! Sporca menscevic!

Pin se la gode un mondo: qui si trova nel suo. Al carruggio c'erano litigi tra marito e moglie che duravano giornate intere e lui passava ora a seguirli sotto le finestre come se fosse alla radio, *senza perdere una battuta*; e ogni tanto interveniva con una uscita gridata con quanto fiato aveva in gola, tanto che i litiganti alle volte smettevano e s'affacciavano tutt'e due allo stesso davanzale per inveire contro di lui.

Qui è tutto molto più bello: in mezzo al bosco, coll'accompagnamento degli spari, e con *parole nuove e colorate*.⁹³

Det er ikke først og fremst ordenes bokstavelige betydninger, deres referensielle funksjon, som interesserer Pin, men de mange forskjellige assosiasjonene ordene vekker: Bildene de fremkaller, fortellingene de igangsetter. Det som fascinerer ham, er hvordan ordene setter virkeligheten i bevegelse. Hvordan de åpner en dør for ham til en ny og annerledes verden: Nye ord gir verden en annen koloritt.

For det andre: I gjennomgangen av de ulike litterære modellene viste jeg hvordan Pin, når han føler seg usikker og alene, aktiviserer ulike narrative modeller, ulike symbolske former, som han henter fra filmens, tegneseriens eller eventyrenes

⁹² RR I, s. 13 / SME, s. 14 “For Pin er nye ord alltid omgivet af et skær af mystik, som om de hentydede til noget mørkt og forbudt. En gap? Hvad kan en gap være for noget?” (GAP = Gruppo di Azione Partigiana)

⁹³ RR I, ss. 61–62 / SME, s. 67: “«Medløber! Forræder! Beskidte so!» / Pin nyder det vældigt; her er han i sit es. I gyden var der skænderier mellem mand og kone som varede hele dage, og han tilbragte flere timer med at følge dem under vinduerne, som om han hørte radio, *uden at gå glip af et eneste ord*; og af og til greb han ind med en bemærkning råbt af sine lungers fulde kraft, så de stridende parter undertiden holdt ind og begge stak hovedet ud ad samme vindue for at overfuse ham. / Her er alt langt skønnere: midt i skoven, med akkompagnement af skud, og med *nye og farverige ord*.” (Min kursivering)

erfaringsunivers. Det er disse som gjør det mulig for ham å håndtere situasjonen. Fantasien blir en flukt for Pin: Han dikter opp alternative virkeligheter – fargerike og spennende –, hvor han selv står i sentrum. Eller han drømmer seg bort i eventyrlige forestillinger hvor menneskene er gode. I kapittel X sender Dritto ham ut for å begrave Babeuf – Mancino har selv tatt livet av falken i en opphetet krangel –, men Pin er redd for å grave der det allerede finnes menneskegraver. Han føler seg ensom og alene: “Pin è solo sulla terra”, kommenterer fortelleren.⁹⁴ Heller enn å begrave fuglen drømmer Pin om å kaste den opp i luften, se den folde ut vingene, se den fly av sted, og han selv følge etter:

Verrebbe voglia di buttare il falchetto nella grande aria della vallata e vederlo aprire le ali, e alzarsi a volo, fare un giro sulla sua testa e poi partire verso un punto lontano. E lui, come nei racconti delle fate, andargli dietro, camminando per monti e per pianure, fin o a un paese incantato in cui tutti siano buoni.⁹⁵

Det er i en slik kontekst man må forstå den sentrale metaforen i Calvins debutroman, “stedet hvor edderkoppene har rede”. Det er hit Pin kommer når han har behov for å være alene: “Quando ha fatto qualche grosso dispetto e a furia di ridere il petto gli si è riempito d’una tristezza opaca, Pin vaga tutto solo per i sentieri del fossato e cerca il posto dove fanno la tana i ragni”, forteller Calvino.⁹⁶ Pin oppsøker stedet tre ganger i løpet av romanen. Først gang etter å ha stjålet pistolen, andre gang etter å ha rømt fra fengselet og tredje gang når han til slutt forlater partisanleiren. Calvino beskriver det som et magisk sted: “È un posto magico, noto solo a Pin. Laggiù Pin potrà fare strani incantesimi, diventare un re, un dio.”⁹⁷ “Stien med edderkoppredene” er med andre ord et fantasiens territorium. Det er et sted hvor Pin kan eksperimentere med andre verdener. Det er et sted hvor “tåken” letter, og Pin endelig føler den helheten han ellers mangler. Det er et sted for flukt. Et sted som fungerer etter en annen logikk enn de voksnes uforståelige verden.

For det tredje: Pin er en dyktig sanger, og til syvende og sist er det sangen som gir ham innpass blant de voksne. Sangene Pin synger, er en type folkelige skillingsviser. Han har lært dem av mennene på osteriet og av de gamle i nabolaget. De handler om krig og

⁹⁴ RR I, s. 122 / SME, s. 133: “Pin er alene på jorden.”

⁹⁵ RR I, s. 123 / SME, s. 134: “Man får næsten lyst til at smide falken højt op i luften over dalen og se den folde vingerne ud, og hæve sig i flugt, kredse en enkelt gang over hovedet, og derpå sætte kursen mod et fjernt punkt. Og han, som i eventyrene, gå bagefter den, vandrende gennem bjerge og sletter, til et fortryllet land, hvor alle er gode.”

⁹⁶ RR I, s. 23 / SME, s. 25: “Når han har rigtig drillet nogen, og har leet så voldsomt at hans bryst er blevet fyldt af dunkel melankoli, strejfer han alene rundt på stierne langs grøfterne og søger stedet hvor edderkopperne laver deres huler.”

⁹⁷ RR I, s. 141 / SME, s. 151: “Det er et fortryllet sted som kun Pin kender. Dernede vil Pin kunne trylle, blive en konge, en gud.”

fengsel, de handler om kjærlighet og død. Ofte er de voldsomme, dramatiske, blodige: “Pin sa tutte quelle vecchie canzoni che gli uomini dell’osteria gli hanno insegnato, canzoni che raccontano fatti di sangue; quella che fa: *Torna Caserio ...* e quello di Peppino che uccide il tenente.”⁹⁸ Om en annen av sangene sies det: “È una canzone misteriosa e truculenta che ha imparato da una vecchia là nel vicolo, forse una volta la cantavano i cantastorie nelle fiere”.⁹⁹ Pin er en rakkerunge og en spilloppmaker – han erter de voksne, og de voksne tar igjen så godt de kan –, men når han begynner å synge, blir det stille. I begynnelsen av romanen synger Pin “Il lamento del carcerato” – “Straffangens klagesang”.¹⁰⁰ Siden de alle har vært i fengsel, er det lett for mennene på osteriet å kjenne seg igjen i historien:

Gli uomini ascoltano in silenzio, a occhi bassi come fosse un inno di chiesa. Tutti sono stati in prigione: chi non è stato in prigione non è un uomo. E la vecchia canzone da galeotti è piena di quello sconforto che viene nella ossa alla sera, in prigione, quando i secondini passano a battere le grate con una spranga di ferro, e a poco a poco tutti i litigi, le imprecazioni si quietano, e rimano solo una voce che canta quella canzone, come ora Pin, e nessuno gli grida di smettere.¹⁰¹

Pins sanger rommer med andre ord en type erfaringer som både mennene på osteriet og mennene i partisanleiren kan identifisere seg med. Det er *deres* historier sangene forteller. Derfor gir de også mening til livene deres. De rommer den “visdom” som bare den muntlige fortellerkunsten kan formidle.¹⁰²

Smerten og sangen

Vi har sett hvordan Pin mangler en klar bevissthet om sin egen person og den historiske situasjonen han er en del av. Allikevel er hans “estetiske fortolkning” av situasjonen på mange måter like effektiv som Kims “politiske fortolkning”. De “metalitterære dimensjonene” ved Pins person – hans fascinasjon for ordene, hans livlige fantasi og ikke

⁹⁸ RR I, s. 8 / SME, s. 9: “Pin kender alle de gamle viser, som mændene i vinstuen har lært ham, viser der fortæller om blodige gerninger; den der lyder: «Caserio vender tilbage ...», og den om Peppino der dræber løjtnanten.”

⁹⁹ RR I, s. 83 / SMR, s. 89: “Det er en mystisk og grusom vise, som han har lært af en gammel kone dernede i gyden; måske er den engang blevet sunget på markedspladsen af omvandrende visesangere.”

¹⁰⁰ “Il lamento del carcerato” er også kjent som “Le quattro stagioni” og “Strapazzata”. I den avgjørende scenen i kapittel VII synger han “Chi busa alla mia porta”. Sangene Calvino siterer, er kjente italienske skillingsviser.

¹⁰¹ RR I, s. 8 / SME, s. 8: “Mændene lytter i tavshed, med sænket blik, som var det en salme. Alle har de vært i fængsel; den der ikke har været i fængsel er ikke en mand. Og tugthusfangernes gamle sang er mættet med den modløshed som går til marv og ben om aftenen i fængslet, når fængselsbetjentene går deres runde for at banke på gitteret med en jernstang, og skænderierne og forbandelserne lidt efter lidt stilner, og der til sidst kun høres en stemme der synger denne sang, som Pin nu gør det, og ingen råber at han skal tie.”

¹⁰² Jamfør Benjamins essay om fortelleren.

minst fortellerkunsten – utfolder seg innenfor to ulike modaliteter. På den ene siden setter fantasien og ordens poetiske kvaliteter virkeligheten i bevegelse: Pin ser verden på en annen måte, og han eksperimenterer med andre virkelighetskonstruksjoner. På den andre siden formidler sangene noen helt grunnleggende erfaringer som bidrar til å etablere en felles erfaringshorisont for både partisanene og mennene på osteriet. Slik spiller Pins “estetiske fortolkning” Calvino egen strategi i forbindelse med *Il sentiero dei nidi di ragno*: Hvordan han på den ene siden bestreber seg på å formidle noen helt sentrale begivenheter i nyere italiensk historie, hvordan han på den andre siden utforsker fantasiens og litteraturens territorium, hvordan han bruker litteraturen som en modell for å forstå livet. Dermed er vi tilbake ved “smerten” og “sangen”, representasjonen og den deterritorialiserende bevegelsen.

Men sangen kan i seg selv være smertefull: Når Pin synger “Il lamento del carcerato”, er det som om brystkassen hans er i ferd med å revne, forteller Calvino: “E Pin, col sangue nella testa, e una rabbia che gli fa stringere i denti, si sgola nella canzonaccia fino lasciarci l’anima”.¹⁰³ Når han synger “Chi bussa alla mia porta” i kapittel VII – i en dramatisk og fortettet scene som på mange måter representerer høydepunktet i romanen –, beskriver Calvino hvordan Pin svetter, hvordan han skjelver, og hvordan han til slutt kaster seg til bakken av utmattelse: “Pin sin butta per terra: è esausto”.¹⁰⁴ Kanskje er det nettopp “forfatterrollen” som gjør at Pin marginaliseres. For samtidig som den plasserer ham i sentrum for alles oppmerksomhet, dømmer den ham til ensomhet.

¹⁰³ RR I, s. 9 / SME, s. 9: “Og Pin, som blodet er steget til hovedet, giver sig af sine lungers fulde kraft, med et raseri som får ham til at skære tænder, han i den sjofle vise så han er ved at tabe vejret”.

¹⁰⁴ RR I, s. 85 / SME, s. 92: “Pin smider sig på jorden; han er fuldstændig udmattet”.

Pastisj og politikk

– *I nostri antenati*

Når Cosimo Piovasco di Rondò, hovedpersonen i Calvins *Il barone rampante*, underholder innbyggerne i Ombrosa med historier fra sitt bemerkelsesverdige liv, veksler han mellom ulike narrative strategier. Noen ganger, forteller Biagio – Cosimos yngre bror og romanens forteller –, tar han utgangspunkt i det som faktisk hendte:

Ormai Cosimo aveva un pubblico che stava a sentire a bocca aperta tutto quel che lui diceva. Prese il gusto di raccontare, e la sua vita sugli alberi, e le cacce, e il brigante Gian dei Brughi, e il cane Ottimo Massimo diventarono pretesti di racconti che non avevano più fine.¹

Som regel lar han riktignok fantasien løpe fritt: Narrasjonens egen logikk og ikke de virkelige hendelsene blir bestemmende for hvordan historiene forløper. Også i dette narrative registeret tar Cosimo utgangspunkt i egne opplevelser, men for å tilfredsstille sitt stadig voksende publikum – han sitter i et tre på torget og forteller – tilføyer han hele tiden nye detaljer, nye episoder, nye karakterer. Fortellergleden tar overhånd: Selv når historiene har sin rot i virkeligheten, ender de opp som fantasifulle fiksjoner. Det er dette som skjer når Cosimo forteller om onkelen Enea Silvio Carregas forræderske samarbeid med piratene som herjer utenfor kysten av Ombrosa, og hans dramatiske død. I begynnelsen forsøker Cosimo å tildekke sannheten: Han vil skåne sin far, baron Arminio Piovasco di Rondò, som hadde et nært forhold til sin underlige bror. Litt etter litt kommer allikevel realitetene for dagen, men da er “fortellermaskineriet” allerede satt i bevegelse, og fantasien lar seg ikke lenger stoppe. Dermed ender Cosimo opp med å fortelle en rekke forskjellige versjoner av den samme historien:

¹ RR I, s. 675 / K, s. 148: “Cosimo fik efterhånden et publikum der stod med åben mund og lyttede til alt hvad han sagde. Han blev grebet av fortællelyst, og hans liv i træerne, hans jagter, røveren Gian dei Brughi, hunden Optimus Maximus, alt og alle blev anledning til historier som aldrig fik ende.” Det er svakheter ved den norske oversettelsen fra 1961, og i den danske fra 1959 er deler av det siste avsnittet rett og slett utelatt. Likevel velger jeg altså å sitere fra den sistnevnte.

Dall'invenzione di sana pianta, io credo, Cosimo era giunto, per successive approssimazioni, a una relazione quasi del tutto veritiera dei fatti. Gli riuscì così per due o tre volte; poi, non essendo gli Ombrosotti mai stanchi d'ascoltare il racconto e sempre aggiungendosi nuovi uditori e tutti richiedendo nuovi particolari, fu portato a fare aggiunte, ampliamenti, iperboli, a introdurre nuovi personaggi ed episodi, e così la storia s'andò deformando e diventò più inventata che in principio.²

Cosimo fordreier virkeligheten når han forteller. Han overdriver. Han skryter. Han omformer det opplevde til fantasifulle fortellinger. Og allikevel, selv når de på den måten fjerner seg fra virkeligheten, nærmer disse historiene seg en slags "litterær sannhet". Det er som Biagio sier om Cosimos eventyrfortellinger: "da vere, raccontandole, diventavano inventate, e da inventate, vere".³ I begge de narrative registrene som Cosimo utfolder seg innenfor – han klarer aldri å bestemme seg for hvilket av dem han liker best –, vender han tilbake til den erfaringsvirkeligheten han opplever fra sin posisjon i trærne:

Insomma, gli era presa quella mania di chi racconta storie e non sa mai se sono più belle quelle che gli sono veramente accadute e che a rievocarle riportano con sé tutto un mare d'ore passate, di sentimenti minuti, tedii, felicità, incertezze, vanaglorie, nausea di sé, oppure quello che s'inventa, in cui si taglia giù di grosso, e tutto appare facile, ma poi più si svaria più ci s'accorge che si torna a parlare delle cose che s'è avuto o capito in realtà vivendo.⁴

Selv om de er oppdiktete – eller nettopp derfor – skaper Cosimos fortellinger sammenhenger i verden: De gir den form, de gjør den erfarbar, og de plasserer Cosimo i oppmerksomhetens sentrum.

Biagios beskrivelse av Cosimos dikteriske praksis kan leses som en *mise-en-abyme* for den poetikken som ligger til grunn for *Il barone rampante* og de to andre romanene i trilogien om "våre forfedre", nemlig *Il visconte dimezzato* og *Il cavaliere inesistente*. For selv om Calvino forlater neorealismens estetiske uttrykk i sine tre fantastiske romaner, selv om han ikke lenger har som mål å skildre *la Resistenza* eller de

² RR I, ss. 674–675 / K, s. 148: "Fra det rene oppspind tror jeg nok at Cosimo, efter mange tilnærmelser, var nået til en beretning om sagen som var næsten helt i overensstemmelse med sandheden. Det lykkedes ham at holde sig til den to–tre gange, men da ombrosianerne aldrig blev trætte af at lytte til hans fortælling, og der stadig kom nye tilhørere til, og alle forlangte nye enkeltheder, blev han så fristet til at finde på nye tilføjelser, og lægge mere til og overdrive, indføre nye personer og episoder, og på den måde blev historien ændret og blev mere opdigtet end til at begynde med."

³ RR I, s. 676 / K, s. 150: "historier som fra sande blev til opdigtede, mens han fortalte dem, og som fra opdigtede blev sande."

⁴ RR I, s. 676 / K, s. 149: "Han var kort sagt grebet af mani med at fortælle historier, ligesom én der aldrig ved, om det bedste er dem som han virkelig har oplevet, og som, når han genkalder sig dem i erindringen, genoplever oceaner af svundne timer, af følelser, lykke, kedsomhed, uvished, forgængelighed, og lede ved sig selv; eller om de bedste er dem han opfinder, dem hvori han optræder som en helt, og alt synes let; men jo længere han morer sig dermed, der mere bliver han klar over at han igen begynder at tale om en ting, der virkelig er foregået."

sosiale problemene i etterkrigstidens Italia, selv om han i alle fall tilsynelatende vender ryggen til den historiske virkeligheten og søker tilflukt i fantasien – ikke ulikt Pin i *Il sentiero dei nidi di ragno* –, kan også disse romanene sies å tegne et bilde av den tiden de springer ut av. Calvino eksperimenterer med formen. Han finner opp verdener som bare er mulig i litteraturen. Ikke desto mindre er også *I nostri antenati* preget av et ønske om å artikulere noen bestemte erfaringer og si noe sant om den historiske situasjonen.

Sprangene mellom de narrative registrene i Cosimos fortellinger kan ses som et uttrykk for hvordan Calvino selv forhandler mellom ulike litterære strategier i denne perioden av forfatterskapet. I årene mellom *Il sentiero dei nidi di ragno* og utgivelsen av *Marcivaldo*, *La speculazione edilizia* og *La giornata d'uno scrutatore* i 1963 eksperimenterer Calvino med et bredt spekter av forskjellige stilistiske uttrykk: Neorealisme i *Ultimo viene il corvo*; forskjellige former for realisme i *La speculazione edilizia* og de tre mislykkede romanforsøkene “Il bianco veliero”, “I giovani del Po” og “La collana della regina”; modernisme i *La giornata d'uno scrutatore*. I *Fiabe italiane* er det eventyrene som interesserer Calvino. I *Marcivaldo* veksler han mellom neorealisme og en slags eventyraktig surrealisme. I *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* og *Il cavaliere inesistente* utforsker han allegorien, pastisjen og metafiksjonsfortellingen. Det er som om han ikke klarer å bestemme seg for hvilken litterær form han foretrekker.

Dette kapitlet skal i første rekke omhandle *I nostri antenati*. For alle de tre romanene skal jeg skissere to forskjellige lesninger som begge kan sies å korrespondere med de ulike modusene i Cosimos fortellinger. På den ene siden skal jeg kartlegge den allegoriske dimensjonen i de tre romanene: det moderne menneskets lemlestelser i *Il visconte dimezzato*; den intellektuelles rolle i samfunnet i *Il barone rampante*; lengselen etter en fullverdig eksistens i *Il cavaliere inesistente*. På den andre siden skal jeg skissere en lesning som i større grad tar utgangspunkt i allegoriens sanselige element, selve fortellingen: I lesningen av *Il visconte dimezzato* tar jeg utgangspunkt i forholdet til landskapet; i *Il barone rampante* ser jeg på Cosimos deterritorialiseringsprosesser; i *Il cavaliere inesistente* undersøker jeg metafiksjonen. Før vi går inn i trilogien, er det imidlertid nødvendig å diskutere noen sentrale problemer ved Calvinos litterære eksperimenter i denne perioden av forfatterskapet: Jeg skal undersøke hva det er som ligger til grunn for Calvinos kreative rastløshet. Jeg skal se på hvordan han forener det “realistiske” og det “fantastiske”. Hvordan han formidler mellom viljen til å gripe inn i den historiske situasjonen på den ene siden, trangen til å flykte på den andre.

Calvinos litterære utforskninger, 1947–1963

Selv om flere av samtidens lesere – blant dem Cesare Pavese – kommenterte de eventyraktige elementene som preger *Il sentiero dei nidi di ragno*, ble debutromanen først og fremst lest på den realistiske litteraturens premisser, og Calvino selv ble regnet som en av neorealismens mest sentrale eksponenter. I likhet med en rekke andre forfattere og intellektuelle i denne perioden av italiensk historie var Calvino medlem av PCI, og i en rekke artikler på slutten av førtitallet og begynnelsen av femtitallet argumenterer han for et markert politisk engasjement i litteraturen. På bakgrunn av dette var det forventet at Calvino i sitt videre forfatterskap fortsatt ville forholde seg til realismen, og at tekstene hans ville bære preg av hans politiske overbevisninger. Trolig var det også dette Calvino selv forventet. Det var slik han at trodde han *måtte* skrive.

I “Leggerezza”, det første foredraget i *Lezioni americane*, forteller Calvino om hvordan det i årene etter *la liberazione* nærmest ble et krav overfor den nye generasjonen forfattere om at de skulle representere den historiske situasjonen i sine tekster, og han beskriver hvordan han selv forsøkte å leve opp til disse forventningene:

Quando ho iniziato la mia attività, il dovere di rappresentare il nostro tempo era l'imperativo categorico d'ogni giovane scrittore. Pieno di buona volontà, cercavo d'immedesimarmi nell'energia spietata che muove la storia del nostro secolo, nelle sue vicende collettive e individuali.⁵

Viljen til å representere “il nostro tempo” kommer for Calvinos del først og fremst til uttrykk i de tre mislykkede romanforsøkene: Ikke lenge etter at han hadde gjort seg ferdig med *Il sentiero dei nidi di ragno*, begynte Calvino å skrive “Il Bianco Veliero”. Med utgangspunkt i den omfattende svartebørshandelen forsøker han å tegne et bilde av etterkrigstidens Italia sett fra arbeiderklassens perspektiv. Tidlig i prosessen merket han imidlertid at det var noe som ikke stemte, og selv om han fullførte romanen, ble den aldri publisert.⁶ I stedet gikk han i gang med et nytt prosjekt: “I giovani del Po” handler om

⁵ Saggi I, s. 631 / Calvino 1992, s. 14: “Da jeg begynte min skrivevirksomhet, var det enhver ung forfatters kompromissløse plikt å gjenskape et bilde av vår egen tid. Full av velvilje, forsøkte jeg å bli ett med den nådeløse energi som driver vårt århundres historie, i alle dets kollektive og individuelle hendelser.”

⁶ “Il bianco veliero” har heller ikke senere blitt publisert. Derfor forholder jeg meg til Bruno Falcettis kommentarer i RR III, ss. 1340–1341. “Il bianco veliero” er navnet på en lastebil som står sentralt i handlingen: “Attraverso il le sue vicende”, skriver Falcetti, “prende forma un affresco collettivo della vita irregolare del primissimo dopoguerra che ritrae, con i modi di un grottesco a volte festoso a volte inquietante, un'umanità bizzarra e variopinta.” / “Gjennom de ulike tildragelsene den er en del av, tar det form en kollektiv freske over den første etterkrigstidens usedvanlige liv, som – noen ganger i form av en groteske noen ganger muntert – tegner et bilde av en usedvanlig og mangefarget menneskehet.”

Nino som flytter til Torino for å bli arbeider. Delvis beskriver romanen Ninos politiske engasjement – man kunne kanskje beskrive det som en slags kommunistisk læretid –, og delvis hans turbulente forholdet til en jente fra borgerskapet.⁷ Calvino jobbet med “I giovani del Po” fra januar 1950 til juni 1951, men også denne gangen havnet manuskriptet i skrivebordsskuffen. Mellom januar 1957 og april 1958 lot Calvino det allikevel trykke i tidsskriftet *Officina*, men da nettopp som et eksempel en mislykket roman – et blindspor i karrieren. Tredje forsøk: “La collina della regina” var tenkt som en forholdsvis komplisert roman. Gjennom å følge bevegelsene til et forsvunnet halskjede var planen å tegne et satirisk bilde av ulike sosiale miljø i en industrialisert storby. I et brev fra 1954 beskriver Calvino “La collina della regina” som “un romanzo realistico-social-grottesco-gogliano, una cosa a intreccio complicato”.⁸ Calvino jobber med romanen fra 1952 til 1954, men heller ikke denne gangen makter han å fullføre. I forbindelse med alle de tre romanforsøkene opplevde Calvino en slags kløft mellom det stilistiske uttrykket og det historiske materialet han forsøkte å formidle. Apropos dette forteller han i *Lezioni americane* om hvilke utfordringer realismen, eller snarere virkelighetsrepresentasjonen, ga ham i det tidlige forfatterskap: “Presto mi sono accorto che tra i fatti delle vita che avrebbero dovuto essere la mia materia prima e l’agilità scattante e tagliente che volevo animasse la mia scrittura c’era un divario che mi costava sempre più sforzo di superare.”⁹ Problemet var altså å finne en litterær form som gjorde det mulig å forene hans politiske og estetiske interesser, som tillot ham å forene engasjement med fantasiens fortryllelse og litteraturens letthet.

Sommeren 1951, mens han fremdeles strevde med realismen, setter Calvino seg ned med et nytt prosjekt. Denne gangen skriver han uten å tenke på hva han *burde* skrive. Han skriver kun for sin egen fornøyles skyld. Resultatet blir *Il visconte dimezzato* – den første romanen i det som skal bli *I nostri antenati*. I forordet til den engelske oversettelsen fra 1980 kommenterer han:

⁷ Det er flere interessante trekk ved “I giovani del Po”. Fortellerteknisk er vekslingen mellom presensfortellingen i tredjeperson og Ninos brev til barndomsvennen i hjembyen interessant. Interessant er også beskrivelsen av forholdet mellom Nino og Giovanna som har en rekke likhetstrekk med beskrivelsen av forholdet mellom Cosimo og Viola i *Il barone rampante*.

⁸ Jf. L, s. 399 / “en realistisk-sosial-grotesk-gogolsk roman, en greie med et svært komplisert plot”. Se også RR III, s. 1343.

⁹ Saggi I, s. 632 / AF, s. 14: “Snart merket jeg at det mellom – på den ene siden – livets realiteter, som skulle ha vært mitt råmateriale, og – på den andre siden – den gnistrende og bitende smidigheten som jeg ønsket skulle besjele alt jeg skrev, eksisterte det en kløft, som det kostet meg stadig større anstrengelser å overvinne.”

The fact is that after my first novel, written in 1946, and my first short stories, which told of picaresque adventures in an Italy of wartime and postwar upheaval, I had made efforts to write the realistic-novel-reflecting-the-problems-of-Italian-society, and had not managed to do so. (At the time I was what was called a 'politically committed writer'.) And then, in 1951, when I was twenty-eight and not at all sure that I was going to carry on writing, I began doing what came most naturally to me – that is, following the memory of things I had loved best since boyhood. Instead of making myself write the book I *ought* to write, the novel that was expected of me, I conjured up the book I myself would have liked to read, the sort by an unknown writer, from another age and another country, discovered in an attic.¹⁰

Det var altså når han brøt med de forventningene som var knyttet til ham som “politisk engasjert” forfatter, at han klarte å finne tilbake til den lettheten som preger debutromanen. I utgangspunktet er riktignok Calvino usikker på om romanen er “viktig” nok til å bli utgitt som egen bok. Trolig hadde han tenkt å trykke den i tidsskriftet *Botteghe Oscure*.¹¹ I rollen som redaktør for Einaudi, var Elio Vittorini langt mer positiv på romanens vegne. I likhet med mange andre hadde Vittorini begynt å gå lei av den politisk korrekte og ofte humørløse litteraturen i samtiden. I et brev fra desember 1951 oppfordrer han derfor Calvino til å stå inne for romanen og til å sende den ut på markedet:

Mi sembra che il tuo *Visconte* faccia libro completo e che non si debba lasciarlo ad aspettare chissà quanto come se fosse un mezzo libro. Mi sono divertito moltissimo a leggerlo e credo che potrebbe divertire un mucchio di gente oggi soltanto infastidita da libri uggiosi. Nella rivista pochi invece lo vedranno. Perché non mandarlo in libreria?¹²

Il visconte dimezzato ble publisert i 1952, og selv om den ble kritisert for ikke å diskutere dagsaktuelle politiske problemer, og for å mangle et tydelig politisk engasjement, ble den raskt en suksess blant det lesende publikum.

Il barone rampante, den andre romanen i trilogien, har en lignende tilblivelseshistorie. Til tross for at den er en av Calvinos lengste romaner, ble den skrevet over en forholdsvis kort periode – fra 10. desember 1956 til 26. februar 1957 –, i en “pause” fra arbeidet med *La speculazione edilizia*. På samme måte som med *Il visconte dimezzato* bruker han altså den mer “uforpliktende” fantastiske litteraturen som en flukt – en fluktlinje – fra den mer “seriøse” realismen, og som en vei ut av skrivesperren. *Il*

¹⁰ OA, s. vii.

¹¹ Jf. Mario Barenghi i RR I, s. 1307.

¹² Brev av 19. desember 1951, sitert fra RR I, s. 1307 / “Jeg mener at din *Visconte* er en komplett bok og at man ikke bør la den vente, hvem vet hvor lenge, som om det var en halv bok. Jeg moret meg svært mye når jeg leste den, og jeg tror at den kan underholde svært mange mennesker som i dag bare irriterer seg over kjedelige bøker. Men i tidsskriftet kommer bare noen få til å se den. Hvorfor sender du den ikke i bokhandelen?”

cavaliere inesistente, den siste romanen i trilogien, ble skrevet og publisert i 1959. Året etter ble de tre romanene utgitt samlet under tittelen *I nostri antenati* – “våre forfedre”.

Ut fra kravene som ble stilt til den engasjerte forfatteren, var de tre romanene – *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* og *Il cavaliere inesistente* – i manges øyne svært problematiske. Derfor er det interessant å se hvordan Calvino i etterordet fra 1960 indirekte kan sies å svare kritikken. Her peker han på hvordan *I nostri antenati* har en verdi ut over det fantastiske, det eventyragtige og det underholdende. Det er nettopp fordi han ikke skriver realistisk, fordi han ikke drøfter dagsaktuelle politiske problemer, fordi han ikke skriver “engasjert”, at han makter å uttrykke noe sant om sin egen tid: Det er først når han ikke forholder seg til den historiske virkeligheten direkte, at han får det litterære maskineriet til å fungere. Når han satte seg ned med *Il visconte dimezzato*, hadde ikke Calvino tenkt å skrive noen politisk eller moralsk allegori. Ikke desto mindre var det ved å skrive fantastisk, ved å gi den litterære materialiteten prioritet, at han maktet å fange inn et bilde av tiden, at han maktet å si noe sant om verden, og at han maktet å skimte en estetisk løsning på de politiske problemene:

Ed ecco che scrivendo una storia completamente fantastica, mi trovavo senz'accorgermene a esprimere non solo la sofferenza di quel particolare momento ma anche la spinta a uscirne; cioè non accettavo passivamente la realtà negativa ma riuscivo a riimmettervi il movimento, la spaconeria, la crudezza, l'economia di stile, l'ottimismo spietato che erano stati della letteratura della Resistenza.¹³

Det politiske elementet i *Il visconte dimezzato* ligger først og fremst i den litterære stilen, synes Calvino å hevde. Romanen har en politisk dimensjon, ikke fordi den drøfter bestemte politiske problemer eller forfekter en bestemt ideologi, men fordi den i egenskap av å være litteratur “setter virkeligheten i bevegelse” og på den måten eksperimenterer med leserens erfaringsverden.

Litteraturens og virkelighetens verden

Hvordan skal man forstå det stilistiske mangfoldet og den kreative rastløsheten som preger Calvino i denne perioden av forfatterskapet? Hva er det som genererer eksperimenteringsviljen? Hva er det som får ham til å utforske så vel realismen som den

¹³ RR I, ss. 1209–1210 / “Og mens jeg altså skrev en fullstendig fantastisk historie, fant jeg – uten å legge merke til det – ikke bare et uttrykk for denne spesielle tidens lidelser, men også sporen til å en vei ut av lidelsene; det vil si: jeg aksepterte ikke den negative virkeligheten rent passivt, men klarte å gjeninnføre bevegelsen, skrytet, råskapen, den stilistiske økonomien, den nådeløse optimismen som hadde preget motstandslitteraturen.”

fantastiske litteraturen? Man kunne naturligvis argumentere for at Calvino fremdeles er en ung forfatter som har behov for å utforske ulike stilistiske uttrykk på veien mot en egen litterære “stemme”. Mer interessant er det å forsøke å forstå eksperimenteringen i lys av et grunnleggende estetisk og ideologisk problem i Calvinos forfatterskap.

I artikkelen “Calvino dal sogno alla realtà” fra 1958 hevder den marxistiske kritikeren Alberto Asor Rosa at Calvinos tidlige romaner og fortellinger er preget av en grunnleggende motsetning mellom forfatterens politiske bevissthet – ikke minst slik denne kommer til uttrykk i “Il midello del leone” fra 1955 – og hans poetiske fantasi. Romanene hans er splittet mellom på den ene siden viljen til å reflektere den historiske bevegelsen – “la sua volontà di riflettere i movimenti della storia (e quindi delle classi)” –, og på den andre siden hans litterære fantasi – “la sua fantasia, incapace di ritrovare proprio in quella storia i succhi che la nutrano”.¹⁴ Calvino makter altså ikke å forene sine litterære og politiske ambisjoner, hevder den toneangivende kritikeren. Hans litterære og politiske prosjekt går i to forskjellige retninger. Med referanse til *Il visconte dimezzato* beskriver Asor Rosa ham som “lo scrittore dimezzato”. Calvino lykkes verken med å gi litterært liv til den historiske situasjonen – “la storia non riesce a diventare avventura” – eller med å gi en adekvat fortolkning av historien i sine fantastiske fortellinger – “l’avventura non riesce a diventare storia”.¹⁵ Kort sagt makter han ikke å realisere den poetikken han så presist formulerer i essayene. Calvinos poetikk, hevder Asor Rosa, er “uno scheletro di notevole arditezza, sul quale però non si sono depositati ancora la carne e il sangue di un mondo poetico (cioè fantastico) dalle dimensioni precise e ben chiare”.¹⁶ Resultatet av hans litterære bestrebelser blir enten en slags vulgær neorealisme, som i “I giovani del Po”, eller en slags “barnslig pastisj”, som i *Il barone rampante*. Først med *La speculazione edilizia*, som jeg kommer til i neste kapittel, mener Asor Rosa at Calvino makter å forene de motsetningene som preger det tidlige forfatterskapet.

De ideologiske premissene gjør det vanskelig for Asor Rosa å se de litterære kvalitetene ved *Il barone rampante*. I sin analyse identifiserer han allikevel en interessant motsetning i Calvinos tidlige forfatterskap. Han viser hvordan den italienske forfatteren trekkes mellom to ulike impulser: På den ene siden erfaringsimpulsen, representasjonen og det politiske engasjementet. På den andre siden eksperimenteringsviljen, fantasien og

¹⁴ Rosa 2001, s. 16 / “hans vilje til å reflekteres historiens bevegelser (og dermed klassenes)”, “hans fantasi, som i denne historien ikke er stand til å gjenfinne de saftene som gir den næring”.

¹⁵ Rosa 2001, s. 13: “historien lykkes ikke i å bli eventyr”, “eventyrene lykkes ikke i å bli historie”.

¹⁶ Rosa 2001, s. 11 / “et bemerkelsesverdig dristig skjelett, som det riktignok ennå ikke har lagt seg kjøtt og blod på, av en poetisk (det vil si fantastisk) verden med klare og presise dimensjoner”.

den litterære leken. De sentrale ideene i Asor Rosas artikkel er slett ikke fremmede for Calvino. I etterordet fra 1960 reflekterer han over noen av de utfordringene som til slutt fikk sin løsning i trilogien om “våre forfedre”:

Se pigliavo a raccontare su un tono allegro, suonavo falso; la realtà era troppo più complessa; ogni stilizzazione finiva per essere leziosa. Se usavo un tono più riflessivo e preoccupato, tutto sfumava nel grigio, nel triste, perdevo quel timbra che era mio, cioè l'unica giustificazione del fatto che a scrivere fossi io e non un altro.¹⁷

Calvinos “litterære problem” i denne perioden er altså knyttet til spørsmålet om hvordan man skal forene viljen til å gripe inn i den historiske situasjonen med ønsket om å ta vare på tekstens rent litterære kvaliteter – spenningen, underholdningen, og fantasiens fortryllelse. Hvordan unngå, slik han formulerer det i *Lezioni americane*, at tyngden, livløsheten og verdens ugjennomtrengelighet fester seg til skriften og fortrenger litteraturens letthet? *I nostri antenati* er et forsøk på å håndtere dette problemet eller denne motsetningen. Gjennom allegorien forsøker de tre romanene å reflektere samtiden. Men Calvino glemmer ikke at allegorien har en materiell side – fortellingen og de konkrete bildene. Og som Cosimos fortellerkunst illustrerer: Når fortellermaskineriet først er i gang, lar det seg knapt nok begrense av den allegoriske betydningen.

Calvinos type

I flere viktige essay på femtitallet uttrykker Calvino en sterk tro på at litteraturen faktisk kan spille en rolle i den historiske utviklingen. I “Il midello del leone” kommenterer han: “Noi pure siamo tra quelli che credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione, di grado e di qualità insostituibile”.¹⁸ Derfor mener han også at den moderne forfatteren har en plikt til å engasjere seg: “Noi crediamo che l'impegno politico, il parteggiare, il comprometersi sia, ancor più che dovere, necessità naturale dello scrittore d'oggi”.¹⁹ Calvino er imidlertid klar på at litteraturens oppgave ikke er å “gjenfortelle” eller “speile” det politiske engasjementet. Litteraturen kan heller ikke erstatte den politiske aktiviteten. Det eneste den kan gjøre, hevder Calvino

¹⁷ RR I, s. 1209 / “Hvis jeg tok til å fortelle i et lystig tonefall, hørtes det falskt ut; virkeligheten var altfor kompleks, alle stiliseringer endte opp med å virke affekterte. Hvis jeg tok i bruk en mer refleksiv og bekymret tone, forsvant alt i det grå, i det triste, jeg mistet det preget som var mitt, med andre ord den eneste rettferdiggjørelsen for det fatum at det var jeg som skrev, og ikke en annen.”

¹⁸ Saggi I, s. 21 / “Også vi er blant dem som tror på en litteratur med en aktiv tilstedeværelse i historien, på en litteratur som kan gi utdanning med et uerstattelig behag og en uerstattelig kvalitet”.

¹⁹ Saggi I, s. 20 / “Vi mener at det politiske engasjementet – det å velge side, det å ta parti for – ikke bare er en plikt, men en naturlig nødvendighet for dagens forfattere”.

– og det er heller ikke lite –, er å lære “historiens protagonister” å bli stadig mer intelligente, fintfølede og moralsk sterke: “deve – mentre imparo da loro – insegna loro, servire a loro, e può servire solo in una cosa: aiutandoli a essere sempre più intelligenti, sensibili, moralmente forti”.²⁰ Litteraturen kan gi oss innsikt i en bestemt *holdning* overfor omgivelsene, en måte å forstå oss selv på i forhold til den historiske situasjonen, eller som Calvino skriver: “il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose o a grandi”.²¹

“Il midello del leone” tar utgangspunkt i en analyse av neorealismens litterære “person” – “il personaggio nella nostra letteratura d’oggi” –, eller det man med Lukács kunne beskrive som den italienske etterkrigslitteraturens spesifikke *type*. Det dreier seg, hevder Calvino, om den litterære karakteren som ethvert verk og enhver litterær epoke underforstår eller skaper, og som derfor uttrykker noe essensielt ved epoken. For Calvino handler dette ikke kun om det man tradisjonelt tenker på som “runde karakterer”. Det kan like gjerne dreie seg om den spesielle tekstnormen – “quella presenza morale” – som man finner i den lyriske diktningen. Det handler kort sagt om det særegne “subjektet” – det blikket eller den holdningen – som kommer til uttrykk i enhver litterær tekst.

For å forstå neorealismens litterære type trekker Calvino linjene tilbake til mellomkrigstidens *hermetisme*. Med sitt fokus på objektene, landskapet og de subtile sansningene – språket er ofte dunkelt og antydende – er dette en poetisk bevegelse som tilsynelatende mangler litterære personer, bemerker Calvino. Det er som om den hermetiske diktningen med sine vage fornemmelser, lukker seg inne i seg selv og vender ryggen til den historiske situasjonen. Men nettopp derfor er også denne diktningen et produkt av sin tid. Også den hermetiske diktningen formulerer en distinkt holdning overfor den ytre verden og etablerer en tidstypisk litterær person, nemlig det Calvino kaller “l’uomo ermetico”:

quest’uomo che sembrava costruito apposta per passare attraverso tempi infausti e realtà non condivise con un minimo di contaminazione e insieme con un minimo di rischio, fu proprio un caso tipico di proposta della letteratura per risolvere i problemi dei rapporti dell’uomo col suo tempo.²²

²⁰ Saggi I, s. 21 / “den må – mens den lærer av dem – undervise dem, tjene dem, og den kan bare tjene dem i én ting: hjelpe dem til å bli stadig mer intelligente, følsomme og moralsk sterke”.

²¹ Saggi I, s. 21 / “måten å se sin neste og seg selv på, måten å sette personlige begivenheter i relasjon med generelle begivenheter, å gi verdi til små ting eller til store”.

²² Saggi I, s. 11 / “dette mennesket – som så ut til å være konstruert for nettopp å kunne passere med et minimum av besudling, og samtidig et minimum av risiko gjennom de sørgelige tidene og en virkelighet han ikke tok del i –, var et typisk forslag fra litteraturen til en løsning på problemet knyttet til menneskets

Den hermetiske diktningens litterære type representerer slik en særegen fortolkning av forholdet mellom jeget og det ytre verden: en måte å formidle et bilde av den historiske situasjonen uten nødvendigvis å representere virkeligheten direkte.

Arven fra hermetismen er tydelig til stede hos begge de mest sentrale forløperne til den litterære neorealismen, nemlig Elio Vittorini og Cesare Pavese. Hos begge, hevder Calvino, finner man en splittelse mellom den historiske situasjonen på den ene siden og forfatteren og den intellektuelle på den andre. Hos begge forfatterne er de litterære personene preget av manglende sosial integrasjon. Derfor kan den nyere italienske romankunsten sies å være født “sotto il segno d’una integrazione mancata”, og han utdyper: “da una parte il protagonista lirico-intellettuale-autobiografico; dall’altra, la realtà sociale popolare o borghese, metropolitana o agricolo-ancestrale.”²³ I motsetning til 1800-tallets romantype, som ifølge Lukács står i et organisk forhold til samfunnet, befinner Vittorinis og Paveses protagonister befinner seg i hele tiden i samfunnets randsone – ikke ulikt Pin i *Il sentiero dei nidi di ragno*, kunne man kanskje tilføye. De betrakter verden på en viss avstand – “con gli occhi metastorici del poeta intellettuale”.²⁴ Det er med andre ord ikke den tradisjonelle realismens beskrivelser som preger neorealismens “fedre”, men den subjektive betraktningen og den subjektive fortolkningen av den ytre verden. Calvino forteller om Cesare Paveses forfatterskap:

E Pavese che per polemica antiermetica scrive poemetti con operai e barcaioli e bevitori, non ci fa mai dimenticare che il protagonista non è l’operaio o il barcaiolo o il bevitore, ma l’uomo che li sta guardando in tralice dal tavolo opposto dell’osteria, e vorrebbe essere come loro e non sa [...] non è tanto la minuta annotazione realistica che conta davvero, quanto lo schermo di memoria o di nostalgia, attraverso il quale essa è filtrata, la sottile amarezza della precarietà d’un possesso o d’un rapporto: è sempre l’uomo ermetico [...] che domina il quadro.²⁵

På sett og vis er det sin egen litterære type Calvino beskriver med referansene til “l’uomo ermetico”. For en rekke av Calvino mest sentrale litterære personer er av den typen som

relasjoner til sin tid.”

²³ Saggi I, s. 12 / “under den manglende integrasjonens tegn”, “på den ene siden den lyrisk-intellektuelle-selvbiografiske protagonisten; på den andre siden den folkelige eller borgerlige sosiale virkeligheten, knyttet til byen eller til landbruket og forfedrene”.

²⁴ Saggi I, s. 11 / “med den intellektuelle poetens metahistoriske øyne”.

²⁵ Saggi I, ss. 11–12 / “Og Pavese som i polemikk mot hermetismen skriver små dikt om arbeidere og rormenn og drukkenbolter, lar oss aldri glemme at det ikke arbeideren eller rormannen eller drukkenbolten som er protagonisten, men mannen som ser stjålet bort på dem fra bordet ved siden av på osteriet, og som gjerne vil være som dem, men som ikke vet hvordan [...] det er ikke så mye den detaljerte, realistiske beskrivelsen som gjelder, som den erindringens og nostalgis skjerm som virkeligheten blir filtrert gjennom, den lette bitterheten til besittelsens eller relasjonens usikkerhet: Det er fremdeles det hermetiske mennesket [...] som dominerer bildet.”

ser stjålet bort på de andre, og som ikke helt vet hvordan han skal ta del i deres fellesskap. Det gjelder Pin i *Il sentiero dei nidi di ragno*. Det gjelder Medardos nevø i *Il visconte dimezzato* og Biagio i *Il barone rampante*. Det gjelder Quinto Anfossi i *La speculazione edilizia*, Amerigo Ormea i *La giornata d'uno scrutatore*, Marcovaldo, og det gjelder Palomar – for å nevne noen. I alle disse romanene ligger dessuten fokuset på den subjektive “skjermen” – eller de symbolske formene – som formidler i møtet med den ytre verden, og ikke på den realistiske beskrivelsen av omgivelsene.

At Calvino's litterære personer betrakter verden rundt seg på en armlengdes avstand, betyr imidlertid ikke at de ikke forholder seg til den historiske situasjonen. Det er nemlig dynamikken mellom det subjektive blikket og den objektive virkeligheten som interesserer Calvino, altså hvordan subjektet på ulike måter fortolker og gir form til den historiske situasjonen. Den italienske forfatteren er kritisk til det han beskriver som “un’oggettività senza interventi d’ordine razionale”.²⁶ Derfor er han også kritisk til visse aspekter ved den neorealistske litteraturen, slik den har utviklet seg i årene etter *la Liberazione*. I motsetning Pavese og Vittorini – som altså presenterer et fortolket bilde av virkelighetene i sine romaner – hevder Calvino at “i narratori della generazione più giovane” representerer en primitiv og uformidlet realisme. Calvino skriver:

Il mondo reale, il mondo degli «altri», viene in primo piano, ma non è quasi mai un mondo interpretato, studiato in modo da definire le ragioni direttrici, le linee di movimento, non è un mondo rispecchiato da una esperienza razionale, ma un mondo precedente la coscienza.²⁷

Calvino insisterer på den subjektive bevissthetens fortolkende og formskapende kraft. I dette ligger det en mulig løsning på hans “litterære problem”, nemlig det indirekte blikket på verden. Det handler om å legge fokuset på beskrivelsen av enkeltmennesket i møtet med den historiske situasjonen, men samtidig om å utforske og eksperimentere med de symbolske formene vi aktiviserer for å gjøre virkeligheten erfarbar. Slik reaktiverer Calvino tradisjonens litterære former, og han undersøker hvordan de kan brukes til å forstå og forklare hans egen samtid.

²⁶ Saggi I, s. 19 / “en objektivitet uten noen rasjonell inngripen”.

²⁷ Saggi I, s. 16 / “Den virkelige verden – de «andres» verden – kommer i første rekke, men det er nesten aldri en fortolket verden, studert slik at man kan definere de styrende årsakene, bevegelseslinjene, det er ikke en verden som er speilet av en erfaringsfornuft, men en verden som går forut for bevisstheten.”

Den litterære tradisjonen

Vi skal igjen rette blikket mot *I nostri antenati*. Vi har sett hvordan Calvino mislykkes i sitt forsøk på å skrive “the realistic-novel-reflecting-the-problems-of-Italian-society”.²⁸ Vi har sett hvordan han mislykkes i sitt forsøk på å bli ett med den nådeløse energien “che muove la storia del nostro secolo, nelle sue vicende collettive e individuali”.²⁹ Vi har sett hvordan han mislykkes i sitt forsøk på å forsone det man kan beskrive som den estetiske og den ideologiske virkelighetsfortolkningen. Han erfarer altså at det er en kløft mellom “livets realiteter” på den ene siden og den “lettheten” han ønsker å gi sine fortellinger, på den andre – en kløft mellom virkelighetens og litteraturens verden.

Når Calvino sommeren 1951 skriver *Il visconte dimezzato*, gir han slipp på det ideologiske kravet om å speile den historiske situasjonen. I stedet retter han blikket mot den litterære tradisjonen: Det er fra barndommens leseropplevelser han henter inspirasjon til den første romanen i trilogien om “våre forfedre”. Hans vei ut av skrivesperren blir å skrive som om han var en annen. Bare på den måten klarer han å frigjøre seg fra de ideologiske forventningene som var knyttet til ham som forfatter. Det er som han formulerer det i forordet fra 1980: *Il visconte dimezzato* er som en roman fra en annen tid, et annet sted og av en ukjent forfatter – “from another age and another country, discovered in an attic”.³⁰ Og det er nettopp på “litteraturens roteloft” Calvino leter etter inspirasjon når han skriver *I nostri antenati*. Det er ved å reaktivisere litteraturhistoriens repertoar av symbolske former at blir det mulig for ham å forme og formidle erfaringene av etterkrigstidens komplekse politiske og sosiale forhold. *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* og *Il cavaliere inesistente* kan alle leses som en serie litterære pastisjer. De etterligner tidlige tiders litterære former – det stilistiske uttrykket, de litterære motivene, sjangermodellene –, og de viderefører samtidig de betydningene som ligger nedfelt i de aktuelle litterære formene.

De litterære modellene og de intertekstuelle referansene er mange i alle de tre romanene, og Calvino gjør selv rede for noen av de viktigste i etterordet fra 1960 og forordet fra 1980. Halveringen av Medardo di Terralba kan både vise til historien om hvordan Baron von Münchhausens hest blir delt i to og deretter sydd sammen igjen, og til

²⁸ OA, s. vii.

²⁹ Saggi I, s. 631 / AF, s. 14: “som driver vårt århundres historie, i alle dets kollektive og individuelle hendelser.”

³⁰ OA, s. vii.

Don Quijote, hvor den “skarpsindige” adelsmannen beskriver en spesiell balsam som gjør det mulig å blir hel igjen, selv om han skulle bli “hugget tvers over”.³¹ Det er likevel Robert Louis Stevensons romaner som er den viktigste modellen for *Il visconte dimezzato*: Fra *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* henter han kontrasten mellom det gode og det onde. Fra *The Master of Ballantrae* låner han splittelsen mellom de to brødrene. Endelig er Doktor Trelawney en åpenbar referanse til *Treasure Island*. Det er imidlertid ikke bare de forskjellige handlingselementene som interesserer Calvino hos Stevenson. Han lar seg også fascinere av hvordan den skotske forfatteren mer generelt forholder seg til litteraturen. I forordet fra 1980 forteller Calvino:

Among the writers I have always read and, willy-nilly, have taken as model is R. L. Stevenson. This is because Stevenson himself wrote the books he would have liked to read, because he, who was so delicate an artist, imitated old adventure stories and then relived them himself.³²

Fra Stevenson lar altså Calvino seg inspirere til den litterære strategien som ligger til grunn for *I nostri antenati* – pastisjen –, og han forstår at det ikke trenger å være noen motsetning mellom det underholdende og det litterært sofistikerte.

I *Il barone rampante* er de intertekstuelle referansene utallige, både i selve historien og på diskursens nivå. Gjennom de mange bøkene Cosimo leser, finner vi et stort antall referanser til alt fra antikkens diktere til samtidens – altså 1700-tallets – romanforfattere, filosofer og vitenskapsmenn. Ikke minst er referansene til Voltaire og til Defoes *Robinson Crusoe* betydningsfulle: Mens *Robinson Crusoe* er en viktig tematisk referanse, står *le conte philosophique* som en helt sentral modell for den litterære formen til *Il barone rampante*. Voltaire dukker da også opp som en karakter i Calvinos roman. I likhet med den filosofiske fortellingen er *Il barone rampante* både underholdende, kritisk og didaktisk. Dens form og de allegoriske elementene fordrer at leseren deltar i det kritiske og reflekterende arbeidet. Den historiske konteksten har imidlertid forandret seg: Mens Voltaires bruk av allegorien gjerne leses som en strategi for å unnsnippe sensuren, handler det for Calvino om å unnsnippe kravet til en bestemt ideologisk fortolkning av

³¹ Se kapittel V av Rudolph Erich Raspes *Baron Munchausen's narrativ of his Marvellous Travels* (1785). Cervantes 1995, ss. 79–80: “– Det er en balsam som jeg har recepten paa i hodet – svarte Don Quijote, – og med den behøver man hverken at frykte døden eller engang tænke paa at dø av noget saar. Saa naar jeg faar tilberedt den, og gir dig den, da har du bare en ting at gjøre, naar du ser at jeg i et eller andet slag er blit hugget tvers over (noget som ofte kan hænde): Du skal pent ta den del av kroppen, som er faldt til jorden, og før blodet størkner sætte den forsigtig paa den anden halvdel som sitter igjen i salen, men se vel til at passe det hele ret og riktig sammen. Derpaa gir du mig bare to slurker av den omtalte balsam at drikke, og du skal faa se mig bli saa rund og rød som et eple.”

³² OA, ss. vii–viii.

virkeligheten. I forordet til skoleutgaven av *Il barone rampante* fra 1965 hevder likevel Calvino at fortellingen om “klatrebaronen” ikke er en *conte philosophique* – selv om den låner viktige elementer fra den filosofiske romanens form. I motsetning til Voltaire og Diderot har nemlig ikke Calvino noen bestemt tese han vil forsvare:

Voltaire e Diderot avevano una tesi intellettuale ben chiara da sostenere attraverso l'umore delle loro invenzioni fantastiche, ed era la logica della loro polemica che sosteneva la struttura del racconto; mentre per l'Autore del *Barone rampante* viene prima l'immagine, e il racconto nasce dalla logica che lega lo sviluppo delle immagini e delle invenzioni fantastiche.³³

Den siste romanen i trilogien, *Il cavaliere inesistente*, skriver seg inn i sagnkretsen rundt Karl den Store. Ikke minst er Ludovico Ariostos store epos *Orlando furioso* fra 1532 en viktig modell for både handlingen og den forholdsvis kompliserte strukturen, hvor ulike fortellinger fletter seg inn i hverandre. *Orlando furioso* var et av de verkene fra den italienske litteraturhistorien som Calvino satte aller høyest. Det fulgte ham gjennom hele karrieren: Flere av fortellingene i *Il castello dei destini incrociati* tar utgangspunkt i Ariosto, og i 1970 kom *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, hvor Calvino presenterer og gjenforteller historien om den rasende Orlando. Når Calvino tar i bruk de gamle ridderfortellingene i *Il cavaliere inesistente*, handler det dermed først og fremst om en lek med et litterært univers som han selv setter stor pris på. I etterordet fra 1960 understreker han da også at romanen var ment som en “divertimento”.³⁴ *Orlando Furioso* var i seg selv opprinnelig en slags pastisj, en lek med de folkelige fortellingene om Karl den store som hadde floreret i deler av Italia gjennom hele middelalderen. Heller ikke Ariosto “trodde” på ridderfortellingene, hevder Calvino i introduksjonen til sin egen gjenfortelling av det store eposet. Samtidig har også *Orlando furioso* en allegorisk dimensjon: Den politiske situasjonen i Ferrara i Ariostos samtid ligger hele tiden som et bakteppe for eposet: “Il poema si sdoppia continuamente su due piani temporali: quello della favola cavalleresca e quello del presente politico-militare”, forteller Calvino.³⁵ I essayet “La struttura dell'«Orlando»” vender Calvino tilbake til dette. Det tidlige 1500-tallet var en overgangstid, bemerker den italienske forfatteren:

³³ RR I, ss. 1226–1227 / “Voltaire og Diderot hadde en klar intellektuell tese som de ville opprettholde gjennom humoren i deres fantastiske påfunn, og det var logikken i deres polemikk som opprettholdt strukturen i fortellingen; mens det for forfatteren av *Il barone rampante* er bildet som kommer først, og fortellingen fødes ut av den logikken som knytter sammen utviklingen av bildene og de fantastiske.”

³⁴ RR I, s. 1217.

³⁵ Calvino 1995, s. 19 / “Diktet fordobler seg hele tiden på to ulike tidsplan: riddereventyrets tid og den politisk-militære samtiden”.

Hoffet i Ferrara, hvor Ariosto arbeidet, var preget av et verdensbilde som var i ferd med å rakne. Dette speiles i eposet om den “rasende Orlando”: “Quello d’Ariosto è il gioco d’una società che si sente elaboratrice e depositaria d’una visione del mondo, ma sente anche farsi il vuoto sotto i suoi piedi, tra scricchiolii di terremoto”.³⁶ Italia på femtitallet er preget av en lignende situasjon: Det er en tid preget av store forandringer og også Calvino opplever at det verdensbildet og den ideologien som han trodde på i årene etter *la liberazione*, ikke lenger virker like overbevisende. Det er denne usikkerheten som ligger til grunn for *Il cavaliere inesistente*. Romanen er en dobbel bearbeidelse av den litterære tradisjonen og den historiske samtiden.

Den halverte vicomten

Både *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* og *Il cavaliere inesistente* utfolder seg innenfor et litterært landskap som ligger fjernt fra så vel etterkrigstidens Italia som fra neorealismens representasjonsetetikk. Dermed bryter de med forventningene til den politiske engasjerte litteraturen om å speile samtidens sosiale problemer. I forordet fra 1960 bemerker Calvino at alle de tre romanene er “usannsynlige” – de mangler realisme –, at de foregår seg i en fjern fortid – bare *Il barone rampante* har en forholdsvis nøyaktig tidsangivelse –, og at de utspiller seg i et imaginært landskap – selv om barndommens Liguria har inspirert både *Il visconte dimezzato* og *Il barone rampante*.³⁷ *I nostri antenati* kan med andre ord beskrives som en serie fantastiske fortellinger. Med utgangspunkt i Todorovs terminologiske skille mellom *le fantastique*, *l'étrange* og *le merveilleux* kan de mer presist sies å tilhøre *le merveilleux*. Ifølge Todorov er det “fantastiske” preget av en vedvarende usikkerhet både hos leseren og de litterære personene om hvorvidt det forunderlige som opplevelses eller beskrives, lar seg forstå i forhold til det man vanligvis tenker på som “virkeligheten”. Det dreier seg om “un hésitation commune au lecteur et au personnage qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité », telle qu'elle existe pour l'opinion commune”.³⁸ Det vidunderlige – “le merveilleux” – kan derimot alltid forklares “logisk” i henhold til fiksjonsuniversets egne lover. “Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles

³⁶ Saggi I, ss. 767–768 / “Ariostos lek tilhører et samfunn som føler seg som bearbeidere og forvaltere av et bestemt verdensbilde, men som også føler hvordan det åpner seg et tomrom under føttene, vaklende som ved jordskjelv”.

³⁷ RR I, s. 1208.

³⁸ Todorov 1970, s. 46 / Todorov 1975, s. 41: “a hesitation common to reader and character, who must decide whether or not what they perceive derives from «reality» as it exists in the common opinion”.

lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être décrits, nous entrons dans le genre du merveilleux.”³⁹ Slik er det med trilogien om “våre forfedre”. I *Il visconte dimezzato* er det strengt tatt ikke noe oppsiktsvekkende at Medardo di Terralba blir delt i to – og heller ikke at det er mulig å sy ham sammen igjen –, og i *Il cavaliere inesistente* ligger det en helt “naturlig” forklaring til grunn for den “ikke-eksisterende” ridderens eksistens.

Selv om *I nostri antenati* utfolder seg innenfor rammene av det fantastiske, er ikke spranget fra *Il sentiero dei nidi di ragno* til *Il visconte dimezzato* så langt som man kanskje kunne tro. I likhet med *Il sentiero dei nidi di ragno* blir historien om “den halverte vicomten” sett gjennom øynene til et barn, nemlig Medardos unge og navnløse nevø. Fortellingen er etterstilt, men det fortellende jegets perspektiv er ofte sammenfallende med perspektivet til det fortalte jeget. Samtidig kan *Il visconte dimezzato* leses som en fantastisk fortolkning av noen av de samme erfaringene som ligger til grunn for debutromanen: Det er fremdeles krigens “lemlestelser” som står i sentrum. I omslagsteksten til *Il visconte dimezzato* legger også Elio Vittorini vekt på kontinuiteten mellom “realismen” og det “fantastiske”. Calvino har interesser som trekker ham i ulike retninger, bemerker Vittorini. Dette kan både gi seg utslag i en realisme “a carica fiabesco” og i en type eventyrfortellinger “a carica realistica”.⁴⁰ *Il visconte dimezzato* tilhører den siste kategorien: “Stavolta Calvino vi dà un libro in quest’ultimo senso, traendo dall’odierna realtà quotidiana interpretazioni fantastiche”.⁴¹ Vittorini beskriver den altså som en fantastisk fortolkning av forfatterens aktuelle erfaringer. Snarere enn å vektlegge fantasien og den litterære leken forankrer han altså romanen i samtiden.

Handlingen i *Il visconte dimezzato* er lagt til slutten av 1600-tallet. Den unge Medardo di Terralba har latt seg verve til krigen mot Det ottomanske rike, men allerede den første dagen på slagmarken blir han bokstavelig talt delt i to av en kanonkule.⁴² På mirakuløst vis overlever både den høyre og den venstre siden av vicomten – selv om de blir skilt fra hverandre og “lappet sammen” på hver sin kant. Snart viser det seg at også Medardos personlighet er splittet: Han er nemlig delt i én god og én ond side. Det er den

³⁹ Todorov 1970, s. 46 / Todorov 1975, s. 41: “If, on the contrary, he decides that new laws of nature must be entertained to account for the phenomena, we enter the genre of the marvelous.”

⁴⁰ Sitert fra RR I, s. 1308 / “ladet med det eventyraktige”, “med realistisk ladning”.

⁴¹ Sitert fra RR I, s. 1308 / “Denne gangen gir Calvino oss en bok i denne siste betydningen, hvor han trekker fantastiske fortolkninger ut fra dagens virkelighet”.

⁴² I etterordet fra 1960 hevder Calvino at det historiske bakteppet for romanen er krigen som utspilte seg i perioden 1683–1699, mellom Det ottomanske riket på den ene siden og alliansen mellom Østerrike, Venezia, Polen og Russland – “den hellige liga” – på den andre. De historiske referansene er i realiteten svært diffuse.

høyre siden – den onde, “il Gramo” – som først vender tilbake til Terralba, og som etter kort tid overtar makten fra faren, Aiolfo. Innbyggerne i Terralba utsettes for et grusomt terrorvelde preget av ildspåsettelse, tilfeldige henrettelser og ikke minst av Medardos bisarre besettelse: Han deler alle ting i to og forsøker på den måten å gjenskape verden i sitt bilde. Når den gode Medardo – “il Buono” – endelig dukker opp, skulle man tro at situasjonen ble til det bedre, men i sin godhet makter han ikke å skjelve mellom rett og galt. Han nekter kort sagt å bruke den makten som er nødvendig for å gjøre “det gode”. I realiteten er det riktignok ikke kampen mellom “il Buono” og “il Gramo” – eller for den saks skyld kampen mellom det gode og det onde – som først og fremst driver plotet fremover, men en kjærlighetshistorie: Både “il Gramo” og “il Buono” forelsker seg nemlig i bondepiken Pamela og ber om hennes hånd. Rivaliseringen ender med en duell hvor begge såres, og like mirakuløst som når Medardo overlevde kanonkulens lemlestelser, klarer familiens huslege doktor Trelawney å sy ham sammen igjen.

Klatrebaronen

Med sine sytti sider fordelt på ti kapitler er *Il visconte dimezzato* for en kortroman å regne. *Il barone rampante* langt mer omfattende: Med sine to hundre sider fordelt på tretti kapitler er det Calvins lengste roman.⁴³ Fortellingen om Cosimo Piovasco di Rondò er den eneste i Calvins forfatterskap som skildrer et helt livsløp. Og som Walter Benjamin påpeker, er det nettopp fordi vi vet hvordan det går til slutt, at vi kan si noe om hvilken mening det har.⁴⁴ Det er helheten i Cosimos “prosjekt”, det at han aldri mer setter beina på bakken, som gjør det betydningsfullt.

I motsetning til både *Il visconte dimezzato* og *Il cavaliere inesistente* utspiller *Il barone rampante* seg innenfor rammene av et presist beskrevet historisk univers – selv om Ombrosa i seg selv er et fiktivt sted. Cosimo tar sin beslutning om å leve resten av livet i trærne ved lunsjtider den 15. juni 1767, noen måneder etter at han har fylt tolv. Han dør – det vil si han forsvinner i løse luften hengende i ankeret etter en varmluftsballong – i en alder av sekstifem, det vil si i 1820. Romanen forholder seg i stor grad til protagonistens samtid og rommer en rekke referanser til både historiske personer, historiske begivenheter og til 1700-tallets intellektuelle tendenser generelt. Dette bidrar til å gi *Il barone rampante* et preg av historisk realisme – de mange fantastiske og nokså

⁴³ *Se una notte d'inverno un viaggiatore* er lengre, men den er bygd opp rundt en serie kortere fortellinger.

⁴⁴ Jamfør Benjamins essay om fortelleren: Benjamin 1992, ss. 197–201.

usannsynlige hendelsene til tross. Boken kan, som Calvino selv bemerker i etterordet fra 1960, leses som en slag historisk pastisj eller en potpurri av syttenhundretallsbilder:

Invece d'un racconto fuori dal tempo, dallo scenario appena accennato, dai personaggi filiformi ed emblematici, dall'intreccio di favoletta per bambini, ero continuamente attratto, nello scrivere, a fare un «pastiche» storico, un repertorio d'immagini settecentesche, suffragato di date e correlazioni con avvenimenti e personaggi famosi.⁴⁵

Slik er *Il barone rampante* ikke bare en beskrivelsen av et enkelt liv, men av en helt epoke. Ikke minst legger Calvino vekt på overgangen fra adel til borgerskap, fra opplysning til romantikk, fra revolusjon til restaurasjon. Cosimo lever i en periode preget av store forandringer. Slik speiler den også Calvinos egen samtid.

Il barone rampante er ikke plottrevet på samme måte som *Il visconte dimezzato* og *Il cavaliere inesistente*. Strukturen er episodisk. Romanen forteller om Cosimos mange eventyr og fantastiske opplevelser, men den forteller også om hvordan han lever opp til den utfordringen han har gitt seg selv: Hvordan han organiserer livet i trærne, hvordan han studerer, hvordan han holder seg oppdatert på de intellektuelle strømningene og de vitenskapelige oppdagelsene i samtiden, hvordan han leder an i samfunnsutviklingen, hvordan han forelsker seg, og hvordan han til slutt mister fornuften.

Vi befinner oss i “fornuftens århundre”, og Cosimo fremstår som et i positiv forstand karikert opplysningsmenneske. Når Cosimo rømmer opp i trærne, handler det ikke først og fremst om å ville leve som et naturmenneske. Riktignok lever han i tett symbiose med naturen, men fra første stund handler Cosimos prosjekt om å “kultivere” skogen. Det handler om å forme omgivelsene ved hjelp av fornuften. Han legger til rette for å dyrke naturen, og i den forstand bringer han kulturen opp i trærne. Samtidig forsøker han å realisere de nye ideene han tilegner seg: Han eksperimenterer med stadige nye politiske og sosiale organiseringer av samfunnet, og når innbyggerne i Ombrosa – etter mønster fra revolusjonen i Frankrike – gjør opprør mot skatteinnkreverne fra Genova, er Cosimo i ledelsen. “Klatrebaronen” er altså opptatt av sine medmennesker nede på landjorda. Når Biagio møter Voltaire på en av sine reiser, spør den berømte filosofen om det er for å komme nærmere himmelen at Cosimo velger å leve sitt liv i trærne. Biagio svarer at det snarere er for å kunne studere livet nede på bakken: “Mio fratello sostiene

⁴⁵ RR I, s. 1215 / “I stedet for en fortelling utenfor tiden, med et landskap som bare er forsiktig skissert, med emblematiske personer, tynne som en tråd, en fabelfortelling for barn, var jeg mens jeg skrev hele tiden tiltrukket av å skrive en historisk «pastisj», et repertoar av syttenhundretallsbilder, holdt oppe av opplysninger og overensstemmelser med berømte personer og hendelser.”

[...] che chi vuole guardare bene la terra deve tenersi alla distanza necessario”.⁴⁶ Voltaire nikker anerkjennende til dette svaret og konkluderer med at Cosimo må være et produkt av fornuften. Tidligere, kommenterer han, var det kun naturen som skapte levende fenomener. Nå er det fornuften – “*maintenant c’est la Raison*”.⁴⁷

Voltaire har på mange måter rett: Cosimo forsøker å la sitt forhold til verden, til sine omgivelser og til sine medmennesker være styrt av fornuften. Dette blir ikke minst tydelig i det stormfulle forholdet til Viola, hvor Cosimos “opplysningsfornuft” kontrasteres med Violas “romantiske” streben mot det absolutte. For å få ham til å elske henne enda høyere forsøker Viola å gjøre ham sjalu. Cosimo tviholder imidlertid på fornuftens makt over følelsene: “Fai bene a esser geloso”, utbryter Viola. “Ma tu pretendi di sottomettere la gelosia alla ragione.”⁴⁸ Cosimo insisterer på at han på denne måten gjør den mer effektiv, men Viola parerer: “Tu ragioni troppo. Perché mai l’amore va ragionato?”⁴⁹ Cosimo konkluderer: “Per amarti di più. Ogni cosa, a farla ragionando, aumenta il suo potere”.⁵⁰ Men fornuften har en grense: Når det kommer til et brudd med Viola, mister Cosimo forstanden. Han blir rett og slett sprø, forteller Biagio.

Det er Cosimo som er hovedpersonen i *Il barone rampante*, men det er lillebroren Biagio som forteller. Det er hans perspektiv og holdninger leseren har tilgang til. I likhet med fortelleren i *Il visconte dimezzato* kan Biagio sies å være et eksempel på det Calvino kaller “l’uomo ermetico” – en som trekker seg tilbake i opposisjon til historien, en som betrakter verden på avstand. I motsetning til Cosimo, lever Biagio et stille og tilbaketrukket liv: “La vita di Cosimo fu tanto fuori del comune, la mia così regolata e modesta”.⁵¹ Cosimo er rebellen. Han er den intellektuelle som engasjerer seg og griper inn i den historiske utviklingen. Biagio skriver. Slik kan brødreporet sies å illustrerer den dobbeltheten som preger Calvinos posisjon i forhold til den engasjerte litteraturen og det neorealistske prosjektet: viljen til deltagelse og behovet for å trekke seg tilbake.

⁴⁶ RR I, s. 698 / K, s. 177: “den der vil iagttage jorden nøje, bør holde sig i tilbørlig afstand af den”.

⁴⁷ RR I, s. 698 / K, s. 177: “nu er det fornuften”.

⁴⁸ RR I, s. 724 / K, s. 210: “Du gør ret i at være jaloux. Men du tror at jalousien kan underkastes fornuften.”

⁴⁹ RR I, s. 724 / K, s. 210: “Du tænker for meget. Hvorfor i alverden skal man tænke over kærlighed?”

⁵⁰ RR I, s. 724 / K, s. 210: “For at elske dig mere. Enhver handling forøger sin kraft, når man tænker over den i det man udfører den.”

⁵¹ RR I, s. 553 / K, s. 10: “Cosimos liv forløb helt anderledes end det store flertals, mens mit blev regelmæssigt og beskedent”.

Ridderen som ikke eksisterte

I *Il cavaliere inesistente* samles de to funksjonene til Cosimo og Biagio i en og samme karakter, nemlig romanens forteller søster Teodora, som er identisk med ridderen Bradamante:

Si, libro. Suor Teodora che narrava questa storia e la guerriera Bradamante siamo la stessa donna. Un po' galoppo per i campi di guerra tra duelli e amori, un po' mi chiudo nei conventi, meditando e vergando le storie occorsemi, per cercare di capirle.⁵²

Denne sammenhengen blir riktignok avslørt først på romanens aller siste side, og slik forsoner Calvino de ulike handlingselementene som preger romanen. I likhet med *Il visconte dimezzato* er *Il cavaliere inesistente* en forholdsvis kort roman – omtrent hundre sider fordelt på tolv kapitler –, men strukturen er komplisert og persongalleriet mer omfattende enn i de to foregående romanene: Både den “ikke-eksisterende” ridderen Agilulfo, hans væpner Gurdulù, Bradamante – det vil si søster Teodora – og de to unge ridderne Rambaldo og Torrismoondo spiller viktige roller i Calvinos humoristiske og lett ironiske pastisj over middelalderens ridderfortellinger.

Romanens tittel gjør det allikevel naturlig å betrakte den “ikke-eksisterende ridderen” – hans fulle navn er Agilulfo Emo Bertrandino dei Guildiverni e degli Altri di Corbentraz e Sura, cavaliere di Selimpia Citeriore e Fez – som fortellingens hovedperson. Agilulfo mangler kropp: Han eksisterer kun i kraft av sitt navn, sine adelige utmerkelser, sin fornuft, sin selvbevissthet, sin vilje til å eksistere – og i form av sin elegante, hvite rustning – “solo una righina nera correva torno torno ai bordi; per il resto era candida, ben tenuta, senza un graffio, ben rifinita in ogni giunto, sormontato sull'elmo da un pennacchio di chissà che razza orientale di gallo, cangiante d'ogni colore dell'iride”.⁵³ Historien om Agilulfos underlige eksistens utspiller seg i en epoke, forteller søster Teodora, hvor viljen til å eksistere ofte forble ubrukt: “Era un'epoca in cui la volontà e l'ostinazione d'esserci, di marcare un'impronta, di fare attrito con tutto ciò che c'è, non

⁵² RR I, s. 1064 / RDIE, s. 147: “Ja, bog! Søster Teodora, som fortalte denne historie, og den kvindelige kriger Bradamante, vi er den samme kvinde. Snart galoperer jeg over slagmarkene og hengiver mig til kamp og elskov, snart lukker jeg mig inde i et kloster, grubler over de tildragelser jeg har været ude for og nedskriver dem, for at søge at forstå dem.”

⁵³ RR I, s. 957 / RDIE, s. 7: “kun en tynd linie af sort fulgte kanterne hele vejen rundt; ellers var den helt lys, velholdt, uden en skramme, smukt udført i alle sammenføjningerne, og prydet med en hjelmbusk af en sjælden orientalsk hanerace, changerende i alle regnbuens farver”.

veniva usata interamente”.⁵⁴ Samtidig var det en tid hvor tingenes tilstand ennå ikke hadde rukket å sedimentere seg: Det var slett ikke uvanlig å møte på navn, tanker, former eller institusjoner – “nomi e pensieri e forme e istituzioni” – som ikke korresponderte med noe som allerede eksisterte, og det var heller ikke uvanlig at objekter, egenskaper eller personer – “oggetti e facultà e persone” – manglet navn. Viljen til å eksistere, en fortettet sky av selvbevissthet og en tom rustning var derfor nok til å gi Agilulfo liv.

Gurdulù er Agilulfos rake motsetning: Han har riktignok en kropp som fungerer, men han mangler bevissthet om sin egen eksistens. Han mangler evnen til å tenke seg selv som subjekt i forhold til den ytre verdens objektivitet, hvilket vil si at han heller ikke han har noen egentlig individuell eksistens. Gurdulù har druknet, så å si, i det “objektivitetens hav” som Calvino beskriver i essayet med samme navn.⁵⁵ Han klarer ikke å skille mellom seg selv og sine omgivelser. Når han ser en and, tror han at han er en and. Når han ser en frosk, tror han at han er en frosk. Når han treffer Carlomagno, tar han over rollen som keiser. Og når han ved et uhell får en suppekjele over hodet, kommer han med sitt berømte utsagn: “Tutto è zuppa!”⁵⁶

I etterordet fra 1960 bemerker Calvino at det er vanskelig å konstruere en fortelling rundt et par som Agilulfo og Gurdulù: Deres oppgave i romanen er først og fremst å skissere tematikken. I realiteten er det Rambaldo, Torrismondo og Bradamante som driver handlingen fremover. Rambaldo har sluttet seg til Carlomagno's krets av stolte paladinere for å hevne sin far, marki Gherardo di Rossiglione, som ble drept av argalif Isoarre.⁵⁷ Slik forsøker Rambaldo å finne bekreftelse på sin egen identitet og eksistens. Hevnen blir riktignok et antiklimaks: Hans ungdommelige vitalitet blir snart satt på plass av det voldsomme “hevnbyråkratiet”. Alle klager må rettes til “la Sovrintendenza ai Duelli, alle Vendette e alle macchie dell’Onore”, og når Isoarre endelig blir drept, er det fordi han midt i kampens tumult mister brillene! Snart fylles riktignok Rambaldo av et nytt og mye sterkere begjær. Han forelsker seg i Bradamante. Ikke desto mindre: Det er fortsatt sin egen eksistens han forsøker å få bekreftet: “Così sempre corre il giovane verso la donna; ma è davvero amore per lei a spingerlo? O non è amore soprattutto di sé, ricerca d’una certezza d’esserci che solo la donna gli può dare?”⁵⁸ Bradamante overser imidlertid

⁵⁴ RR I, s. 979 / RDIE, s. 36: “Det var en tidsalder i hvilken et hårdnakke ønske om at være til, at markere et særpræg, at sætte sig i modsætning til alt hvad der eksisterer, ikke blev brugt fuldstændigt”.

⁵⁵ “Il mare dell’oggettività”, Saggi I, ss. 52–60.

⁵⁶ RR I, s. 996 / RDIE, s. 58: “Alt er suppe!”

⁵⁷ Argalif = kalif.

⁵⁸ RR I, s. 1003 / RDIE, s. 68: “Sådan løber den unge mand altid hen mod kvinden. Men er det virkelig

Rambaldo: Hun har allerede forelsket seg i Agilulfo – i hans fornuft og hans strenge orden. Når Bradamante ble ridder var det “per l’amore che portava verso tutto ciò che era severo, esatto, rigoso, conforme a una regola morale”, og dette til tross for at hun selv er den mest uryddige av alle ridderne.⁵⁹ Dermed uttrykker Bradamante en lengsel etter orden i en verden preget av kaos – et helt sentralt motiv i Calvins forfatterskap.

Mens Rambaldo er karakterisert ved sin blanding av ungdommelige vitalitet og usikkerhet, er Torrismondo preget av forakt for verden – “Tutto è uno schifo”, utbryter han. Og hvis Rambaldo har som mål å hevne drapet på faren, har Torrismondo som mål å oppspore den faren han aldri har hatt. Under en staselig middag bestrider han Agilulfos riddertittel og tilkjenner samtidig at han selv ikke er av adelig herkomst. Agilulfo fikk sin riddertittel etter å ha reddet jomfrudommen til Sofronia, datteren til kongen av Skottland. Men Torrismondo hevder at Sofronia slett ikke var jomfru på det aktuelle tidspunktet. Sofronia var nemlig hans mor. Han far, hevder han, er ingen ringere enn de hellige gralsridderne. Hele Agilulfos eksistens hviler på tittelen, og derfor legger han ut på reise for å finne Sofronia og for å bevise hennes jomfrudom. Bradamante følger etter ham, og etter henne følger Rambaldo. Samtidig oppsøker Torrismondo gralsridderne for å forsøke å få dem til å erkjenne farskapet. Med sin kyniske opphøydhed blir de riktignok en stor skuffelse for den unge ridderen. Den siste delen av *Il cavaliere inesistente* tar form som en veritabel forviklingskomedie, hvor Rambaldo til slutt får Bradamante, og hvor Torrismondo får Sofronia – det viser seg at hun allikevel ikke var hans mor. Tvert imot hadde hun bevart sin uskyld, og Agilulfo kan bære sin tittel med rettmessighet. Men dette blir oppdaget for sent: Agilulfo har allerede opphørt å eksistere.

Den allegoriske lesningen

Alle de tre romanene – *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* og *Il cavaliere inesistente* – forholder seg i sin form og i sine motiver i større grad til den litterære tradisjonen enn til den historiske virkeligheten. Gjennom tittelen på trilogien, “våre forfedre”, synes Calvino allikevel å insistere på de tre romanenes aktualitet og relevans for den politiske debatten i samtiden. De tre hovedpersonene er interessante nettopp fordi de er *våre* forfedre, synes Calvino å antyde. At den italienske forfatteren gir slipp på

kærlighed til hende som driver ham? Eller er det ikke først og fremmest kærlighed til sig selv, den søgen efter visheden om at være til, som kun kvinden kan give ham?”

⁵⁹ RR I, s. 1101 / RDIE, s. 65: “af kærlighed til alt hvad der var strengt, nøjagtig, regelret, i overensstemmelse med et moralsk krav”.

realismen, betyr derfor ikke at han gir slipp på engasjementet. Derimot betyr det at han velger å fortelle om verden “på en annen måte”, nemlig gjennom en serie allegorier. Ordet “allegori” kommer fra greske *állii* – “på en annen måte” – og *agoréuein* – “snakke” –, altså “snakke på en annen måte”. Allegoribegrepet er komplekst, og i det tjuende århundret har blant andre Walter Benjamin og Paul de Man bidratt til å gi allegorien en særegen posisjon og betydning i litteraturforskning.⁶⁰ I forbindelse med *I nostri antenati* synes det imidlertid mest hensiktsmessig å forholde seg til en forholdsvis konvensjonell forståelse av begrepet, nemlig allegorien som en retorisk figur hvor et sanselig bilde – det vil ofte dreie seg om en metafor eller en personifikasjon – inviterer til en lesning som går ut over den bokstavelige betydningen.

Det er karakteristisk for allegorien at den etableres ved å ta i bruk et allerede eksisterende billedspråk, eller som Umberto Eco formulerer det i *Semiotica e filosofia del linguaggio*: “essa mette in gioco immagini già viste da qualche parte”.⁶¹ Allegorien forutsetter altså en allerede etablert konvensjon eller tradisjon. Vi har allerede sett hvordan Calvins tre romaner er konstruert med utgangspunkt i fragmenter av noe man “allerede har sett”, fragmenter av tidligere tiders litterære former. Eco bemerker samtidig at allegorien må forstås som et allerede kodifisert billedspråk. Dette i motsetning til symbolet, som setter i spill “qualcosa che non era stato ancora codificato”.⁶² I det minste, hevder den italienske teoretikeren, må allegorien henviser til én eller flere allerede kjent fortolkningsrammer, “dei frames intertestuali che già conosciamo”.⁶³ I utgangspunktet kan det virke som om Calvins tre allegoriske romaner mangler en slik ramme: De inviterer riktignok til en allegorisk lesning, men ikke til noen entydig fortolkning. Dette betyr ikke, slik Adorno skriver om Kafkas fortellinger, at de “ei form for parabler som ein liksom har stole nøkkelen frå”.⁶⁴ For å forstå Calvins allegoriske fortellinger er det imidlertid, som Claudio Milanini bemerker, nødvendig å gå utenfor romandiskursen. Det er først og fremst i parateksten, det vil si i de ulike introduksjonene og etterordene, at Calvino skisserer rammene for den allegoriske lesningen av *I nostri antenati*.⁶⁵

I 1960, når Calvino oppsummerer tematikken i de tre romanene, legger han først og fremst vekten på den moderne subjektserfaringen. Han beskriver *I nostri antenati* som

⁶⁰ Jamfør blant annet Benjamin 1994 og de Man 1979.

⁶¹ Eco 1997, s. 251 / “den setter i spill bilder som man allerede har sett et eller annet sted”.

⁶² Eco 1997, s. 251 / “noe som ennå ikke var kodifisert”.

⁶³ Eco 1997, s. 251 / “intertekstuelle rammer som vi allerede kjenner”.

⁶⁴ Adorno 1992b, s. 26.

⁶⁵ Milanini 1995, ss. 38–39.

en trilogi om ulike erfaringer knyttet til det å realisere seg som menneske – “sul come realizzarsi esseri umani”.⁶⁶ Ifølge Calvino tematiserer *Il visconte dimezzato* en streben etter en helhet som kan kompensere for de lemlestelsene som samfunnet påfører det moderne mennesket – “l’aspirazione a una completezza al di là delle mutilazioni imposte dalla società”.⁶⁷ *Il barone rampante* beskriver en måte å oppnå denne helheten på – “una via verso una completezza non individualistica da raggiungere attraverso la fedeltà a un’autodeterminazione individuale”.⁶⁸ Mens *Il cavaliere inesistente* tar for seg et enda mer grunnleggende problem, nemlig “la conquista dell’essere”.⁶⁹ I introduksjonen til den engelske oversettelsen tjue år senere utvides perspektivet fra det individuelle til det samfunnsmessige: Nå legger Calvino legger vekt på hvordan de tre romanene kan sies å speile det intellektuelle klimaet i Italia og Europa for øvrig på femtitallet: Det handler om den kalde krigens splittelser, om den intellektuelles politiske engasjement i en tid preget av tapte illusjoner, og om hvordan organiseringen av samfunnet på ulike måter påvirker vår måte å tenke og handle på.

References to the intellectual climate of the years in which they were written can be found in them all: in the *Viscount*, dislike of the divisions of Cold War, which affected all the rest of us as well; in the *Baron*, the problem of the intellectual’s political commitment at a time of shattered illusions; in the *Knight*, criticism of the «organization man» in a mass society.⁷⁰

I de følgende tre avsnittene skal jeg forsøke å utdype dette politisk-allegoriske perspektivet på *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* og *Il cavaliere inesistente*.

Det avstumpede mennesket

Det er den første romanen i trilogien, *Il visconte dimezzato*, som med størst tydelighet inviterer til en allegorisk lesning – ikke minst på grunn av den nokså skjematisk karaktertegningen. Calvino gir oss selv nøkkelordene i etterordet fra 1960: “Dimidiato, mutilato, incompleto, nemico a se stesso è l’uomo contemporaneo; Marx lo disse «alienato», Freud «represso»; uno stato d’antica armonia è perduto, a una nuova completezza s’aspira.”⁷¹ Den halverte vicomten kan med andre ord leses som en allegori

⁶⁶ RR I, s. 1219 / “om det å realisere seg som menneske”.

⁶⁷ RR I, s. 1219 / “en streben etter en helhet bortenfor de lemlestelsene som samfunnet påfører”.

⁶⁸ RR I, s. 1219 / “en vei mot en helhet som ikke er individualistisk, og som kan nås gjennom troskap mot den individuelle selvbestemmelsen”.

⁶⁹ RR I, s. 1219 / “erobringen av *Væren*”.

⁷⁰ OA, s. x.

⁷¹ RR I, s. 1211 / “Mennesket i vår tid er halvert, lemlestet, ufullstendig og sin egen fiende; Marx kalte det

over de store modernitetsteoretikernes tanker om det moderne menneskets splittelser. På den ene siden Marx og det moderne menneskets manglende identitet med den objektive virkeligheten, og på den andre siden Freud og det moderne menneskets indre splittelser. Slik videreutvikler Calvino en tematikk som er til stede allerede i debutromanen: Pins manglende integrasjon i det sosiale fellesskapet er tett knyttet til den “tåken” han opplever i sitt eget indre. Til forskjell fra debutromanen mangler imidlertid *Il visconte dimezzato* en ideologisk fortolkning av fragmenteringen. Det etableres ikke noen overordnet meningssammenheng for hendelsene som blir beskrevet. Riktignok blir livet i Terralba mye lettere når Medardo finner tilbake til sitt “gamle jeg”, men som fortelleren bemerker, er ikke en hel vicomte nok til å gjøre hele verden fullstendig: “Forse ci s’aspettava che, tornato intero il visconte, s’aprisse un’epoca di felicità meravigliosa, ma è chiaro che non basta un visconte completo perché diventi completo tutto il mondo.”⁷² Mot slutten av romanen er Medardos nevø – fortelleren – fremdeles like ensom: Han gjemmer seg i skogen og iscenesetter små historier for seg selv.

En rekke bipersoner i *Il visconte dimezzato* har en viktig tematisk funksjon ved at de representerer ulike eksempler på de “lemlestelsene” eller “halveringene” det moderne mennesket blir utsatt for.⁷³ I kapittel V, etter å ha hørt Medardos lovtale for halveringen, utbryter fortelleren: “Da qualsiasi parte mi voltassi, Trelawney, Pietrochiodo, gli ugonotti, i lebbrosi, tutti eravamo sotto il segno dell’uomo dimezzato, era lui il padrone che servivamo e da cui non riuscivamo a liberarci.”⁷⁴ Det er interessant å se hvordan Calvino på denne måten beskriver det moderne subjektet som et produkt av samfunnets maktstrukturer. Dette er en tematikk den italienske forfatteren utforsker videre i *La giornata d’uno scrutatore*, og som vi kommer tilbake i forbindelse med denne.

Den av karakterene som mest åpenbart kan sies å ha en allegorisk funksjon, er snekkeren Pietrochiodo, som “il Gramo” engasjerer til å utvikle nye og stadig mer perfekte henrettelsesmaskiner. I etterordet fra 1960 sammenligner Calvino ham med ingeniørene og vitenskapsmennene som tok del i utviklingen av atombomben, og mer

«fremmedgjort», Freud «undertrykt»; en tilstand av antikk harmoni har gått tapt; man streber etter en ny helhet.”

⁷² RR I, s. 443 / DHV, s. 139: “Måske ventede vi, at der efter at vicomten igen var blevet hel, ville begynde en epoke med den mest vidunderlige lykke; men det er klart at en fuldstændig vicomte ikke er nok til at hele verden bliver fuldstændig.”

⁷³ Jmfør RR I, s. 1211.

⁷⁴ RR I, s. 403 / DHV, s. 67: “Ligegyldigt hvor jeg end vendt mig hen, Trelawney, Pietrochiodo, huguenotterne, de spedalske, alle levede de under den halverede mands tegn; han var den herre vi tjente, og som det ikke lykkedes os at befri os fra.”

generelt med en type “teknikere” som utfører sine oppgaver etter beste evne, men som ikke tar hensyn til de sosiale konsekvensene av det arbeidet de utfører. Pietrochiodo blir beskrevet som “lavoratore serio e d’intelletto”, og selv om oppdragene fra “il Gramo” gir ham dårlig samvittighet, selv om hans egne slektninger er blant de henrettede, legger han stor flid i sine kompliserte konstruksjoner. Når “il Buono” vender tilbake, oppsøker også han Pietrochiodo. Han forsøker å overtale den flittige snekkeren til å konstruere “meccanismi messi in moto dalla bontà”.⁷⁵ Den gode vicomten ser for seg en slags kombinasjon av et orgel, en mølle, en bakerovn, en vannpumpe og ved festlige anledninger en sommerfuglfanger, men for Pietrochiodo fremstår det hele som en temmelig diffus utopi. Han begynner å tvile på om det virkelig lar seg gjøre å produsere “gode” maskiner: “E al carpentiere veniva il dubbio che costruir macchine buone fosse al di là delle possibilità umane, mentre le sole che veramente potessero funzionare con praticità ed esattezza fossero i patiboli e i tormenti.”⁷⁶

I likhet med Pietrochiodo lukker fortellerens gode venne doktor Trelawney øynene for de samfunnsmessige konsekvensene av sine vitenskapelige aktiviteter. Calvino bemerker i etterordet fra 1960 at han kan sies å representere den “rene” vitenskapen – en vitenskap som er løsrevet fra samfunnets mer grunnleggende behov. Før han kom til Terralba – drivende på en tønne med vin – reiste Trelawney verden rundt med den berømte kaptein Cook. Han så riktignok fint lite av verden på disse reisene, bemerker fortelleren, for det meste av tiden satt han under dekk og spilte kort. Dette er typisk for doktor Trelawney. Han er huslege i vicomtens familie og den eneste i Terralba med en viss medisinsk utdanning. Likevel lukker han øynene for innbyggernes lidelser:

In fondo, non so perché ci ostinassimo a considerarlo un medico: per le bestie, specie le più piccole, per le pietre, per i fenomeni naturali era pieno d’attenzione, ma gli esseri umani e le loro infermità lo riempivano di ripugnanza e sgomento. Aveva orrore del sangue, toccava solo con la punta delle dita gli ammalati, e di fronte ai casi gravi si tamponava il naso con un fazzoletto di seta bagnato nell’aceto.⁷⁷

⁷⁵ RR I, s. 431 / DHV, s. 117: “mekanismer der blev drevet af godhed”.

⁷⁶ RR I, s. 431–432 / DHV, s. 118: “Og tømreren begyndte at tro at det lå over menneskets muligheder at konstruere gode maskiner, medens de eneste som virkelig kunne fungere på praktisk og nøjagtig måde var galger og torturinstrumenter.”

⁷⁷ RR I, ss. 392 / s. 47: “Egentlig ved jeg ikke hvorfor vi blev ved med at betragte ham som læge. Han nærrede den største interesse for dyr, især de mindste, for sten og for naturens fænomener, men menneskelige skabninger og deres sygdomme fyldte ham med modvilje og bestyrtelse. Han var hundeangst for blod, rørte kun de syge med fingerspidserne, og stillet over for alvorlige tilfælde stoppede han et silkelommetørklæde vædet med eddike i næsen.”

Trelawney interesserer seg kun for det som har en teoretisk vitenskapelig interesse – en sjelden gresshoppesykdom som ikke engang fører til noen plager –, eller for det som ligger langt tilbake i tid, slik som fossiler, eller for det uåtgripelige og drømmeaktige, slik som lyktemenn. Slik uttrykker Trelawney en grunnleggende redsel for å konfrontere virkelighetens problemer, og dem er det nok av i Terralba.

De spedalske i Pratofungo og hugenottene på Col Gerbido eksemplifiserer en annen form for “dimidiamento”. Med sin utsvevende og ubekymrede livsførsel representerer de spedalske en slags hedonistisk ansvarsløshet – “la felice decadenza”. Hugenottene, derimot, “lemlestes” av sin egen moralisme: De har gjort arbeidet til en religion, og kan ifølge Calvino leses som en allegori over Max Webers beskrivelse av den protestantiske arbeidsetikken. Felles for dem alle er at de iverksetter ulike strategier for å fortrenge kompleksiteten i verden, og for å skape orden, harmoni og helhet: De konstruerer sitt eget lukkede “univers” og forholder seg kun til dette. Felles for alle “halveringene” er altså en manglende vilje eller evne til å engasjere seg og ta ansvar i samfunnet og i den historiske utviklingen. For dem alle kan derfor Cosimo i *Il barone rampante* være et godt forbilde.

Den intellektuelles ensomhet

Il barone rampante er en langt mer kompleks roman enn *Il visconte dimezzato*: Personene er rundere, og den allegoriske lesningen er ikke like innlysende. I det siste kapitlet antyder allikevel Biagio at historien om Cosimos bemerkelsesverdige liv kan sies å ha en verdi ut over det anekdotiske. Måten han levde på, var også hans lære: Nettopp ved å pålegge seg selv en ekstrem utfordring og ved å gjennomføre sitt prosjekt til den ytterste konsekvens, kort sagt ved å være “nådeløst seg selv”, har han noe viktig å fortelle oss, bemerket Biagio:

Ora che lui non c'è, mi pare che dovrei pensare a tante cose, la filosofia, la politica, la storia, seguo le gazzette, leggo i libri, mi ci rompo la testa, ma la cosa che voleva dire lui non sono lì, è altro che lui intendeva, qualcosa che abbracciasse tutto, e non poteva dirlo con parole ma solo vivendo come visse. Solo essendo così spietatamente se stesso come fu fino alla morte, poteva dare qualcosa a tutti gli uomini.⁷⁸

⁷⁸ RR I, s. 773 / K, ss. 259–260: “Nu da han ikke er mere, forekommer det mig at jeg burde tænke på mange ting, på filosofi, politik, historie, og jeg følger med i nyhedsbladene, læser bøger, så det kører rundt i hovedet på mig; med de ting som han ønskede at sige, findes ikke dér; det var noget andet han mente, noget som favnede alt, og han kunne ikke sige det med ord, men kun ved at leve som han gjorde. Kun ved at være

I etterordet fra 1960 bemerker Calvino at det komplette mennesket – “l'uomo completo” – er en som realiserer seg selv gjennom frivillig å underkaste seg “un'ardua e riduttiva disciplina”.⁷⁹ Cosimo står slik som en kontrast til den “halverte vicomten”. Mens Medardo di Terralba uttrykker den grunnleggende splittelsen som preger det moderne mennesket, blir Cosimo et eksempel på hvordan denne splittelsen kan leges: Gjennom fullt og helt å leve ut sitt potensial som menneske.

En av de mest sentrale tematikkene i *Il barone rampante*, slik Calvino presenterer romanen i 1960, er spørsmålet om den intellektuelles rolle i samfunnet og overfor den historiske utviklingen. Det handler om å finne “il giusto rapporto tra la coscienza individuale e il corso della storia”.⁸⁰ Det som interesserer ham ved Cosimo, er at han hele tiden er opptatt av sine medmennesker, og at han tar del i utviklingen av samfunnet, selv om han på mange måter står utenfor. Han vet, noterer Calvino, at for virkelig å kunne være *sammen* med de andre må han opprettholde en viss distanse. Det er avstanden, og den ensomheten som følger med avstanden, som gjør ham til en sann intellektuell:

Sempre però sapendo che per essere *con* gli altri veramente, la sola via era d'essere separato dagli altri, d'imporre testardamente a sé e agli altri quella sua incomoda singolarità e solitudine in tutte le ore e in tutti i momenti della sua vita, così come è vocazione del poeta, dell'esploratore, del rivoluzionario.⁸¹

Som jeg var inne på i forrige kapittel, bemerker Cesare Cases i “Calvino e il «*pathos* della distanza»” at spenningen mellom “la solitudine della distanza” og “la comunità necessaria, ma disgustosamente vicina e infida” er en grunnleggende motsetning i en rekke av Calvinos romaner.⁸² Avstanden er avgjørende for den intellektuelles kritiske virksomhet, synes Calvino å hevde. Den avstanden Cosimo oppnår ved å leve i trærne – avskåret fra det samfunnet han forsøker å forandre –, er nødvendig for å reflektere over livet på jorden og for å bevare friheten til også å kritisere sine egne.

På linje med dette forstår også Umberto Eco Cosimo som en allegori over den intellektuelle, og som et eksempel til etterfølgelse. I “Aerial Maneuvers”, et svært personlig essay om Calvinos roman, forteller den italienske forfatteren og teoretikeren om hvilken innflytelse *Il barone rampante* hadde på hans egne forestillinger om den

så hensynsløst sig selv som han var, lige til sin død, kunne han give alle mennesker noget.”

⁷⁹ RR I, s. 1214 / “en vanskelig og innskrenkende øvelse”.

⁸⁰ RR I, s. 1213 / “det rette forholdet mellom den individuelle bevisstheten og historiens gang”.

⁸¹ RR I, s. 1214 / “Men hele tiden vet han riktignok at den eneste veien for virkelig å være *sammen med* de andre, er å være atskilt fra dem, det er å stivnakket pålegge seg selv og de andre sin ubekvemme singularitet og ensomhet i alle livets timer og hendelser – slik vokasjonen er for poeten, utforskeren og den revolusjonære.”

⁸² Cases 1974, s. 55.

intellektuelles rolle i samfunnet, da han som ung mann – som ung intellektuell – første gang leste romanen. Dermed forankrer også han *Il barone rampante* i den intellektuelle debatten i Italia på femtitallet. Eco forteller hvordan en rekke unge intellektuelle i denne perioden var opptatt av å markere tilhørighet: “The young intellectuals of the forties and fifties, whether communist or Catholic, were obsessed with the moral duty to be, as they said, «organic» to their own ideological group”.⁸³ For Eco fungerte *Il barone rampante* som en viktig korleksjon til denne forestillingen. Snarere enn å være talerør for en bestemt politisk gruppe er det den intellektuelles rolle å fungere som gruppens kritiske bevissthet, “its critical consciousness”. Eco refererer til Elio Vittorini som i 1947 understreket at det ikke er den intellektuelles rolle å spille fløyte for revolusjonen, og han refererer til filosofen Norberto Bobbio som i boken *Politica e cultura* fra 1955 hevder at det er den intellektuelles plikt å søke en sannhet “which cannot be identified with the ideological truth of any particular group”. Det er i en slik tradisjon Eco plasserer Cosimo: Det er ved å leve som en edel villmann at Cosimo blir et opplysningsmenneske:

Escaping from society, he becomes a revolutionary leader – but one who is always able to feel sorrow and disenchantment for the excesses of his idols. Really, he is the model of an engaged intellectual who never plays the flute for anybody, only for reasonableness and compassion.⁸⁴

Den instrumentelle fornufften

Den allegoriske dimensjonen ved *Il cavaliere inesistente* er først og fremst knyttet til Agilulfo – selv om beskrivelsen av “frigjøringskampen” til innbyggerne av Curvaldia bærer preg av en politisk allegori med gjenklang i etterkrigstidens Europa. Etter å ha sett hvordan gralsridderen utnytter og undertrykker folket for å kunne oppleve “la completa comunione col tutto” og for å kunne ta del i “il grande respiro dei cieli”, vender Torrismondo seg mot sine “fedre” og hjelper Curvaldias innbyggere til å bli kvitt sine undertrykkere. Når han vender tilbake til byen etter å ha blitt utnevnt til greve av Carlomagno, vil innbyggerne av Curvaldia allikevel bare akseptere ham som deres likemann: “abbiamo visto che si può viver bene senza dover nulla né a cavalieri né a conti”, argumenterer de.⁸⁵

⁸³ Eco 1999. Opprinnelig et foredrag holdt på et seminar til minne om Calvino i New York, oktober 1999. Senere publisert i *PEN America*, 1.

⁸⁴ Eco 1999.

⁸⁵ RR I, s. 1061 / RDIE, s. 144: “vi har set, at man kan leve udmærket uden at skyldes hverken riddere eller grever noget”.

I etterordet fra 1960 bemerker Calvino at “ridderen som ikke eksisterer” henter mange av sine trekk fra en mennesketype som hadde blitt svært utbredt “in tutti gli ambienti delle nostra società”.⁸⁶ Calvino beskriver dette som et “kunstig” menneske – et menneske som er “tutt’uno coi prodotti e con le situazioni”.⁸⁷ Det skaper ikke noen friksjon i forhold til den historiske situasjonen – “non ha più rapporto (lotta e attraverso la lotta armonia) con ciò che (natura o storia) gli sta intorno, ma solo astrattamente «funziona»”.⁸⁸ Derfor har dette mennesket heller ingen selvstendig eksistens. I tråd med dette kan man lese *Il cavaliere inesistente* som en allegori over bestrebelsen på å tilkjempe seg en egen eksistens. En slik eksistens forutsetter imidlertid et dynamisk forhold til omgivelsene, det forutsetter at man opprettholder spenningen mellom den subjektive bevisstheten og den ytre objektiviteten. Når Gurdulù roper ut sitt berømte “Alt er suppe!”, tenker Rambaldo bekymret at han kanskje har rett, at verden virkelig er en formløs suppe hvor alt oppløses og farger over på alt annet – “un immensa minestra senza forma in cui tutto si sfacava e tingeva di sé ogni altra cosa”.⁸⁹ Denne forestillingen om den menneskelige bevissthets formdannende kraft i kontrast til den formløse materien er en viktig tematikk ikke bare i *Il cavaliere inesistente*, men i en rekke av Calvinos romaner, eksempelvis *Palomar* og *La giornata d’uno scrutatore*. Også dette får vi med andre ord anledning til å komme tilbake til.

Ridderlivet – slik det beskrives i *Il cavaliere inesistente* – er gjennomsyret av regler, formler og konvensjoner. Selv hevnlysten kontrolleres av et strengt byråkrati: “per vendicare un generale, la procedura migliore è far fuori tre maggiori”, får Rambaldo vite når han oppsøker “la Sovrintendenza ai Duelli, alle Vendette e alle Macchie dell’Onore”.⁹⁰ Hva er hensikten med alle reglene? Det handler om et ritual som er nødvendig for ikke å gå til bunns i intetheten – “per non sprofondare nel nulla” –, tenker Rambaldo.⁹¹ Bradamante, som valgte ridderlivet nettopp på grunn av dets presise regler, er inne på noe av det samme. Reglene, tenker hun, gjør at man slipper å tenke:

⁸⁶ RR I, s. 1216 / “i alle miljø i vårt samfunn”.

⁸⁷ RR I, s. 1216 / “ett og det samme som produktene og situasjonen”.

⁸⁸ RR I, s. 1216 / “han har ikke lenger noe forhold (kamp, og gjennom kampen harmoni) med det (naturen eller historien) som befinner seg rundt ham, han kun abstrakt «fungerer»”.

⁸⁹ RR I, s. 996 / RDIE, s. 58: “en uhyre suppe uden form, i hvilket alt opløstes og gav alle andre ting sin egen farve”.

⁹⁰ RR I, s. 967 / RDIE, s. 20: “for at hævne en general er den bedste fremgangsmåde at stikke sværdet i maven på tre majorer”.

⁹¹ RR I, s. 969 / RDIE, s. 23: “for ikke at gå til bunds i intet”.

Perché si sa che la cavalleria è una gran cosa, ma i cavalieri sono tanti bietoloni, abituati a compiere magnanime imprese ma all'ingrosso, come vien viene, riuscendo a stare alla bell'e meglio dentro le sacrosante regole che avevano giurato di seguire, e che, essendo così ben fissate, toglievano loro la fatica di pensare.⁹²

Slik uttrykker med andre ord Calvino en skepsis til et overdrevent fornuftsbasert og regelstyrt forhold til omgivelsene. Det er nettopp bruddet med de sedimenterte strukturene som åpner for tenkningen og dermed for de samfunnsmessige forandringene.

Den som kan ridderlivets regler og konvensjoner aller best, er naturligvis Agilulfo. Uten disse ville det ikke vært mulig for ham å eksistere. Slik blir den "ikke-eksisterende" ridderen en allegorisk personifikasjon av det regelstyrte samfunnet og den regelbundne tenkningen. Agilulfo evner kun å tenke verden i abstrakte former. Hans insisterende rasjonalitet kommer derfor i stadig konflikt med virkelighetens rene materialitet. For selv om Carlomagnos kamp mot de vantro kan sies å være motivert av høye idealer og hellig tro, så utkjemper den av en gjeng med skitne kropp. I kapittel II skisseres motsetningen mellom Agilulfos fornuftsbaserte væren og de andre riddernes grunnleggende materielle væren: Siden han ikke har noen kropp, kan Agilulfo heller ikke sove. Han kan ikke, ikke engang et lite sekund, tillate seg å gi slipp på bevisstheten om seg selv. Mens de stolte paladinene ligger og snorker og sikler, redusert til "Adams gamle kjøtt" – "vecchio carne d'Adamo" –, fyller Agilulfo natten med "ragionamenti determinati e esatti".⁹³ Nattetimene er alltid en utfordring for Agilulfo, og særlig grålysningen, når tingene fremtrer diffuse og uten klare konturer. Det er da han er minst sikker på tingenes virkelige eksistens. Og nettopp denne usikkerheten skaper et problem for Agilulfo. Da føler også han seg oppslukt av "objektivitetens hav".

Agilulfo kan leses som et humoristisk uttrykk for det Adorno beskriver som den instrumentelle fornuft i den totalt forvaltede verden. Forholdet til virkeligheten er redusert til en abstrakt tanke som ikke evner å gripe tingenes komplekse materialitet. Agilulfos tomme rustning synes å være et bilde på distansen han har til virkeligheten, hans innestengthet. Han evner imidlertid ikke å etablere noe dynamisk forhold til omgivelsene. Han tror at verden kan kontrolleres gjennom abstrakte begreper, gjennom fornuftens geometriske lover, løsrevet fra tingenes materialitet. Han oppfatter subjektet som

⁹² RR I, ss. 1001–1002 / RDIE, s. 66: "For rytteriet er som bekendt et utmärket korps, men ridderne er en flok beder, som er vant til at utføre store forehavender, men hulter til bulter som det nu bedst kan flaske sig, idet det lykkes dem at klare den uden at bryde de hellige regler som de har svoret at følge, og som, da de var så nøje fastlagte, skånede dem for besværet med at tænke."

⁹³ RR I, s. 960 / RDIE, s. 12: "bestemte og præcise ræsonnementer".

prinsipielt autonomt og selvstendig i forhold til samfunnet, i forhold til den objektive virkeligheten. Som jeg har vært inne på tidligere, blir Calvino ofte beskrevet som en rasjonalistisk eller fornuftsbasert forfatter. Den parodiske fremstillingen av Agilulfo står i sterk kontrast til en slik forståelse av Calvinos forfatterskap. For når det kommer til stykket, er det er nettopp dynamikken mellom den presise tanken og den materielle livskraften som med Rambaldo og Bradamante vinner frem i *Il cavaliere inesistente*.

Den bokstavelige lesningen

Når Calvino velger å legge vekt på den allegoriske dimensjonen ved *I nostri antenati*, kan man forstå dette som et forsøk på å bygge en bro over splittelsen mellom litteraturens og virkelighetens verden, og indirekte som et forsvar mot den kritikken som blant andre Alberto Asor Rosa retter mot *Il barone rampante*. Gjennom å lese de tre romanene i lys av den historiske og politiske konteksten forsvarer og rettferdiggjør Calvino den litterære leken. Men samtidig kan man hevde at de allegoriske lesningene bidrar til å lukke eller reterritorisere de tre romanene: Fantasien underkastes virkeligheten – som om de litterære kvalitetene i seg selv ikke var nok til å forsvare prosjektet.

Utvilsomt låner både *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* og *Il cavaliere inesistente* viktige elementer fra allegorien: Gjennom sin lek med litteraturens former – gjennom pastisjen – forsøker Calvino å si noe grunnleggende om det italienske samfunnet på femtitallet. Men Calvino glemmer aldri at allegorien ikke kan eksistere uten dens sanselig element, dens billedlige eller materielle side, altså selve fortellingen. Og på samme måte som når Cosimo underholder innbyggerne i Ombrosa med sin fortellerkunst, rives Calvino med av sine egne fortellinger. Det er ikke den allegoriske dimensjonen som er bestemmende for handlingen i de tre romanene: Når fortellermaskineriet først er satt i bevegelse, kommer de historiske referansene og de moralske maksimene i annen rekke. Derfor er det interessant å se hvordan Calvino i etterordet fra 1960 ikke bare presenterer en allegorisk lesning av *I nostri antenati*, men også forteller om selve skriveprosessen. I alle de tre romanene, forteller Calvino, tok han utgangspunkt i et bilde eller en visuell forestilling, og ikke i en allerede formulert politiske eller moralsk idé.

All'origine d'ogni storia che ho scritto c'è un'immagine che mi gira per la testa, nata chissà come e che mi porto dietro magari per anni. A poco a poco mi viene da sviluppare questa immagine in una storia con un principio e una fine, e nello

stesso tempo – ma i due processi sono spesso paralleli e indipendenti – mi convinco che essa racchiude qualche significato.⁹⁴

Det viktigste for Calvino var altså ikke å tegne et bilde av den historiske situasjonen. Mer enn noe annet er *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* og *Il cavaliere inesistente* en litterær lek, et uttrykk for gleden ved å fortelle, en feiring av fortellerkunstens fortryllelse. Det er ikke uten grunn at selve fortelleakten er et viktig motiv i alle de tre romanene. Det viktigste ved Calvinos romaner er, når det kommer til stykket, nettopp spenningen, eventyret, elementene av underholdning – kort sagt allegoriens sanselige innpakning. Derfor kan en “bokstavelig” lesning av *I nostri antenati* – en lesning som til en viss grad “overser” den allegoriske dimensjonen – være like interessant som en allegorisk. I forordet fra 1980 bemerker Calvino at alle de tre romanene kan leses som en type marxistiske, eller neokantianske, eller freudianske, eller jungianske, eller eksistensialistiske, eller strukturalistiske romaner. Først og fremst håper imidlertid Calvino at “no single key will turn all their locks”.⁹⁵ Enhver må få lese *I nostri antenati* som han vil, konkluderer Calvino. Også som ren underholdning: “the reader must interpret the stories as he will, or else not interpret them at all and read them simply for enjoyment – which would satisfy me as a writer.”⁹⁶ Til slutt i dette kapitlet skal jeg i tråd med dette forsøke å antyde en lesning av de tre romanene som tar utgangspunkt i de konkrete fiksjonsuniversene som Calvino beskriver.

Il vicomte dimezzato og de åpne landskapene

Landskapet er et av de elementene som vanskelig lar seg innfange av den allegoriske lesningen, men som har stor betydning for *I nostri antenati*. Andrea Battistini kommenterer et sted at en stor del av Calvinos romaner foregår “*en plain air*”.⁹⁷ Dette gjelder også for *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* og *Il cavaliere inesistente*: De viktigste hendelsene i de tre romanene utspiller seg i skogen eller på sletten. Dette er en type åpne landskap: Det er landskap hvor de sedimenterte strukturene settes i bevegelse, hvor subjektene konstitueres på en annen måte, og hvor kartet tegnes etter hvert som man

⁹⁴ RR I, s. 1210 / “Ved opprinnelsen til alle historiene som jeg har skrevet, har jeg et bilde i hodet [...] Litt etter litt utvikler dette bildet seg til en historie med en begynnelse og en slutt, og samtidig – men de to prosessene er parallelle og uavhengige – overbeviser jeg meg selv om at den rommer en eller annen betydning.”

⁹⁵ OA, s. x.

⁹⁶ OA, s. ix.

⁹⁷ Battistini 2003, s. 248.

beveger seg gjennom det. Alle de ulike landskapene i trilogien om “våre forfedre” kan beskrives som en type deterritorialiserende landskap. Samtidig etableres det – i alle fall i de to første romanene – en kontrast mellom de åpne og de lukkede rommene: I *Il visconte dimezzato* står Pratofungo, Col Gerbido, det mørke og falleferdige slottet, og ikke minst fugleburet hvor Aiolfo stenger seg inne – altså det man kan beskrive som de reterritorialiserende rommene – i kontrast til skogen, hvor fortelleren – Medardos nevø – tegner opp sine fluktlinjer. I *Il barone rampante* står det nedslitte herskaps huset – Cosimo og Biagios barndomshjem – i kontrast til den grenseløse skogen. Allerede den første dagen i trærne klatrer Cosimo over det høye muren som omkranser Piovascoenes eiendom, og med ett befinner han seg i den eksotiske hagen til marki d’Ondariva: Han befinner seg allerede i en annen verden. Deterritorialiseringen har allerede startet.

Når Medardo di Terralba rir over det bøhmiske slettelandskapet på vei til slagmarken, har personligheten hans ennå ikke tatt form. Tvert imot gjennomstrømmes han av en slags ungdommelig vitalisme: “Mio zio era allora nella prima giovinezza”, forteller nevøen, “l’età in cui i sentimenti stanno tutti in uno slancio confuso, non distinti ancora in male e in bene; l’età in cui ogni nuova esperienza, anche macabra e inumana, è tutta trepida e calda d’amore per la vita.”⁹⁸ Det handler om en livskraft som ennå ikke har sedimentert seg i noen stabil identitet, og dette gir tross alt Medardo en følelse av sikkerhet: “In cuore non aveva né nostalgia, né dubbio, né apprensione. Ancora per lui le cose erano intere e indiscutibili, e tale era lui stesso”.⁹⁹ Krigserfaringen – kanonkulen som lemlester ham – fører ikke bare til at verden splintres og at Medardo splittes, men også til at den ungdommelige vitalismen stivner. Like mye som en splittelse i personligheten kan man altså hevde at *Il visconte dimezzato* tematiserer en sedimentering av følelsene og en sedimentering av subjektiviteten. Splittelsen fører paradoksalt nok til en slags enhet: I sin “lovtale” til halvingen i kapittel V forteller “il Gramo” at mens han fremdeles var hel, opplevde han at verden manglet orden, klarhet, presisjon: “Ero intero e tutte le cose erano per me naturali e confuse”.¹⁰⁰ Etter halvingen har kompleksiteten forsvunnet, for som Medardo påstår: “bellezza e sapienza e giustizia ci sono solo in ciò che è fatto a brani”.¹⁰¹

⁹⁸ RR I, s. 367 / DHV, s. 6: “Min onkel var den gang i sin første ungdom, den alder i hvilken alle følelser blandes i en uklar begejstring, endnu uden grænse mellem godt og ondt; den alder i hvilken enhver ny erfaring, også den makabre og umenneskelige, er helt sitrende og varm av kærlighed til livet.”

⁹⁹ RR I, s. 371 / DHV, s. 12: “I hans hjerte fandtes der hverken hjemve eller tvivl eller ængstelse. Endnu var tingene hele og uomtvistelige for ham, og det samme var han selv.”

¹⁰⁰ RR I, s. 403 / DHV, s. 66: “Jeg var hel, og alle ting var naturlige og forvirrede for mig”.

¹⁰¹ RR I, s. 403 / DHV, s. 66: “skønhed og retfærdighed findes kun i det som er revet i stumper og stykker”.

Den navnløse fortelleren – Medardos nevø – utgjør en interessant kontrast til den halvverte vicomten, ikke minst fordi han lever utenfor alle sosiale kategorier. I likhet med Pin i *Il sentiero dei nidi di ragno* er han foreldreløs: Både moren og faren døde like etter fødselen. Moren var en eldre søster av Medardo di Terralba. Derfor lot gamle Aiolfo ham vokse opp på slottet. Faren, derimot, var en simpel krypskytter. Derfor har romanens jeg aldri vært og kan heller aldri bli noen “ekte” Terralba. Det er dette som gir ham hans særegne frihet: Han tilhører verken herskapet eller tjenerfolket.

Io ero libero come l'aria perché non avevo genitori e non appartenevo alla categoria dei servi né a quella dei padroni. Faceva parte della famiglia dei Terralba solo per tardivo riconoscimento, ma non portavo il loro nome e nessuno era tenuto a educarmi.¹⁰²

Medardos nevø er både klasseløs, navnløs og foreldreløs. Samtidig er han preget av en grunnleggende åpenhet overfor omgivelsene. På grunn av sin tvetydige sosiale posisjon kan man bevege seg fritt mellom alle de forskjellige miljøene som preger Terralba: Ikke bare er han god venn med doktor Trelawney, men han oppsøker også hugenottene på Col Gerbido og de spedalske i Pratofungo. Han lar seg ikke innfange av noen av de allerede etablerte sosiale rollene eller de allerede etablerte sosiale strukturene, og derfor unnslipper han også den onde vicomtens innflytelse.

Det er skogen som er fortellerens territorium: I begynnelsen av romanen utforsker han den sammen med doktor Trelawney, og mot slutten av romanen har han søkt tilflukt i en liten grotte sammen med Pamela. Til tross for de grusomhetene som rammer Terralbas innbyggere, og til tross for at “il Gramo” til stadighet forsøker å ta livet av ham, er dette en lykkelig tid for Medardos nevø. Beskrivelsen av livet med Pamela tar form nærmest som en liten pastoral:

Con Pamela nel bosco era un bel vivere. Le portavo frutta, formaggio e pesci fritti e lei in cambio mi dava qualche tazza di latte della capra e qualche uovo d'anatra. Quando lei si bagnava negli stagni e nei ruscelli io facevo la guardia perché nessuno la vedesse.¹⁰³

Slik knytter det seg en slags fortryllelse til skogen for Medardos nevø. Skogen betyr eventyr med doktor Trelawney. Den betyr trygghet med Pamela. Den betyr frihet.

¹⁰² RR I, s. 386 / DHV, s. 37: “Jeg var fri som luften, for jeg hadde ingen forældre og tilhørte hverken tjenestefolkenes klasse eller herskabets. Når jeg hørte til familien Terralba var det kun fordi jeg sent var blevet anerkendt, men jeg bar ikke dens navn og ingen var forpligtet til at opdrage mig.”

¹⁰³ RR I, s. 410 / DHV, s. 79: “Med Pamela i skoven var livet dejligt. Jeg bragte hende frugt, ost og stegt fisk, og hun bød mig i bytte et par kopper mælk fra geden og nogle af andens æg. Når hun tog sit bad i dammene og bækkene sad jeg og holdt vagt for at ingen skulle se hende.”

Samtidig er skogen fantasiens territorium. Det er her Medardos nevø forteller sine historier: “Ero nascosto nel bosco a raccontarmi storie”, får vi vite mot slutten av romanen.¹⁰⁴ I “La strada di San Giovanni” forteller Calvino om hvordan “farens landskap” nærmest fremsto som et hvit felt på kartet for ham. I både *Il visconte dimezzato* og *Il barone rampante* fyller Calvino dette landskapet med betydning: Det er gjennom å fortelle – gjennom på den måten å gjøre landskapet til en scene for spennende eventyr –, at han finner tilbake til barndommens landskap.

Il barone rampante og oppfinnelsen av nye former for liv

Når Cosimo den 15. juni 1767 skyver fra seg fatet med snegler som søsteren Battista har tilberedt, når han forlater bordet og klatrer opp i det store eiketreet med innsyn til spisestuen, når han bestemmer seg for aldri mer å sette beina på bakken, utviser han ikke bare en sjokkerende ulydighet overfor sin far, baron Arminio Piovasco di Rondò, og ikke bare gir han avkall på et rolig og komfortabelt liv til fordel for den intellektuelles ensomme eksistens. Han igangsetter samtidig særegen deterritorialisering og en bliven natur, en bliven dyr, en bliven fugl, som river med seg både hans egen subjektivitet og de mer grunnleggende samfunnsstrukturene. Det handler om en radikal eksperimentering med nye subjektsformer, nye samfunnsformer, nye former for liv.

Tradisjonelt har kritikken beskrevet Cosimos spesielle livsform som et “opplysningsprosjekt”. Men veien til en ny samfunnsorden i *Il barone rampante* går ikke bare gjennom fornuften eller opplysningen, slik man i første omgang kan få inntrykk av. Tvert imot handler det om å presse grensene for fornuften, om å presse grensene for det etablerte. Å lese Cosimo utelukkende som et moralsk eksempel – å forstå ham som en nobel villmann –, er å redusere kompleksiteten i karakteren hans. For Cosimo er en tvetydig person, og en grundigere analyse må til for å vise det radikale i prosjekt hans. I “Calvino et le siècle des lumières” hevder Norbert Jonard at alle Cosimos aktiviteter retter seg mot samfunnets beste: “Toute l’activité de Cosimo tend à l’amélioration de la société dans une perspective typiquement illuministe où l’intérêt public passe avant l’intérêt individuel”.¹⁰⁵ Dette er strengt tatt en sannhet med modifikasjoner, for de fleste av Cosimos “samfunnsnyttige” prosjekter springer i realiteten ut av hans egne interesser.

¹⁰⁴ RR I, s. 444 / DHV, s. 140: “Jeg sat skjult i skoven og fortalte historier for mig selv.”

¹⁰⁵ Jonard 1984, s. 103 / “Alle Cosimos aktiviteter streber mot en forbedring av samfunnet i et typisk opplysningsperspektiv, hvor den kollektive interessen går foran den individuelle”.

For å forstå Cosimos “opprørstrang” er det nødvendig å se ham i forhold til noen av de andre karakterene i romanen og i forhold til det samfunnet han er en del av. Vi befinner oss midt i “opplysningens århundre”. Nye ideer er i ferd med å gjøre seg gjeldende, og samfunnet er i forandring – ikke bare ute i “den store verden”, men også i det mer avsidesliggende Ombrosa. For noen – ikke minst for Cosimos far – er det vanskelig å tilpasse seg den nye situasjonen. I en tid hvor borgerskapet er i fremvekst, fremstår adelsstanden som en mer og mer anakronistisk institusjon. Likevel streber Baron Arminio etter å bli hertug – “Duca d’Ombrosa”. Slik forsøker han å opprettholde de etablerte samfunnsstrukturene – de sedimenterte hierarkiene – og å videreføre en livsform som er bestemt av tradisjonene. I begynnelsen av romanen forteller Biagio:

L’agitazione dei tempi a molti comunica un bisogno d’agitarsi anche loro, ma tutto all’incontrario, fuori strada: così nostro padre, con quello che bolliva nella pentola, vantava pretese al titolo di Duca d’Ombrosa, e non pensava ad altro che a genealogie e successioni e rivalità e alleanze con i potentati vicini e lontani.¹⁰⁶

De adelige pretensjonene får baron Arminio til å kreve plettfrøe manerer hos sine sønner. Hvert eneste måltid er som en prøve til slottet, kommenterer Biagio. Sannheten er imidlertid at familien har en forholdsvis begrenset formue og en nokså beskjeden posisjon i samfunnet. Den oppførselen som baronen pålegger familien, og som Cosimo til slutt bryter ut av, står derfor ikke stil med realitetene. Det er en skarp kontrast mellom baronens “nedarvede” forestillinger om hvordan livet *burde* være, og den virkeligheten som er i ferd med å ta form i Ombrosa og Europa generelt.

På tilsvarende måte strever en rekke av karakterene i *Il barone rampante* med å forsone sine liv med den *formen* eller de sosiale rollene som det er forventet at de vil fylle. Hos abbed Fauchelafleur, huslæreren til Cosimo og Biagio, er motsetningen mellom liv og lære enda mer påfallende enn hos baronen. Den gamle jansenisten forsøker å opprettholde et strengt levesett og en høy moral, men hans gode intensjoner forpurre kontinuerlig av hans bedagelige natur og hans medfødte likegyldighet: “il carattere rigoroso che di lui solitamente tutti lodavano, la severità interiore che imponeva a sé e agli altri, cedevano continuamente a una sua fondamentale vocazione per l’indifferenza e il lasciar correre”.¹⁰⁷ Dermed faller han kontinuerlig ut av “rollen” som lærer og kirkelig

¹⁰⁶ RR I, s. 551 / K, s. 7: “Bevægede tider vækker hos mange en trang til at røre på sig, men på den modsatte måde, så de går *mod* vinden. Sådan gik det med far. Trods de tanker der var fremme i tiden stræbte han efter at få titlen Hertug af Ombrosa, og han tænkte ikke på andet end stamtræer og arvefølge, og rivalisering og alliancer med magthavere, nære som fjerne.”

¹⁰⁷ RR I, s. 550 / K, s. 6: “hans bestemte karakter, som alle almindeligvis priste, og den sjælens stregthed

representant, og når Cosimo for alvor begynner å studere, mangler han kraft til å stå i mot den nye tidens kjetterske læresetninger. Ryktene begynner å bre seg om at det i Ombrosa finnes en prest som leser “tutte le pubblicazioni più scomunicati d’Europa”.¹⁰⁸ Dette fører til at han blir arrestert, og han dør “senza aver capito, dopo una vite intera dedicata alla fede, in che cosa mai credesse, ma cercando di credervi fermamente fino all’ultimo”.¹⁰⁹

Hos Gian dei Brughi er situasjonen omvendt: Den beryktede banditten er i realiteten en stor lesehest, og Cosimo tar på seg oppdraget med å skaffe ham nye romaner. Når Gian dei Brughi endelig begynner å lese Richardsons romaner, vekkes det en grunnleggende lengsel hos ham etter et trygt og lovlydig liv: “Alla lettura di Richardson, una disposizione già da tempo latente nel suo animo lo andava come struggendo: un desiderio di giornate abituarie e casalinghe, di parentele, di sentimenti familiari, di virtù, d’avversione per i malvagi e i viziosi.”¹¹⁰ Dette er følelser – og ikke minst en livsform – de andre kjeltringene ikke kan godta: Derfor stjeler de *Clarissa* fra ham og truer med å rive den i småbiter hvis han ikke gjenopptar røveriet. Men Gian dei Brughi har allerede blitt en “myk mann”. Han klarer ikke lenger å spille rollen som banditt, og ved første mislykkede ransforsøk blir han arrestert og hengt. Mens abbed Fauchelafleur forsøker å undertrykke de deterritorialiserende kreftene i sin egen personlighet, forsøker altså Gian dei Brughi å reterritoralisere seg i samfunnet.

Også Battista er en interessant karakter sett i forhold til Cosimo: Hun er like ekstrem og like radikal, men hennes protest mot strukturene som holder henne fanget, tar en annen form enn hos broren. Etter et pinlig affære med en ung adelsmann, har faren pålagt henne en tilbaketrukket tilværelse. Men i stedet for å flykte, slik Cosimo gjør, overdriver hun underkastelsen til det absurde. Battista foretar en slags ekstrem reterritorisering innenfor husets fire vegger, men en overdreven reterritorisering som nærmest åpner en forkrøplet fluktlinje bort fra farens dominans. Hun kler seg som en nonne, og hun bruker all sin energi på å tilberede de mest oppsiktsvekkende og hellige måltidene som kan tenkes: “Erano, questi piatti di Battista, delle opere di finissima orafiera animale o vegetale: teste di cavolfiore con orecchie di lepre poste su un colletto

som han pålagde si selv og andre, gav bestandig efter for hans medfødte ligegyldighed og hang til at lade fem være lige”.

¹⁰⁸ RR I, s. 652 / K, s. 121: “de mest kætterske skrifter der blev udgivet i Europa”.

¹⁰⁹ RR I, s. 653 / K, s. 122: “uden nogen sinde, efter et helt liv helliget religionen, at have forstået hvad han egentlig troede på, men forsøgende at tro fast på det lige til sin sidste stund.”

¹¹⁰ RR I, s. 644 / K, s. 111: “Ved læsningen af Richardson voksede der et længe skjult ønske frem i hans sjæl og martrede ham, et ønske om dage der gik vanemæssigt, den ene efter den anden, i hjemlig hygge, med familie og familiefølelse, med dyder og afsky for forbrydelser og stygge ting.”

di pelo di lepre; o una testa di porco dalla cui bocca usciva, come cacciasse fuori la lingua, un'aragosta rossa".¹¹¹ Mens abbed Fauchelafleur og Gian dei Brughi altså konfronteres med sin egen faststivnede livsform, sørger Battista for selv å underbygge sedimenteringen. For alle ender det riktignok med en slags blokkering: arrestasjon, død, isolering. Da er Cosimos fluktlinje langt mer produktiv.

Når "klatrebaronen" bestemmer seg for å leve resten av livet i trærne, må man forstå dette som et opprør mot faren og den livsformen som faren representerer. Også helt konkret er Cosimos beslutning knyttet til et brudd med tradisjonene: Noen uker før den 15. juni 1767 – i en situasjon som leder frem til det endelige bruddet – kommer Cosimo i skade for å knuse en byste av en av familiens forfedre, Cacciaguerra Piovasco crociato in Terrasanta. Cosimo knuser bokstavelig talt tradisjonene. Dermed får hendelsen en nærmest symbolsk verdi, og den fungerer som et varsel om hva Cosimos opprør retter seg mot, nemlig mot en for lengst sedimentert form for liv. I stedet for å tilpasse seg en allerede etablert forestilling om hvordan livet bør se ut, bryter altså Cosimo ut av alle kategorier. Han snur opp ned på alle ideer om hvordan man bør leve som menneske og hvordan samfunnet bør organiseres. Når Cosimo bestemmer seg for å leve resten av livet i trærne, har han ingen konkrete planer. Tvert imot finner han opp livet dag for dag – han følger sine egne innfall, sine egne impulser, sitt eget produktive begjær. Dermed gjør han livet til noe uforutsett, noe som hele tiden er nytt. Det er nettopp denne åpenheten som karakteriserer Cosimos radikale eksperimenteringer og hans syn på livet.

De første årene i trærne er preget av dannelses: Cosimo blir, som kritikken har hevdet, et "opplysningsmenneske". Han etablerer sitt habitat. Han territorialiserer skogen og underkaster den fornuften. Snarere enn å gå i ett med naturen, lik de franske soldatene som Cosimo treffer mot slutten av romanen, tilpasser han den sine egne behov. Han sørger for en viss komfort – blant annet legger han inn vann i et av trærne –, og han beskjerer skogen slik at det skal bli lettere å komme seg rundt. Biagio forteller at "l'amore per questo suo elemento arboreo seppe farlo diventare, com'è di tutti gli amori veri, anche spietato e doloroso, ferisce e recide per far crescere e dar forma".¹¹² Det er altså ikke slik at Cosimo fullstendig forandrer sin måte å leve på snart han klatrer opp i

¹¹¹ RR I, ss. 555–556 / K, s. 13: "Det var rettet utført med utsøgt ornamental kunst både hvad angik de animalske og de vegetabilske råmaterialer, som f.eks. et blomkålshoved prydet med hareører og anbragt på en krave af harekind, eller et svinehoved, ud af hvis mund der hang en rød hummer".

¹¹² RR I, s. 655 / K, s. 123: "han forstod også at gøre kærligheden til denne sin træernes verden ubarmhjertig og pinefuld, som tilfældet er ved enhver sand kærlighed, til en kærlighed der sårer og skærer, så den vokser og får bedre form".

trærne. Det tar ikke lang tid før han plukker opp studiene med abbed Fauchelafleur, og etter episoden med Gian dei Brughi gripes han av “una smisurata passione per la lettura e per lo studio”.¹¹³ Cosimo blir en intellektuell. Han bestiller bøker gjennom den lokale bokhandleren, og han konstruerer et slags hengende bibliotek, hvor ikke minst Diderot og D’Alemberts *Encyclopédie* får en sentral plassering. Kort sagt bringer han kultur, utvikling og dannelse opp i trærne og til Ombrosa. Når Cosimo studerer ulike landbruksmanualer, er det nettopp for å kunne hjelpe og gi råd til de lokale fruktbøndene.

Samtidig blir Cosimo fra første dag preget av sine nye omgivelser. Han gir etter hvert slipp på mange av de sosiale reglene som knytter seg til livet på bakken. Han skifter ut snippkjolen med pelsklær fra dyr som han selv har fanget. All klatringen gjør at armene og beina krummer seg og blir forvridde – de ligner mer og mer på greiner –, og bevegelsene hans kommer til å ligne dem til et ekorn eller en fugl. Cosimo etablerer en intim forbindelse til omgivelsene. Han går nærmest inn i en slags bliven tre, en bliven dyr, en bliven fugl. Det siste blir tydelig i beskrivelsen av gjensynet med Viola i kapittel XXI. Når Cosimo oppdager at barndommens store forelskelse har kommet tilbake til Ombrosa, overveldes han av følelser. Han forsøker å rope til henne, men det eneste som kommer ut av strupen, er en katalog av fuglelyder. Han høres ut som en hegre, en hærfugl, en heilo, en spurv, en raphøne: “Voleva farle giungere un appello”, forteller Biagio, “un segno della sua presenza, ma gli veniva alle labbra solo il fischio della pernice grigia e lei non gli prestava ascolto.”¹¹⁴ Nærheten til naturen gjør at Cosimos personlighet settes i bevegelse. Han adapterer elementer fra omgivelsene, og bare slik blir det mulig for ham å frigjøre seg fra den sosiale rollen som han egentlig var tiltenkt.

Selv om Cosimo går inn i en slags symbiose med naturen, og selv om sansesystemet, fysiologien og oppførselen hans endrer seg, mister han riktignok ikke kontakten med livet nede på bakken. Man kunne tenke seg at livet i trærne ville føre til en fullstendig forandring av Cosimos natur, kommenterer Biagio: “Veniva da pensare alle volte di lui come avesse ormai sensi e istinti diversi da noi, e quelle pelli che s’era conciato per vestiario corrispondessero a un mutamento totale della sua natura.”¹¹⁵ Men Cosimo tar aldri spranget over til “den andre siden”: “Invece, per quante doti egli

¹¹³ RR I, s. 650 / K, s. 118: “en enorm lidenskab for læsning og studier”.

¹¹⁴ RR I, s. 707 / K, s. 188: “Han vilde lade en kalden nå hendes øren, et tegn på hans nærværelse, men mellem hans læber blev det kun til agerhønenes fløjt og hun ænsede ham ikke.”

¹¹⁵ RR I, s. 628 / K, s. 93: “Undertiden kunne man ikke lade være med at tænke på ham som en skabning, der efterhånden havde fået sanser og instinkter som var anderledes end vore, og de skind han havde lavet sin klædedragt af, syntes at svare til en fuldstændig ændring af hans natur.”

assorbisse dalla comunanza con le piante e dalla lotta con gli animali, sempre mi fu chiaro che il suo posto era di qua, era dalla parte nostra.”¹¹⁶ Cosimos liv i trærne handler altså ikke om en avvisning av det sosiale eller det samfunnsmessige – slik tilfellet er med de åndsfraværende galridderne i *Il cavaliere inesistente*. Han mister aldri interessen for den virkeligheten eller det samfunnet som han tross alt, på sin merkelige måte, er en del av.

Den viktigste lærdommen til Cosimo er riktignok at ingen samfunnsformer er konstante. I løpet av sitt lange liv i trærne etablerer Cosimo en rekke forskjellige organisasjoner og forbund. Men ingen av disse forbundene får noen varig eksistens – enten fordi det ikke er behov for dem lenger, eller fordi han selv mister interessen. I kapittel XIV etablerer Cosimo et brannkorps til vern mot skogbrannene som herjer i skogsområdene rundt Ombrosa. Tiltaket er svært vellykket: Alle branntilløpene blir slukket, og ikke minst blir samfunnsånden styrket blant Ombrosas innbyggere. Slik lærer Cosimo at “le associazioni rendono l’uomo più forte e mettono in risalto le doti migliori delle singole persone”.¹¹⁷ Senere, når brannene ikke lenger truer, innser han at det ikke er noen grunn til å opprettholde institusjonen for institusjonens egen skyld: “Più tardi, Cosimo dovrà capire che quando quel problema comune non c’è più, le associazioni non sono più buone come prima, e val meglio essere un uomo solo e non un capo.”¹¹⁸

Cosimo er, når det kommer til stykket, ingen administrator. Det som interesserer ham, er utforskningen av og eksperimenteringen med nye sosiale organiseringer, ikke den praktiske realiseringen. Cosimo ligger alltid et steg foran: Når han har etablert et bestemt forbund, er han alltid allerede i gang med å tenke ut et alternativ. Hans “fugleaktige” natur gjør det heller ikke lett for hans samarbeidspartnere å forholde seg til ham:

Ma per quanto ogni tanto si buttasse, anima e corpo, a organizzare un nuovo sodalizio, stabilendone meticolosamente gli statuari, le finalità, la scelta degli uomini più adatti per ogni carica, mai i suoi compagni sapevano fino a che punto potessero contare su di lui, quando e dove potevano incontrarlo, quando invece sarebbe stato improvvisamente ripreso dalla sua natura da uccello e non si sarebbe lasciato più acchiappare.¹¹⁹

¹¹⁶ RR I, s. 628 / K, s. 93: “Det stod mig dog klart, at hvor mange færdigheder han end havde tilegnet sig gennem sit fællesskab med træerne og sin kamp med dyrene, var hans plads alligevel hos os, dér hvor vi var.”

¹¹⁷ RR I, s. 659 / K, s. 128: “en sammenslutning gør mennesket stærkere og fremhæver de enkeltes bedste egenskaber”.

¹¹⁸ RR I, s. 659 / K, s. 129: “Senere skulle Cosimo erfare, at når dette fælles problem ikke længere er til stede, er sammenslutningerne ikke længere så gode som før, og da er det bedre at leve for sig selv og ikke være en leder.”

¹¹⁹ RR I, s. 747 / K, s. 237: “Men hvor ivrigt han end, med liv og sjæl, gik op i at organisere en ny sammenslutning, fastsætte mål, udvælge de mænd der var bedst egnede til at beklæde de forskellige hverv,

På et tidspunkt forsøker Cosimo å formulere et utkast til en grunnlov for en fremtidig “trerepublikk” – “l’immaginaria Repubblica d’Arborea, abitata da uomini giusti”.¹²⁰ Men også i dette tilfellet tar fantasien og fortellergleden overhånd: Avhandlingen begynner med en oppregning av de viktigste lovene, men snart folder den seg ut i et sammensurium av eventyrfortellinger, dueller og erotiske beretninger. Det er umulig for ham å sedimentere et enhetlig lovverk: Det som interesserer ham, er ikke det som er fastlagt, men det som hele tiden er i ferd med å formes. Det som ennå ikke har sedimentert seg i noen stabil struktur. Selv om han aldri klarer å fullføre lovutkastet, har han riktignok epilogen klar allerede fra begynnelsen: “l’autore, fondato lo Stato perfetto in cima agli alberi e convinta tutta l’umanità a stabilirsi e a vivere felice, scendeva ad abitare sulla terra rimasta deserta”.¹²¹ Slik tenker Cosimo alltid seg selv på utsiden av samfunnet: Hans oppgave er hele tiden å tenke ut nye fluktlinjer som kan sette samfunnet i bevegelse.

Når Calvino skriver *Il barone rampante* og de andre romanene i trilogien om “våre forfedre”, gjør han det samme som Cosimo: Han plasserer seg så å si på utsiden av det samfunnet han forsøker å beskrive. Han eksperimenterer med andre konfigurasjoner av virkeligheten. Han stiller opp andre virkelighetsbilder. Han betrakter verden med en annen logikk og med en annen optikk. Han utforsker det grunnleggende spørsmålet: Hvordan ser verden og menneskene ut fra toppen av et tre? Hvordan fortøner livet seg hvis man forandrer alle omgivelsenes koordinater? I bunn og grunn dreier det seg om en klassisk form for “desautomatisering”. Snarere enn å fremvise en bestemt ideologi eller en bestemt oppfatning av hvordan virkeligheten ser ut, skisserer Calvino med *Il barone rampante* en strategi for hvordan de etablerte formene og strukturene kan settes i bevegelse. Samtidig ligner Cosimos utålmodighet på hvordan Calvino selv eksperimenterer med nye litterære former. Når han først har utforsket et bestemt litterært uttrykk, skynder han seg videre til det neste.

Il cavaliere inesistente og den metalitterære erfaringen

I en kort passasje mot slutten av *Il visconte dimezzato* retter fortelleren oppmerksomheten mot narrasjonen, altså mot selve den tekstproduserende handlingen. Slik får vi et

vidste hans fæller aldrig i hvor høj grad de kunne regne med ham, hvornår og hvor de kunne træffe ham, og hvornår han måske pludselig igen ville blive grebet af sin fuglenatur og ikke ville lade sig indfange.”

¹²⁰ RR I, s. 695 / K, s. 174: “den opdigtede republik Arborea, der var beboet af retfærdige mennesker”.

¹²¹ RR I, s. 696 / K, s. 175: “efter at den fuldkomne stat var grundlagt i toppen af træerne og forfatteren havde overtalt hele menneskeheden til at flytte derop og leve lykkeligt, tog han selv ned på den forladte jord for at bosætte sig dér.”

interessant innblikk i hvordan han – og dermed Calvino – forholder seg til sin egen fortellerkunst. Etter at den “halverte vicomten” har funnet tilbake til sitt “gamle jeg”, fokuserer både Pietrochiodo og Trelawney på mer samfunnsnyttige oppgaver. Den ene konstruerer vindmøller. Den andre kurerer meslinger. Medardos nevø, derimot, holder seg på avstand til begivenhetene – “sempre più triste e manchevole”.¹²² Han føler seg utenfor det sosiale fellesskapet – lik “l'uomo ermetico”. Og omtrent som når Pin søker tilflukt på “stedet hvor edderkoppene har rede”, søker fortelleren i *Il visconte dimezzato* tilflukt i skogen og i de “endeløse” fortellingene han iscenesetter for seg selv:

Ero giunto sulle soglie dell'adolescenza e ancora mi nascondevo tre le radici dei grandi alberi del bosco a raccontarmi storie. Un ago di pino poteva rappresentare per me un cavaliere, o una dama, o un buffone; io lo facevo muovere dinanzi ai miei occhi e m'esaltavo in racconti interminabili.¹²³

Fortellingen om “den halverte vicomten” kan leses som et resultat av disse fantaseringene: Den er et produkt av fortellerens fantasi og ikke nødvendigvis en representasjon av de faktiske hendelsene. Indirekte rommer *Il visconte dimezzato* grunnrissene til en refleksjon over forfatterens rolle i samfunnet og litteraturens funksjon i den historiske utviklingen. For Medardos nevø er det ikke mulig å ta del i utviklingen på samme måte som doktor Trelawney eller Pietrochiodo. Forfatteren har en litt annen funksjon enn den intellektuelle, synes Calvino å mene. Forfatterens oppgave er å fortelle og på den måten gi form til de historiske erfaringene: Etablere sammenhenger og på den måten gjøre dem håndterbare. Da er det av mindre betydning om innholdet i fortellingene er av fantastisk karakter. Den navnløse fortelleren føler seg imidlertid beskjemet over denne posisjonen – “mi prendeva la vergogna di queste fantasticherie e scappavo”, forteller han.¹²⁴ Slik uttrykker Calvino den usikkerheten han føler overfor sin egen roman.

Jeg har tidligere pekt på hvordan Biagio – fortelleren i *Il barone rampante* – står som en kontrast til Cosimo: I motsetning til storebroren lever Biagio et stille og tilbaketrukket liv – “regolata e pacifica” –, og snarere enn å være en av historiens protagonister betrakter han utviklingen på avstand. Dermed har fortellerens posisjon i *Il barone rampante* likheter med den vi finner i *Il visconte dimezzato*, og også Biagio avslutter sin fortelling med å rette oppmerksomheten mot selve skriveprosessen. Med

¹²² RR I, s. 444 / DHV, s. 139: “stadig mere trist og mangelfuld”.

¹²³ RR I, s. 444 / DHV, s. 139: “Jeg var nået til ungdommens terskel, men endnu skjulte jeg mig mellem de store træers rødder i skoven for at fortælle historier for mig selv. En pinjekogle kunne for mig være en ridder, eller en hofdame, eller en bajads; jeg bevægede den foran øjnene og hengav mig til historier uden ende.”

¹²⁴ RR I, s. 444 / DHV, s. 139: “Så skammede jeg mig over denne fantaseren og løb væk.”

enda større tydelighet enn fortelleren i *Il visconte dimezzato* understreker han tekstproduksjonens materialitet og fortellingens produktive karakter. Det kan virke som om Calvino har fått mer selvtillit som forfatter og større tro på sine “fantastiske” fortellinger: For Biagio er nemlig ikke det å fortelle et barnslig tidsfordriv eller en slags virkelighetsflukt, slik det var for Medardos nevø. Tvert imot er det nettopp fortellingens fortolkende aktivitet som gir form til Cosimos bemerkelsesverdige liv. Når Biagio forteller sin historie, har Ombrosa allerede forandret seg og blitt noe annet: Trærne, som en gang dekket dalen, har for lengst forsvunnet. Kanskje eksisterte de, tenker Biagio, bare for at Cosimo skulle kunne gjøre sine luftige sprang over dem – lik stjerntmeisens lette hopp. Trærne er riktignok som tråden av blekk, forteller Biagio. De er som hans mange drodlerier, hans kruseduller, hans overstrykninger, hans korrigeringer. De er som et broderi over tomrommet. De er som blekkflekkene på det hvite arket. *Il barone rampante* slutter på den måten som en refleksjon over skrivekunstens rene materialitet:

Ombrosa non c'è più. Guardando il cielo sgombro, mi domando se davvero è 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 e 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 un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito.¹²⁵

Slik fremstår det å skrive som en prosess hvor den snirklete blekktrådens improviserte bevegelser er viktigere enn den overordnede planen og viktigere enn litteraturens representerende funksjon. Romanens litterære univers vokser frem som et produkt av fortellerens fantasi og tekstens materialitet, som et produkt av forfatterens “håndverk”, og nettopp dette blir en viktig tematikk i *Il cavaliere inesistente*.

I både *Il visconte dimezzato* og *Il barone rampante* spiller fortellerne en forholdsvis tilbaketrunket og beskjeden rolle i selve handlingen. I *Il cavaliere inesistente*,

¹²⁵ RR I, ss. 776–777 / I den danske oversettelsen mangler den siste delen av dette avsnittet. Derfor sitat fra OA, s. 284: “Ombrosa no longer exists. Looking at the empty sky, I ask myself if it ever did really exist. That mesh of leaves and twigs of fork and froth, minute and endless, with the sky glimpsed only in sudden specks and splinters, perhaps it was only there so that my brother could pass through it with his tom-tit’s tread, was embroidered on nothing, like this thread of ink which I have let run on for page after page, swarming with cancellations, corrections, doodles, blots and gaps, bursting at times into clear big berries, coagulation at others into piles of tiny starry seeds, then twisting away, forking off, surrounding buds of phrases with frameworks of leaves and clouds, then interweaving again, and so running on and on and on until it splutters and bursts into a last senseless cluster of words, ideas, dreams, and so ends.”

derimot, er fortelleren en av de aller mest sentrale karakterene – både i hennes rolle som ridder, og i hennes rolle som forteller. Søster Teodoras refleksjoner over skriveprosessen har, som jeg har vært inne på tidligere, en sentral posisjon i romandiskursen. Hun introduserer seg selv i begynnelsen av kapittel IV, og alle de resterende kapitlene – unntatt kapittel X og XI – innledes med hennes refleksjoner. Også her må man med andre ord kunne snakke om en allegorisk dimensjon i teksten: søster Teodora blir et bilde på forfatteren og et uttrykk for Calvino's egne tanker rundt forfattergjerningen. I etterordet fra 1960 forteller Calvino at det var bruken av førstepersonsforteller som vekket interessen hos ham for selve skriveprosessen:

La presenza d'un «io» narratore-commentatore fece sì che parte della mia attenzione si spostasse dalla vicenda all'atto stesso dello scrivere, al rapporto tra la complessità della vita e il foglio su cui questa complessità si dispone sotto forma di segni alfabetici.¹²⁶

Kjernen i søster Teodoras refleksjoner er altså forholdet mellom “livets kompleksitet” på den ene siden og den språklige representasjonen av denne kompleksiteten på den andre. Det handler om forholdet mellom “mondo letterario” og “mondo reale”, mellom litteraturens og virkelighetens verden. Men det handler også om forfatterens rolle i samfunnet – om forfatterens ensomhet.

Allerede ved å plassere fortelleren i et kloster aksentuerer Calvino den avstanden og den avsondretheten han som forfatter føler overfor samfunnet. Det er abbedissen som har gitt søster Teodora i oppgave å skrive: Det dreier seg om en slags botsøvelse. Fra vinduet på rommet sitt ser søster Teodora med lengsel på hvordan livet og den ungdommelige vitaliteten utfolder seg i området rundt klosteret: “Fuori è assolato estate, dalla valle giunge un vociare e un muover d'acqua, la mia cella è in alto e dalla finestretta vedo un ansa del fiume, giovani villani spogliati fanno il bagno, e più in là, dietro un ciuffo di salici, ragazze, che anch'esse tolte le vesti scendono a bagnarsi.”¹²⁷ Men dette er noe søster Teodora må betrakte på avstand. Hennes hellige kall krever at hun konsentrerer seg om “qualcosa che poi resta”, og ikke om livets flyktige gleder.¹²⁸ Innimellom gripes hun imidlertid av desperasjon: For skaper hun virkelig noe varig når hun skriver? Og hva

¹²⁶ RR I, s. 1218 / “Tilstedeværelsen av et fortellende og kommenterende «jeg» gjorde at deler av oppmerksomheten min flyttet seg fra romanhandlingen til selve skrivehandlingen, til forholdet mellom livets kompleksitet og arket som denne kompleksiteten anbringes på, i form av alfabetets tegn.”

¹²⁷ RR I, s. 1009 / RDIE, s. 76: “Ude er det solfyldt sommer, fra dalen når mig lyden af stemmer og vandets rislen. Min celle ligger højt oppe, og fra det lille vindue ser jeg en bugtning af floden, unge nøgne karle som går i vandet, og lidt længere henne, bag en klynge piletræer, piger, som også har trukket tøjet af og er på vej ud i vandet.”

¹²⁸ RR I, s. 1009 / RDIE, s. 76: “noget som bliver tilbage.”

er egentlig meningen med hennes kall? Sagt på en annen måte: Har litteraturen egentlig noen funksjon? Søster Teodoras tvil er knyttet til forholdet mellom litteraturen og virkeligheten – det samme problemet som preger Calvins forfatterskap i denne perioden: Det handler om kontrasten mellom den livskraften som Teodora ser utfolde seg utenfor klosterets murer, og den lettheten hun ønsker å gi sin egen tekst. “Ci si mette a scrivere di lena”, kommenterer hun, “ma c’è un ora in qui la penna non gratta che polveroso inchiostro, e non vi scorre più una goccia di vita, e la vite è tutti fuori, fuori dalla finestra, fuori di te, e ti sembra che mai più potrai rifugiarti nella pagina che scrivi, aprire un altro mondo, fare un salto.”¹²⁹ Hva er poenget med å skrive hvis fortellingen kun er en livløs etterligning av det livet som befinner seg utenfor teksten? I motsetning til Biagio og Medardos nevø er søster Teodora preget av et begjær etter å ta del i det livet som foregår utenfor klosteret, og derfor bruker hun også fortellingen aktivt til å “forsone seg” med Bradamante – sin andre “halvdel” – og med Rambaldo.

I begynnelsen av romanen fremstiller Suor Teodora seg som en enkel, men kanskje ikke helt troverdig krønikeforteller. Hun skriver, hevder hun, med utgangspunkt i noen gamle papirer, noen få vitneberetninger og enkelte rykter som har svirret i klosteret. Selv om kildene hennes ikke er helt pålitelige, forholder altså søster Teodora seg til en slags representasjonsetikk: Hun forteller, hevder hun, om det som faktisk hendte. I denne delen av historien, i det man med dramateoriens begrep kunne kalle romanens eksposisjon, er søster Teodora forholdsvis omstendelig i fortellingen: Hun tar seg god tid til å beskrive utgangssituasjonen og til å skissere den grunnleggende tematikken. Etter hvert gripes hun riktignok av utålmodighet. Fortellingen er for langsom, føler hun, og i begynnelsen av kapittel IX kommenterer hun: “Io che scrivo questo libro seguendo su carte quasi illeggibili una antica cronaca, mi rendo conto solo adesso che ho riempito pagine e pagine e sono ancora al principio della mia storia”.¹³⁰

Fra og med dette kapitlet forandrer søster Teodora derfor narrativ strategi: Fra nå er det hun som driver fortellingen fremover gjennom skriveprosessens skapende materialitet. Det handler ikke bare om at fantasien tar overhånd, eller om at søster

¹²⁹ RR I, s. 1009 / RDIE, s. 76–77: “man sætter sig til at skrive med møje og besvær, men der kommer en stund da pennen ikke giver andet fra sig end støvet blæk, og der ikke længer findes en dråbe af liv i den, da hele livet er udenfor, uden for vinduet, uden for én selv, og det forekommer én, at man aldrig mere vil kunne søge tilbage til den side man skriver, åbne en ny verden, gøre springet.”

¹³⁰ RR I, s. 1036 / RDIE, s. 111: “Jeg som skriver denne bog, idet jeg i næsten ulæselige papirer følger en ældgammel krønike, gør mig først nu klart at jeg har fyldt side efter side og stadig kun er ved begyndelsen af min beretning”.

Teodora slutter å forholde seg til sine mer eller mindre troverdige kilder. Det handler rett og slett om å gjøre det hvite papirarket til en scene hvor de ulike karakteren kan bevege seg i ulike retninger, og hvor fortellingen på den måten kan utfolde seg:

Per raccontare come vorrei, bisognerebbe che questa pagina bianca diventasse irta di rupi rossicce, si sfaldasse in una sabbietta spessa, ciottolosa, e vi crescesse un'ispida vegetazione di ginepri. In mezzo, dove serpeggia un malsegnato sentiero, farei passare Agilulfo, eretto in sella, a lancia in resta.¹³¹

Søster Teodora gir form til virkeligheten gjennom å fortelle om den, og hun sørger for at handlingen utfolder seg i den retningen hun selv ønsker. Slik retter Calvino også her oppmerksomheten mot litteraturens produktive – og ikke kun representerende – funksjon, og han understreker hvordan fortellingen vokser frem av forfatterens håndverk.

Søster Teodoras utålmodighet er knyttet til hennes begjær etter slutten. Gjennom å skrive historien om den “ikke-eksisterende” ridderen, har hun samtidig forstått sine egne erfaringer. Hun har forstått at hun er klar for Rambaldos kjærlighet. Søster Teodoras utålmodighet handler med andre ord om å strukturere plotet slik at Rambaldo så raskt som mulig kan finne henne igjen på klosteret: “Per questo la mia penna a un certo punto s’è mezza a correre. Incontro a lui, correva: sapeva che non avrebbe tardato ad arrivare.”¹³² Mot slutten av romanen peker dermed søster Teodoras refleksjoner ut over hennes egen fortelling: Litteraturen har en funksjon, hevder hun, kun når den peker mot livet. Den har en funksjon kun når dens betydning ligger utenfor det hvite arket: “La pagina ha il suo bene solo quando la volti e c’è la vita dietro che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro”, konkluderer hun.¹³³

Det samme gjelder for *I nostri antenati* som helhet. Selv om Calvino dyrker den litterære leken og konsentrerer seg om å utforske fantasiens territorium, kutter han aldri forbindelsen til virkelighetens verden. Også i sine fantastiske fortellinger forsøker han å si noe om sin egen virkelighet. Samtidig retter han i alle tre romanene – ikke minst i *Il cavaliere inesistente* – oppmerksomheten mot forfatterens og den intellektuelles rolle i samfunnet. Dette er en helt sentral tematikk i de to neste romanene vi skal studere, nemlig *La speculazione edilizia* og *La giornata d'uno scrutatore*.

¹³¹ RR I, s. 1036 / RDIE, s. 112: “For at fortælle som jeg gerne ville, skulle denne hvide side rejse sig i spidse klipper, spalte sig i tæt, grusblandet sand, og det skulle være bevokset med strittende enebærbuske. I midten, hvor en dårligt tegnet sti snor sig ud og ind, ville jeg lade Agilulfo ride af sted, rank i sadelen, med lanser i hvilestilling.”

¹³² RR I, s. 1064 / RDIE, s. 147: “Det er grunden til at min pen på et bestemt sted tog til at ile hen over siderne. Ham i møde ilede de; jeg vidste at det ikke ville vare længe før han kom.”

¹³³ RR I, s. 1064 / RDIE, s. 147: “En side er kun god når du vender den og der bag den ligger livet, som presser på og bringer uorden i alle bogens sider.”

Den intellektuelle og landskapet

– *La speculazione edilizia*

Quinto Anfossi sitter på toget til hjembyen ***.¹ Han leser, eller mer korrekt: Blikket hans veksler kontinuerlig mellom boken i fanget og landskapet utenfor. Som om det doble perspektivet var nødvendig for å forstå det han ser, eller som om litteraturen var nødvendig for å gi landskapet mening. *La speculazione edilizia* begynner slik:

Alzare gli occhi dal libro (leggeva sempre, in treno) e ritrovare pezzo per pezzo il paesaggio – il muro, il fico, la noria, le canne, la scogliera – le cose viste da sempre di cui soltanto ora, per esserne stato lontano, s'accorgeva: questo era il modo in cui tutte le volte che vi tornava, Quinto riprendeva contatto col suo paese, la Riviera.²

Eller kanskje man kunne beskrive situasjonen på en litt annen måte: Det er som om Quinto – lik Calvino – vakler mellom to ulike verdener, mellom litteraturens og virkelighetens verden, mellom “mondo letterario” og “mondo reale”. Han vakler mellom to ulike holdninger til den ytre verden – mellom viljen til å ta del i den historiske utviklingen på den ene siden og trangen til å følge litteraturens fluktlinjer på den andre.

Bare sjelden oppdager Quinto Anfossi noe nytt på sine reiser langs den italienske rivieraen: Han kjenner allerede landskapet fra hukommelsen, kommenterer fortelleren. Likevel fortsetter han sin øvelse med det ene øyet i boken og det andre øyet på landskapet utenfor – “continuava a cercare di far nuove scoperte, così di scappata, un occhio sul libro l'altro fuori dal finestrino”.³ Han forsøker å trenge forbi det automatiserte blikket. Han forsøker å se verden på en ny måte. Men det er noe som forstyrrer ham: Noe som får ham

¹ Quinto Anfossis hjemby betegnes med tre asterisker, men har likheter med Calvinos hjemby San Remo.

² RR I, s. 781 / DL, s. 163: “He raised his eyes from the book (he always read in the train) and rediscovered the landscape piece by piece. The wall, the fig tree, the quarry with its chain of buckets, the reeds, the cliffs – he had seen them all his life but only now, because he was returning, did he really become aware of them.” Den engelske oversettelsen baserer seg på den forkortete versjonen av *La speculazione edilizia* fra samlingen *I racconti*. Det er enkelte forskjeller, men jeg velger altså allikevel å sitere fra denne.

³ RR I, s. 781 / DL, s. 163: “he still hoped for some chance discovery as he sat there with one eye on the book and the other on the landscape”.

til igjen å vende blikket mot boken: “Erano le case”, skriver Calvino, “tutti questi nuovi fabbricati che tiravano su, casamenti cittadini di sei otto piani, a biancheggiare massicci come barriere di ricalzo al franante digradare della costa, affacciando più finestre e balconi che potevano verso mare.”⁴ Det er den voldsomme boligutbyggingen som forstyrrer Quinto. “La febbre del cemento s’era impadronita della Riviera”, forteller Calvino.⁵ Det er på grunn av denne at Quinto nå er på vei hjem.

Gode økonomiske tider i Italia har ført til en voldsom etterspørsel etter solfylte ferieileigheter, og spekulasjonsvillige entreprenører gjør alt de kan for å tilfredsstille behovet, og for fylle sine egne lommer. Konsekvensen er at landskapet ruineres: De skyggefulle hagene av eukalyptus og magnolia som en gang omkranset hjembyen til Quinto – man får lett assosiasjoner til den frodige vegetasjonen som Calvino beskriver i *Il barone rampante* –, må vike plassen for standardiserte treroms blokkleiligheter.

A ***, la città di Quinto, un tempo circondato da giardini ombrosi d’eucalipti e magnolie dove tra siepe e siepe vecchi colonelli inglesi e anziane miss si prestavano edizioni Tauchnitz e annaffiatoi, ora le scavatrici ribaltavano il terreno fatto morbido dalle foglie marcite o granuloso dalle ghiaie dei vialetti, e il piccone diroccava le villette a due piani, e la scura abbatteva in uno scroscio cartaceo i ventagli delle palme Washingtonia, dal cielo dove si sarebbero affacciate le future soleggiate-tricamere-sevizi.⁶

Kanskje dette er den egentlig årsaken til at Quinto vakler mellom boken og verden: Han vet ikke hvordan han skal forholde seg til den økonomiske og samfunnsmessige utviklingen som preger den italienske etterkrigstiden. Quinto er og forstår seg selv som en “intellektuell”. Tidligere var han medlem av kommunistpartiet, PCI. Derfor burde det være hans ansvar å protestere mot ødeleggelsene. Det burde være hans ansvar å bekjempe det økonomiske systemet som muliggjør den ansvarsløse boligutbyggingen. Men Quinto har mistet engasjementet: Livet som intellektuell har ikke båret de fruktene han kanskje hadde håpet – verken på det personlige eller på det politiske planet. Den engasjerte intellektuelle har ikke lenger noen gjennomslagskraft i det samfunnet som har utviklet seg i årene etter *la Liberazione*. Derfor har Quinto havnet i en slags intellektuell

⁴ RR I, s. 781 / DL, s. 163: “It was the houses, that was it, all these new houses that were massive white flanks standing out like barriers propping the crumbling slope of the coast and putting out as many windows and balconies as they could towards sea.”

⁵ RR I, s. 781 / DL, s. 163: “The Riviera was gripped by a fever of cement.”

⁶ RR I, s. 781–782 / DL, s. 164: “The town where Quinto lied had once been surrounded by shady gardens of eucalyptus trees and magnolias, where retired English colonels and elderly spinsters leaned over the hedges and exchanged Tauchnitz editions and watering cans. Now the bulldozers were churning up the soil with its rotting leaves and its gravel from the garden paths, picks were demolishing the two-story residences the ax was at the broad-leaved palm trees, which fell with a papery scrunch from the sky so soon to be filled by the desirable, three-room, all-convenience, sunny homes of tomorrow.”

identitetskrise, og derfor irriterer han seg over alt som minner ham på “la sua condizione d’intellettuale”.⁷ Nå forsøker han riktignok å finne en vei ut av passiviteten. Han forsøker å komme på offensiven i forhold til den historiske utviklingen. Derfor har han bestemt seg for selv å ta del i ta del i spekulasjonen. Det er som han tenker: “Se uno non svolge un’attività economica non è uomo che vale.”⁸ Quinto Anfossi legger kort sagt fra seg boken og velger “il mondo reale”.

Quintos doble blikk på verden – det ene øyet rettet mot boken og det andre mot landskapet – er betegnende for *La speculazione edilizia*. Dobbeltheten er til stede allerede i tittelen. Den primære betydningen til ordet “speculazione” er forankret i den økonomiske spekulasjonen: Det dreier seg om en aktivitet som innbefatter et større samfunnsmessig perspektiv, og hvor spekulanten hele tiden retter blikket mot en mulig fremtidig gevinst. Men spekulasjonen kan også være innadvendt: I denne betydningen av ordet handler det om en slags grubling eller refleksjon over et bestemt, ofte “abstrakt”, problem. Også denne formen for spekulasjon er til stede og spiller en viktig rolle i Calvins roman. På den ene siden retter altså *La speculazione edilizia* blikket utover og beskriver noen helt sentrale tendenser i den økonomiske og samfunnsmessige utviklingen i Italia på femtitallet. På den andre siden retter den blikket innover og tematiserer Quintos egne refleksjoner over sin rolle som intellektuell og potensiell spekulant.

Realismeforsøket

Vi har tidligere sett hvordan det går to veier gjennom Calvins forfatterskap på femtitallet: Samtidig som den italienske forfatteren eksperimenterer med allegorien, metafiksjonen og den fantastiske litteraturen i trilogien om “våre forfedre”, fortsetter han i sine realistiske romaner å utforske en mer umiddelbar representasjon av den historiske situasjonen. Mens *I nostri antenati* i stor grad henter sitt materiale og sine modeller fra Calvins litterære lesninger, baserer både *La speculazione edilizia* og *La giornata d’uno scrutatore* seg på forfatterens egne erfaringer fra samtiden politiske, økonomiske og intellektuelle liv. I en note i begynnelsen av *La speculazione edilizia* understreker Calvino at alle karakterene i romanen er oppdiktete, og at eventuelle likheter med virkeligheten kun er et resultat av tilfeldigheter. I et brev til den franske filosofen og forleggeren François Wahl fra 1963 innrømmer han likevel at mange av karakterbeskrivelsene tar

⁷ RR I, s. 793 / DL, s. 174: “his status as an intellectual”.

⁸ RR I, s. 810 / DL, s. 186: “A man who isn’t trying to make money doesn’t count”.

utgangspunkt i hans egne venner og slektninger fra hjembyen San Remo.⁹ Calvino gjør med andre ord historiske hendelser og historiske personer til litterært materiale.

Historien om Quinto Anfossis mislykkede boligspekulasjon ble skrevet i perioden mellom 5. april 1956 og 12. juli 1957 (datoene står oppført helt til slutt i romanen). I likhet med de tre mislykkede og uutgitte realismeforsøkene, brukte Calvino med andre ord forholdsvis lang tid på *La speculazione edilizia*. Dette forteller oss noe om hvilke problemer han også denne gangen opplevde med å finne en adekvat litterær form til sitt materiale.¹⁰ I et brev fra mai 1957 forteller han: “Ora sto scrivendo *La speculazione edilizia*, tutto introspettivo e psicologico. Molto difficile, accidenti!”¹¹ Når Calvino til slutt lykkes, kan det være, slik Alberto Asor Rosa er inne på, fordi han skriver om et miljø han faktisk kjenner – nemlig borgerskapet og ikke arbeiderklassen –, men også fordi virkeligheten er subjektivt formidlet: Det er Quintos erfaringer og hans refleksjoner over den historiske situasjonen som hele tiden står i sentrum. I sitt litterære uttrykk veksler altså *La speculazione edilizia* hele tiden mellom den konvensjonelle realismens objektive virkelighetsrepresentasjoner og protagonistens subjektive erfaringer.

La speculazione edilizia ble publisert i tidsskriftet *Botteghe Oscure* høsten 1957. Året etter kom en forkortet utgave i samlingen *I racconti*, og i 1963 kom romanen som egen bok, lett bearbeidet i forhold til versjonen fra 1957. Opprinnelig hadde Calvino tenkt at *La speculazione edilizia* og *La giornata d'uno scrutatore* skulle inngå i en trilogi med tittelen “Cronache degli anni Cinquanta”, et slags realistisk motstykke til *I nostri antenati*. Tematikken skulle være det han i et intervju med Maria Corti fra sommeren 1985 har beskrevet som “la reazione dell'intellettuale alla negatività della realtà”, eller den intellektuelles reaksjon på virkelighetens negativitet.¹² Calvino skrev riktignok aldri den tredje romanen i prosjektet, nemlig “Che spavento l'estate”. Noen kritikere velger derfor i stedet å lese fortellingen “La nuvola di smog” fra 1958 som en del av denne trilogien, og i intervjuet med Corti antyder Calvino selv denne muligheten.¹³ “La nuvola di smog” har da også klare likheter med både *La speculazione edilizia* og *La giornata d'uno scrutatore*. Man kan nevne både protagonistenes “tungsinn”, deres forhold til kvinnene, det

⁹ L, s.732. Se også RR I, s.1339.

¹⁰ Se McLaughlin 1998 for en lengre diskusjon om den trøblete tilblivelseshistorien til *La speculazione edilizia* og hans “kamp” med realismen. Se RR I, ss. 1338–1351 for forskjeller og ulikheter mellom de ulike versjonene.

¹¹ Brev til Pietro Citati, 24. mai 1957, se L, s. 486. / “Nå holder jeg på å skrive *La speculazione edilizia*. Pokkers så vanskelig!”

¹² Saggi II, s. 2922.

¹³ Saggi II, s. 2922.

innadvendte blikket og strukturen i de ulike sluttscenene. Her, i denne avhandlingen, forholder jeg meg riktignok kun til de to romanfortellingene.

La speculazione edilizia og *La giornata d'uno scrutatore* springer ut av den samme historiske konteksten som trilogien om "våre forfedre", og selv om de fem romanene er svært forskjellige i det litterære uttrykket, er de tematiske likhetene åpenbare. I alle sine romaner på femtitallet utforsker og eksperimenterer Calvino med sin egen rolle som forfatter og intellektuell i en tid hvor etterkrigstidens politiske idealer synes å ha mistet noe av sin kraft, og hvor det samfunnsmessige engasjementet fremstår som mer og mer problematisk. I etterordet til *I nostri antenati* fra 1960 beskriver han denne perioden som "un epoca di ripensamento del ruolo che possiamo avere nel movimento storico".¹⁴ Bare noen uker etter at Calvino hadde skrevet ferdig *La speculazione edilizia*, meldte han seg ut av kommunistpartiet. Han reagerte både på partiets dogmatisme – som ikke tillot dissens – og på dets snevre oppfatning av kunstens funksjon i forhold til det politiske engasjementet. I utmeldelsesbrevet fra 1. august 1957 kommenterer Calvino hvordan partiets "triste" litteratursyn fikk ham til å etterstrebe et helt motsatt stilistisk uttrykk i sine egne romaner og fortellinger: "non ho mai creduto", forteller han, "che la letteratura fosse quella triste cosa che molti nel Partito predicavo, e proprio la povertà della letteratura ufficiale del comunismo m'è stata di sprone a cercar di dare al mio lavoro di scrittore il segno della felicità creativa".¹⁵ Likevel klarer altså ikke Calvino helt å frigjøre seg fra realismen, og *La speculazione edilizia* må i høyeste grad kunne sies å være en politisk engasjert roman.

Valget av litterær form har konsekvenser for hvordan Calvino behandler tematikken, og for hvordan han former og fortolker den historiske situasjonen: I både *Il sentiero dei nidi di ragno* og trilogien om "våre forfedre" har vi sett hvordan fantasien bidrar til å sette virkeligheten i bevegelse, og hvordan fortellerkunsten bidrar til å gi mening til protagonistenes liv. Det er litteraturens fluktlinjer som gir disse romanene deres optimistiske tone. I motsetningen til dette tynges både Quinto Anfossi og Amerigo Ormea i *La giornata d'uno scrutatore* ned av kompleksiteten i verden – en kompleksitet de ikke klarer å frigjøre seg fra. Pessimismen som preger *La speculazione edilizia*, vil jeg hevde, er et resultat av det realistiske uttrykket. Det er som han ikke klarer å frigjøre seg

¹⁴ RR I, s. 1213 / "en epoke preget av refleksjon over hvilken rolle vi kan ha i den historiske utviklingen".

¹⁵ L, s. 504 / "jeg har aldri trodd [...] at litteraturen var den triste tingen som mange i Partiet forkynte, og nettopp fattigdommen til kommunismens offisielle litteratur oppmuntret meg til å forsøke å prege mitt eget arbeid som forfatter med den lykkelige kreativitetens tegn."

fra den tyngden som han selv skriver om i *Lezioni americane* – “la pesantezza, l’inerzia, l’opacità del mondo: qualità che s’attaccano subito alla scrittura, se non si trovo modo di sfuggirle”.¹⁶ Forpliktelsen overfor virkeligheten og fraværet av de fantastiske elementene gjør det umulig for Calvino å finne en løsning på den kompliserte situasjonen Quinto vikler seg inn i, og på de økonomiske erfaringene han gjør seg når han går inn i konkurransen med de lokale entreprenørene.

Historien

Handlingen i *La speculazione edilizia* tar utgangspunkt i en konkret historisk situasjon, nemlig den voldsomme byggeaktiviteten som foregikk over hele Italia i kjølvannet av det såkalte “økonomiske mirakelet”, og med særlig tyngde i perioden mellom 1953 og 1963. Et liberalt lovverk sørget for stor frihet og gode profittmuligheter for entreprenørene, men var samtidig en kilde til korrupsjon og utbredt spekulasjon. Konsekvensen av den nærmest ukontrollerte utbyggingsprosessen var at mange byer og landområder ble påført uopprettelige skader. I *A History of Contemporary Italy* oppsummerer historikeren Paul Ginsborg “la speculazione edilizia” – romanens tittel er også et begrep – på denne måten:

The thirty years between 1950 and 1980 saw a catastrophic change in the landscape and cityscape of the Italian peninsula. Many of the historic centres of the Italian cities and towns were modified irreversibly and their suburbs grew as unplanned jungles of cement. Thousands of kilometres of coastline were ruined as hotels and second houses were constructed without any restraints upon their siting or their density.¹⁷

Det er denne situasjonen som danner det historiske bakteppet for *La speculazione edilizia*: Calvino skriver seg med andre ord inn i et svært aktuelt politiske spørsmål. Samtidig var dette en situasjon som preget flere av hans romaner og fortellinger. Vi ser det i *Il barone rampante*, hvor Biagio reflekterer over hvordan skogen har forsvunnet, og vi ser det i “La strada di San Giovanni, hvor farens territorium beskrives nærmest som en tapt utopi.

Handlingen i *La speculazione edilizia* foregår i perioden fra våren 1954 til høsten 1955.¹⁸ Etter at Quintos far døde noen år tidligere, har familien Anfossi havnet i en prekær økonomisk situasjon: Det hefter seg to betydelige skatter til familiens

¹⁶ Saggi I, s. 632 / AF, s. 14: “tyngden, uvirksomheten, og verdens ugjennomsiktighet; egenskaper som øyeblikkelig festnes seg til skrivingen, dersom man ikke finner en måte å unnsnippe dem på”.

¹⁷ Ginsborg 1990, s. 246.

¹⁸ Som vanlig for Calvino er tidsangivelsene i romanen forholdsvis vage. Enkelte referanser – blant annet til den tidligere statsministeren Alcide de Gasperi død i august 1954 – gjør det allikevel mulig å forankre fortellingen historisk.

villaeiendom i utkanten av ***, hvor moren nå bor alene. Verken Quinto eller broren Ampelio har riktignok råd til å betale. Quinto er en intellektuell løsarbeider og livnærer seg blant annet på oppdrag fra filmbransjen. Ampelio er kjemiker og forsker ved et universitet, men heller ikke han har klart å etablere noen stilling. Familien Anfossi er derfor nødt til å selge en del av tomten, og for å utnytte handelen maksimalt bestemmer de to brødrene seg for å gå i kompaniskap med kjøperen, altså Caisotti, til tross for at han er fullstendig upålitelig og dessuten “l’impresario più imbroglione di tutta ***”.¹⁹ Quinto er overbevist om at Caisotti ikke vil klare å lure ham, og når det kommer til stykket, er det ingen av hans kontaktpersoner i hjembyen som direkte fraråder ham å samarbeide med den heller lurvete entreprenøren. Beskrivelsen av byggeprosessen og de uendelige forhandlingene med Caisotti opptar store deler av romanen. Like viktig er riktignok Quintos refleksjoner over situasjonen, over sin rolle som intellektuell, over forholdet til hjembyen og over forsøket på å bli en del av “den historiske bevegelsen”. Slik blir *La speculazione edilizia* både en beskrivelse av en konkret historisk situasjon, og en refleksjon over den intellektuelles rolle i samfunnet.

Formen

Le speculazione edilizia blir fortalt av en allvitende tredjepersonsforteller, men gjennom store deler av romanen ligger det narrative perspektivet hos Quinto. Det er altså gjennom Quintos øyne vi ser verden. Dette gir romanen et subjektivt preg – også fordi mange av personkarakteristikkene er preget av den samme “ekspresjonismen” som vi finner i *Il sentiero dei nidi di ragno*. Den sidelange beskrivelsen av Caisottis groteske ansiktsbevegelser er ikke bare et godt eksempel på Quintos “fordreierende” blick på verden, men også et eksempel på den humoren som tross alt preger på *La speculazione edilizia*. Et lite utdrag illustrerer poenget:

La faccia dell'uomo, larga e carnosa, era come fatta di una materia troppo informe per conservare i lineamenti e le espressioni, e questi erano subito portati a sfarsi, a franare, quasi risucchiati non tanto dalle grinze che erano marcate con una certa profondità solo agli angoli degli occhi e dalla bocca, ma dalla porosità sabbiosa di tutta la superficie del viso.²⁰

¹⁹ RR I, s. 785 / DL, s. 176: “He is the biggest swindler in town.”

²⁰ RR I, s. 791 / DL, s. 172: “The man’s big, fleshy face seemed made of a stuff too formless to retain its lineaments or expressions; they at once tended to subside as though engulfed not so much by the deep folds at the corner of his eyes and mouth, but by the sandy, porous texture of his whole face.”

I tillegg til det subjektive perspektivet gjør den utstrakte bruken av fri indirekte diskurs det mange steder vanskelig å skjelle mellom fortellerens og hovedpersonens respektive “holdninger” til hendelsene som beskrives. I enkelte partier er *La speculazione edilizia* imidlertid preget av en subtil ironi som bidrar til å understreke det prinsipielle skillet mellom fortelleren og Quinto, og som dermed bidrar til å opprettholde en viss distanse til protagonisten: Tekstens “norm” er ikke nødvendigvis sammenfallende med Quintos refleksjoner. Under en heftig krangel mot slutten av romanen påstår Ampelio at Quinto er syk: “Sei malato, sei malato di nervi. Va’ da un medico, vatti a far visitare”, utbryter han.²¹ Dermed antyder han muligheten for Quintos upålitelighet og for at den virkelighetsforståelsen han representerer, er like forvridd som Caisottis ansikt.

Et av de mest påfallende stilistiske særtrekkene ved *La speculazione edilizia* er de mange adversative eller motsettende konjunksjonene, det vil si bruken av ord som “men”, “likevel”, “ikke desto mindre”, særlig i begynnelsen av romanen. Quinto – eventuelt fortelleren – korrigerer seg selv kontinuerlig i sine refleksjoner, og slik blir alle problemene alltid kartlagt i sin fulle bredde. Når la signora Anfossi i romanens første kapittel klager på byggespekulasjonens ødeleggelse i nabolaget, makter ikke Quinto å svare med annet enn uttrykksløse utrop og en viss latter: “– Eh, eh! Accidenti! Ah, cara mia! – non era capace che d’uscirsene in esclamazioni inespresse e risolini”, forteller Calvino.²² Den første reaksjonen hans blir riktignok snart justert:

*Eppure, la vista d’un paese ch’era il suo, che se ne andava così sotto il cemento, senz’essere stato da lui mai veramente posseduto, pungeva Quinto. Ma bisogna dire che egli era uomo storicista, rifiutante malinconie, uomo che ha viaggiato, eccetera, insomma, non gliene importava niente!*²³

Slik understreker Calvino ambivalensen og de mange motsetningene i Quintos refleksjoner. Karakteren er preget av tvil og en grunnleggende usikkerhet i sin holdning overfor den ytre verden og i forhold til sin egen identitet som intellektuell. Han inkarnerer så å si samfunnets egne motsetninger. Som vi skal se, er det nettopp dette som gjør at han kan beskrives som en sann intellektuell.

I større grad enn noen andre av Calvinos romaner går *La speculazione edilizia* i dialog med den aktuelle historiske situasjonen og gjør de politiske og økonomiske

²¹ RR I, s. 874 / DL, s. 237: “You are sick, your nerves are shot to hell. You ought to go see a doctor.”

²² RR I, s. 783 / DL, s. 165: “«Oh, good Lord, my dear, you don’t say!» and things of that sort, mere grunts and chuckles.”

²³ RR I, s. 783 / DL, s. 165: “*All the same*, Quinto was offended by the spectacle of this landscape, *his* landscape, being overwhelmed by cement before he had ever really possessed it. Basically, *though*, he was historically minded, anti-nostalgia. He’d seen a bit of the world: hell, what did he care?” (Min kursivering)

realitetene til gjenstand for litterær undersøkelse og analyse. Han forsøker, for å si det med Lukács, å beskrive noen av de grunnleggende objektive utviklingstendensene i samtiden.²⁴ I den forbindelse er “byggespekulasjonen” et effektivt litterært motiv, og et eksemplarisk og fortettet uttrykk for “det økonomiske mirakelet”. Sett i historiens lys må da også Calvino analyse kunne sies å være svært treffende. Eiendomsutbyggingen involverer aktører fra en rekke ulike sosiale klasser – spekulanter, politikere, byråkrater, arbeidere. Dette gjør det mulig for Calvino å portrettere hele spekteret av krefter som på ulike måter gjør seg gjeldende i den nye økonomiske situasjonen. Men hvilke litterære modeller aktiviserer Calvino for å fortelle denne historien? I en rekke av sine essays på femtitallet stiller den italienske forfatterens seg kritisk til forestillingen om at det fortsatt skal være mulig å skrive en type tradisjonell realisme i det tjuende århundret, og han uttrykker en klar skepsis til den sene Lukács’ romanteori. “Adesso per convincerci di una intramontabile signoria del romanzo abbiamo bisogno di leggere Lukács, lasciarci prendere dalla sua classicistica fede nei *generi*, dal suo nitido senso dell’epica”, skriver Calvino i “Le sorti del romanzo” fra 1956.²⁵ Likevel kan man hevde at Calvino låner noen av de viktigste tematiske og strukturelle grepene i *La speculazione edilizia* fra nettopp den samme realistiske tradisjonen som Lukács lener seg på.

Typene

Noe av det som ifølge Lukács karakteriserer den store realismens forfattere, er at de skaper såkalte *typer*, det vil si en slags profetiske skikkelser som “foregriper utviklingen”, og som fanger inn de “varige trekk ved et menneske, deres relasjoner til hverandre og de situasjonene de handler innenfor”.²⁶ I essayet “Es geht um den Realismus” fra 1938 – en sentral tekst i den såkalte “realisme-striden” med blant annet Ernst Bloch og Adorno – hevder den ungarske teoretikeren at den sanne realismen skildrer mennesket som en integrert del av det sosiale felleskapet, og at den fremviser det “mangfoldige forhold” mennesket trer inn i overfor virkeligheten.²⁷ På denne måten anskueliggjør realismens forfattere de “levende, men fremdeles umiddelbart skjulte tendenser i den objektive

²⁴ Lukács 1975, s. 68.

²⁵ Saggi I, s. 1512 / “For nå å kunne overbevise oss om romanens uforgjengelige herredømme, er det nødvendig å lese Lukács, la oss fange av hans klassisistiske tro på *sjangrene*, hans klare forståelse for det episke”.

²⁶ Lukács 1975, s. 68.

²⁷ Lukács 1975, s. 68.

virkeligheten”.²⁸ Lukács understreker imidlertid at dette ikke skjer gjennom en direkte speiling av virkeligheten. Realismens romaner ligner ikke virkeligheten på samme måte som et fotografi ligner originalen, bemerker han. Derimot tar de form som en “mangfoldig og rik forståelse av virkeligheten, som en gjenspeiling av de strømninger som skjuler seg under overflaten og først på et senere utviklingstrinn utfolder seg fullstendig og kommer til syne”.²⁹ En realistisk forfatter må derfor først kartlegge “de virkelige sammenhengene” og deretter tildekke dem av “livets overflate”.³⁰ På sett og vis er det slik også *La speculazione edilizia* fungerer. Det er ikke først og fremst romanfortellingens indre logikk som bestemmer hvilke personer som etter hvert opptrer, men snarere Calvins grundige analyse av den historiske situasjonen. Romanen er konstruert rundt typene.

Det forholdsvis omfattende persongalleriet representerer et bredt spekter av ulike sosiale klasser og danner et tverrsnitt av det italienske samfunnet på midten av femtitallet. Både Canal og Bardissone – den ene er advokat og sosialdemokrat, den andre er notar og en kirkens mann – tilhører “la vecchia borghesia”, byens gamle borgerskap, det vil si den “gamle verden”. De representerer tradisjonen og de etablerte samfunnsstrukturene, men også en sosial klasse som mangler evnen til å følge med i tiden: “era la vecchia borghesia del luogo”, forteller Calvino, “conservatrice, onesta, parsimoniosa, paga del poco, senza slanci, senza fantasia, un po’ gretta, che da mezzo secolo vedeva intorno cambiamenti cui non riusciva a tener testa”.³¹ Den defensive holdningen til det gamle borgerskapet kommer tydelig til uttrykk i den humoristiske beskrivelsen av hvordan Canal nærmest gjemmer seg bak skrivebordet: “Piccolo di statura, stava rincantucciato nella grande poltrona dietro la scrivania, col capo insaccato nelle spalle, il mobile viso gli si allungava in smorfie annoiate.”³²

Den gamle tømmeren Masera representerer kommunismen og kommunistpartiets idealer og er en av de få personene i romanen som blir beskrevet med en viss sympati: “Il vecchio falegname aveva una faccia che a Quinto era sempre stata simpatica, un po’ da gufo, con gli occhiali di tartaruga, i capelli bianchi tagliati a spazzola, e gli piaceva anche

²⁸ Lukács 1975, s. 68.

²⁹ Lukács 1975, s. 68.

³⁰ Lukács 1975, s. 59.

³¹ RR I, s. 796 / DL, s. 176: “He represented the old middle-class, conservative, honest, economical, undemanding, without much go or imagination, rather inclined to be stingy. For the last half century this class had witnessed changes that it had been unable to resist”.

³² RR I, s. 795 / DL, s. 175: “A small man, he sat buried in the big armchair behind the desk, his head sunk into his shoulders. Spasms of fatigue flickered across his expressive face.”

la sua voce, il suo accento largo”.³³ I utgangspunktet tegner altså Calvino et positivt bilde av “kommunisten”. For Quinto, derimot, representerer den gamle partikameraten ikke desto mindre fortiden: Han inkarnerer både det politiske engasjement og den optimismen som preget Italia i den første tiden etter frigjøringen, og samtidig bevisstheten om at tidene har forandret seg: “si sperava, si sperava allora...”, utbryter Masera med nostalgi i stemmen.³⁴ Selv om Masera vekker sympati hos protagonisten, og selv om den gamle partifellen inviterer ham til å komme og snakke på et av deres partimøter, føler Quinto behov for å skyve ham fra seg – han synes ikke at sympati er en følelse som passer inn i den nye tid: “il riconoscere la simpatia umana del falegname non entrava nella sua disposizione d’animo”, forteller Calvino.³⁵ Tvert imot forsøker Quinto å appropriere spekulantenes virkelighetsopplevelse: “il vero senso dei tempi”, tenker han, “era nello stare sul chi vive, con la pistola puntata, come – appunto – tra uomini d’affari, proprietari avveduto, imprenditori.”³⁶ For Quinto representerer derfor ikke lenger kommunismen noen løsning på de samfunnsmessige utfordringene han står overfor. Mer og mer fremstår den tvert imot som en virkelighetsfjern ideologi. For mens Masera klamrer seg til håpet, er det Caisotti som handler og dermed leder an i utviklingen: “era Caisotti a vivere la realtà dei tempi, ed anche, in certo modo, a patirla, ad accettarne il peso, là dove Masera le sfuggiva, pretendeva di serbarsi franco, leale, puro di cuore, in un mondo che era tutto il contrario”.³⁷ Snarere enn å forsøke å forandre systemet lar altså Quinto seg frivillig sluke av det Calvino beskriver “virkelighetens negativitet”.

Heller ikke Quintos intellektuelle venner i Torino, Bensi og Cerveteri, makter å gjøre seg relevante i den nye tiden. I en kostelig scene preget av humor og ironi overværer Quinto en ørkesløs lunsjdiskusjon mellom de to vennene om hvorvidt det nye tidsskriftet de er i ferd med å etablere, bør hete “Il Nuovo Hegel”, “Il Giovane Marx”, “Neue Rheinische Zeitung”, “Enciclopedia”, “Il Giovane Freud”, eller rett og slett “Eros e Thanatos”. Både Bensi og Cerveteri er skjeløyde – et muntert bilde på deres manglende evne til å “se virkeligheten i øynene”. Bensi, som er filosof, skjeler utover, “con un

³³ RR I, s. 799 / DL, s. 179: “Quinto had always liked the old man’s some owl-like face, with those tortoise-rimmed glasses and the crew-cut white hair; he liked his voice too”.

³⁴ RR I, s. 800 / DL, s. 180: “Everything looked hopeful then”.

³⁵ RR I, s. 799 / DL, s. 179: “a response to the old man’s humanity did not fit in with his present frame of mind”.

³⁶ RR I, s. 801 / DL, s. 181: “these were the days of every man for himself, pistol at the ready – the kind of relationship you had with businessmen, contractors, wide-eyed men who knew what was what.”

³⁷ RR I, s. 801 / DL, s. 181: “it was Caisotti who was in touch with his time; he was accepting the conditions of the age, shrinking nothing, you might say, whereas poor Masera, with all that stuff about being decent, pure in heart, and so forth, was really an escapist.”

occhio che pareva volare dietro le idee nel momento in cui esse stavano per sfuggire dal campo visivo umano”.³⁸ Cerveteri er poet og skjeler innover: “le pupille vicine e inquiete che parevano preoccupate, ad ogni sensazione esterna, di verificare quel che essa produceva nella zona più segreta e interiore”.³⁹ Quinto beundrer Bensi og Cerveteri for deres intelligens og deres omfattende kunnskaper. Samtidig ser han hvor abstrakte og på mange måter “uviktige” deres diskusjoner egentlig er. De intellektuelles manglende relevans blir ikke minst tydelig når Quinto sammenligner dem med de andre gjestene i restauranten. Ved et av sidebordene sitter en familie fra landsbygda og snakker om skadene som regnet gjør på såkornet. Det er disse helt konkrete problemene Quinto savner i samtalen med Bensi og Cerveteri. Det er ingenting som virkelig står på spill i de intellektuelles diskusjoner. De intellektuelle har ingen konkrete materielle interesser som driver dem. Slik faller de mellom to stoler. De tilhører verken borgerskapet eller arbeiderklassen. “I proletari hanno pur sempre la lotta sindacale”, konkluderer Quinto. “Noi invece stacciamo le prospettive storiche dagli interessi, e così perdiamo ogni sapore della vita, ci disfiamo, non significhiamo più nulla”.⁴⁰

Enrico Travaglia, ingeniøren, representerer et motstykke både til Caisotti og til brødrene Anfossi. Travaglia kommer fra forholdsvis beskjedne kår, men har arbeidet seg opp og blitt en av de mest innflytelsesrike personene i ***. I likhet med Caisotti behersker han det økonomiske og politiske spillet til det fulle. Han har meldt seg inn i Democrazia Cristiana, det største og mest innflytelsesrike av de politiske partiene, ikke fordi han er religiøs eller fordi han ønsker å forsvare noen bestemte verdier, men fordi det er nødvendig for karrieren, utelukkende av pragmatiske grunner. Indirekte kan man si at Calvino her kritiserer det kristendemokratiske partiet og dets verdier – en kritikk som han viderefører i *La giornata d'uno scrutatore*.

Caisotti

Det er likevel Caisotti som er den mest sentrale personen i *La speculazione edilizia* – bortsett fra Quinto Anfossi selv. Han er romanens mest “profetiske” skikkelse, hvis man

³⁸ RR I, ss. 808–809 / DL, s. 185: “his eye seemed to fly in pursuit of ideas just on the point of vanishing from the field of human vision.”

³⁹ RR I, s. 809 / DL, s. 185: “The pupils of his close-set, restless eyes seemed to strive to register the effect produced by external sensations in some secret, interior zone of consciousness.”

⁴⁰ RR I, s. 810 / DL, s. 186: “Why, even the workers have their trade-union struggles. But we intellectuals make a distinction between the larger historical perspectives and our own interests and in the process we have lost the taste of life. We have destroyed ourselves. We don’t mean anything.”

kan bruke den betegnelsen. Han er både et produkt av og et bilde på den nye tiden: “La squallida invasione del cemento aveva il volto camuso e informe dell’uomo nuovo Caisotti”, kommenterer Calvino.⁴¹ Ikke bare viser den spekulative entreprenøren hvilke krefter som gjør seg gjeldende i det “økonomiske mirakelet”. Han vitner også om det “illusjonstapet” som preger både Calvinos roman og den samfunnet den portretterer.

Caisotti er en “selfmade man”. Han tilhører en ny sosial klasse som ifølge Calvino har etablert seg i årene etter krigen, og som består av “imprenditori improvvisati e senza scrupoli”, eller det han også beskriver som “gente nuova e difforme”.⁴² Advokat Canal omtaler ham slik: “È sceso a *** dalla montagna coi calzoni rattoppati, mezzo analfabeta, e adesso impianta cantieri dappertutto, maneggia milioni, fa la pioggia e il bel tempo col Comune, coll’Ufficio Tecnico ...”⁴³ Det er interessant å legge merke til hvordan Calvino både i klesstilen og væremåten karakteriserer Caisotti med ulike amerikanske attributter. Entreprenøren bærer en stortruttet skjorte “da cowboy” og en skyggelue “all’americana”. Han hilser til og med “all’americana”, forteller Calvino som for å understreke det “italienske” ved entreprenøren.⁴⁴ Caisotti har verken stil eller dannelse, og verken i forretningsdriften eller i bygningskonstruksjonene forholder han seg til de lokale tradisjonene. Han opererer hele tiden på kanten av det akseptable og har en svært lettferdig omgang med regelverket. Nettopp derfor lykkes han. Alle vet at han ikke er til å stole på, men allikevel velger de å samarbeide med ham, for tross alt genererer han overskudd. Det er alltid Caisotti som vinner. Også i samarbeidet med brødrene Anfossi.

Et godt stykke inn i prosessen kommer det for en dag at Caisotti, i likhet med Quinto, har en fortid som partisan. De kjempet til og med i samme brigade. Idealene de kjempet for, er imidlertid i ferd med å bli glemte. Halvveis gjemt bak et skap på kontoret sitt har Caisotti et bilde som viser en gruppe falne partisanere. Quinto studerer det nøye for å se om han kjenner igjen noen av dem, men som Calvino skriver: “il quadro era in ombra e il vetro era impolverato, le facce dei caduti erano piccolissime e minuscola la scritta dei nomi, e gli sembrava di non riuscire a riconoscere nessuno”.⁴⁵ Fotografiet av de

⁴¹ RR I, s. 796 / DL, s. 177: “The squalid cement invasion bore the shapeless, snub-nosed features of the new man, Caisotti.”

⁴² RR I, s. 796 / DL, s. 176 og s.177: “raw, unscrupulous contractors”, “new, traditionless class”.

⁴³ RR I, s. 796 / DL, s. 176: “He came down from the hills in patched pants – he could hardly read or write – and now he’s setting up construction jobs all over the place. He’s making a lot of money. City Hall is eating out of his hand.”

⁴⁴ RR I, s. 791 og s. 818.

⁴⁵ RR I, s. 862 / DL, s. 226: “What with the indistinct light and the dirty glass, the picture was hard to make out. Quinto stared at the tiny faces of the fallen, but he didn’t seem to remember any of them.”

falne partisanene blir et sterkt uttrykk for hvordan Italia har utviklet seg i årene etter frigjøringen, og for hvordan motstandskampens idealer gradvis har blitt svekket. Kims optimisme i *Il sentiero dei nidi di ragno* i forhold til den historiske utviklingen, er ikke annet enn et sårt minne:

Bella curva aveva fatto la società italiana! esclamava tra sé. Due partigiani, un paesano e uno studente, due che s'erano ribellati insieme con l'idea che l'Italia fosse tutta da rifare; e adesso eccoli lì, cosa sono diventati, due che accettano il mondo com'è, che tirano ai quattrini, e senza più nemmeno le virtù della borghesia d'una volta, due pasticcioni dell'edilizia, e non per caso cercano i sopraffarsi a vicenda ...⁴⁶

Kontrasten mellom motstandskampens idealer og byggespekulasjonens kynisme blir et bilde på den intellektuelle tomheten som preger Quinto og det italienske samfunnet på femtitallet. Men å gå tilbake til de gamle idealene synes ikke å være noen løsning for Calvino i *La speculazione edilizia*, for det er tydeligvis ikke utopiene som forandrer verden. Men er det noen løsning å akseptere verden slik den er?

Quinto

Helt mot slutten av *La speculazione edilizia* – på dette tidspunktet er Quinto arbeidsløs, romansen med den franske skuespillerinnen har tatt slutt, og romanen er på sitt mørkeste – leser Calvino protagonist den tyske forfatteren Thomas Manns roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, eller *Storsvindleren Krull*, som den heter på norsk. Referansen er interessant: Den retter lesernes oppmerksomhet mot den identitetsproblematikken som preger *La speculazione edilizia*, og ikke minst mot det rollespillet som både Quinto og en rekke andre av romanens karakterer synes å være et offer for. Quintos problem er nettopp at han spiller roller. Han er ikke seg selv. I begynnelsen av kapittel IX møter vi Quinto og Ampelio i et oppglødd øyeblikk. De har nettopp bestemt seg for å gå i kompaniskap med Caisotti, og i et kort øyeblikk føler de seg som en del av byens økonomiske liv – “inseriti nella vita economica della città, con tutta una rete d'interessi che facevano capo a loro, gente pratica, brusca, che bada al sodo”.⁴⁷ Innerst inne vet riktignok både Quinto og Ampelio at de spiller, at de resiterer, at de mimer en bestemt væremåte:

⁴⁶ RR I, s. 862 / DL, s. 227: “A fine turn the Italian society had taken! Two partisans, one a peasant, the other a student, who had taken up arms together in the belief that they were building a new Italy. And look at them now! Both accepting the world as it was, both chasing money. And they didn't even possess the old bourgeois virtues; they were simply a couple of real estate sharks. It was no accident that they were in partnership and, of course, trying to swindle each other.”

⁴⁷ RR I, s. 816 / DL, s. 191: “playing a part in the town's economic life, controlling a whole network of

Stavano recitando e lo sapevano: erano tutt'altre persone da quelle che pareva loro d'essere in quel momento; prima di sera sarebbero ripiombati in una scettica abulia e sarebbero ripartiti, a richiudersi l'uno nel suo laboratorio l'altro nelle polemiche degli intellettuali, come le uniche cose al mondo che contassero.⁴⁸

Quinto har alltid spilt roller som ikke har passet ham: Med sin borgerlige bakgrunn kunne han aldri bli helt oppriktig i sitt engasjement for kommunistpartiet. Som kommunist kunne han aldri bli noen sann intellektuell. Og som intellektuell kunne han aldri lykkes i det økonomiske engasjementet.

Under krigen kjempet Quinto i *la Resistenza*. Etter krigen ble han, til tross for sin borgerlige familiebakgrunn, medlem av kommunistpartiet. Calvino beskriver det som et brudd: "a un certo punto della sua giovinezza aveva rotto con tutti, s'era iscritto al partito comunista, s'era fatto tutti nemici".⁴⁹ I årene som har gått etter frigjøringen, har imidlertid det politiske engasjementet tapt seg i styrke, og i møtet med Masera i kapittel V antydes det at Quinto allerede har meldt seg ut av partiet. Han har mistet sine politiske idealer, den utopien han og hans likesinnede hadde å strekke seg etter. Den ideologiske fortolkningen av virkeligheten som Kim presenterte i *Il sentiero dei nidi di ragno*, synes ikke å ha noen relevans for Quinto Anfossi. De vant krigen og fikk sin frihet, men hva så? Det er ikke kommunistene som styrer den historiske utviklingen. Det er spekulantene, kapitalistene og de kristendemokratiske politikerne. Mens de intellektuelle kaster bort tiden på vidløftige prosjekter "sulla società futura", tenker Quinto, er det Caisottis kategori som styrer utviklingen. Handlingen i *La speculazione edilizia* synes å bekrefte dette: De hensynsløse entreprenørene er historiens vinnere.

La speculazione edilizia ble som tidligere nevnt, skrevet omtrent samtidig med *Il barone rampante*, og Quinto Anfossi kan leses som et litterært motstykke til Cosimo i Calvinos refleksjoner over den intellektuelles rolle i samfunnet. I forrige kapittel viste jeg hvordan Cosimo blir en intellektuell ved hele tiden å gå sine egne veier, ved hele tiden å stå alene, ved hele tiden å eksperimentere med nye samfunnsorganiseringer. Quinto Anfossi har i motsetning til dette stivnet i sin rolle som intellektuell – kanskje fordi han opplever det som nettopp en "rolle". Quinto klarer ikke å leve opp til de forventningene

interests: brusque, practical people, with both feet on the ground".

⁴⁸ RR I, s. 816 / DL, s. 191: "They were play-acting and they knew it, since they were both very unlike the characters they were assuming at the moment. In the normal way, before the afternoon was over they would have relapsed into sceptical inertia and then gone their separate ways, Ampelio back to his laboratory and Quinto to his intellectual disputes, as though these were the only thing in the world that counted."

⁴⁹ RR I, s. 798 / "På et visst tidspunkt i ungdommen brøt han med alle, han meldte seg inn i kommunistpartiet, han gjorde seg til fiende med alle". (Denne passasjen er utelatt i den versjonen av romanen som "A Plunge into Real Estate" er oversatt fra, altså den som ble publisert i *I racconti*.)

som knytter seg til ham som intellektuell. Han har havnet i en blindvei, og derfor forsøker han å etablere en ny identitet. Men snarere enn å igangsette ulike deterritorialiseringsprosesser – lik Cosimo eller Marcovaldo –, reterritorialiserer han seg i boligspekulantens rollefigur. Han forsøker å bli ett med de kreftene som styrer den historiske utviklingen, og i denne prosessen, tenker han, spiller de intellektuelle en stadig mer marginal rolle. I stedet for å kjempe mot det økonomiske systemet, i stedet for å eksperimentere med alternative modeller, i stedet for å sette virkeligheten i bevegelse, aksepterer han det Calvino beskriver som “la negatività della realtà”.⁵⁰ Han blir selv en “negativ” karakter – en som lik Agilulfo ikke skaper noen friksjon overfor omgivelsene, en som lar seg drukne i “objektivitetens hav”.

Først i et kort glimt mot slutten innser Quinto at han har tatt feil. Endelig ser han hvordan virkeligheten “egentlig” henger sammen. Quintos frustrasjon retter seg imidlertid ikke først og fremst mot Caisotti, men mot byens besteborgere – Canal, Bardissone, Travaglia – som riktignok kritiserer entreprenøren, men som ikke gjør noe som helst for å forsøke å stanse ham. Med en ny innsikt følger også ansatsene til et nytt engasjement, selv om dette engasjementet i realiteten blir svært kortvarig:

Si, sì certo, era stato lui a volerlo, lui a esaltare Caisotti contro il parere di tutti benpensanti ... Ma allora gli pareva che fosse un'altra cosa, che fosse il termine d'un'antitesi ... Ora Caisotti non era più che un aspetto d'un tutto uniforme e grigio, d'una realtà che bisognava negare o accettare. E lui Quinto non voleva accettarla!⁵¹

De klare historiske motsetningene som Quinto baserte sin forståelse av situasjonen på, oppløser seg i et grått og ensartet kaos, og Caisottis formløse ansikt blir et av de klareste bildene på den nye tid. Virkeligheten oppleves plutselig som langt mer kompleks, og de etablerte fortolkningsmodellene – som også Calvino baserte sin virkelighetsforståelse på – er i ferd med å vakle. Slik blir *La speculazione edilizia* ikke bare en refleksjon over den intellektuelles rolle i samfunnet, men også et forsøk fra Calvino på å forstå sin egen tid. Han forsøker å finne en modell som kan forklare og gi form til il “il grigio”, en problematikk han fortsetter å utforske i *La giornata d'uno scrutatore*. I Kims refleksjoner i *Il sentiero dei nidi di ragno* fungerte Historien nærmest som en transcendentale kategori:

⁵⁰ Saggi II, s. 2922.

⁵¹ RR I, s. 887 / DL, s. 247: “All right, he, Quinto, had been the first to praise Caisotti – against the opposition of all the stuffed shirts in town. But at that time he had appeared in a different light; had had been one of the terms of an antithesis, part of a vital process. But now he was simply one aspect of a grey, uniform reality, of a reality which had either to be denied or accepted. For his part, he was not going to accept it!”

Det var det historiske perspektivet som ga mening til partisankrigen. Samtidig med at Calvino begynner å tvile på marxistens samfunnsmodell, kan man se hvordan begrepet om historien oppløser seg: Fra nå ligger fokuset i Calvinos forfatterskap på de “små historiene”, altså det som skal bli et karakteristisk trekk i mye av den postmoderne tenkningen.

Vi er imidlertid ikke ferdige med Quinto og den intellektuelle rollen. For på sett og vis er det nettopp Quintos indre motsetninger – eller det Calvino beskriver som “i contrasti che dominano le menti educate alla letteratura” – som gjør ham til en intellektuell.⁵² I det neste avsnittet skal jeg forsøke underbygge en slik lesning ved å gi en kort presentasjon av Sartres begrep om den intellektuelle. Mot slutten av dette kapitlet skal jeg derimot skifte perspektiv og forsøke å lese *La speculazione edilizia* med fokus på melankolien. For nettopp Calvinos manglende tro på det politiske engasjementet kan sies å munne ut i melankolien, i en manglende tro på ideologien, i en manglende tro på samfunnets idealer, men også i en manglende tro på subjektet.

Den intellektuelle

I “Calvino dal sogno alla realtà” hevder Alberto Asor Rosa at når de tre første realismeforsøkene til Calvino mislykkes, er det fordi han forsøker å skildre en sosial virkelighet og et miljø som han selv ikke er en del av. Han jobber med et materiale “a lui meno congeniale e vicina”.⁵³ Calvino er riktignok engasjert i kommunistpartiets arbeid, men på grunn av sin familiebakgrunn tilhører han allikevel borgerskapet. I seg selv trenger ikke dette være noe problem, bemerker den marxistiske litteraturforskeren. En kritisk holdning overfor borgerskapet kan nemlig være like “nyttig” for arbeiderbevegelsen som den typen idealiserende skildringer av “arbeiderhelten” som Calvino forsøker seg på i “I giovani del Po”. Den borgerlige forfatterens viktigste oppgave er å analysere samfunnet med utgangspunkt i sin egen bakgrunn. Det handler om å akseptere “consapevolmente e criticamente il proprio contenuto concreto «borghese», per farne uno strumento d’indagine e perciò di verità”.⁵⁴ Det er nettopp dette Calvino gjør i *La speculazione edilizia*, hevder Asor Rosa. Han beskriver borgerskapets indre motsetninger – “la realtà smozzicata contraddittoria alienata di un *milieu* piccolo-

⁵² RR I, s. 783 / DL, s. 166: “such are the contradictions that operate in minds brought up on literature”.

⁵³ Asor Rosa 2001, s. 17 / “som er ham mindre åndsbeslektet og nært”.

⁵⁴ Asor Rosa 2001, ss. 17–18 / “bevisst og kritisk sitt eget konkrete «borgerlige» innhold, for å gjøre det til et undersøkelsesinstrument og dermed et sannhetsinstrument.”

borgnese –, og han forstår disse motsetningene som et uttrykk for et samfunn “che vuole con tutte le sue forze l’uomo diviso e contro se stesso armato”.⁵⁵

De indre motsetningene som Asor Rosa mener å finne hos Quinto, er typiske for “den intellektuelle” slik Sartre beskriver ham i blant annet *Plaidoyer pour les intellectuels*. Ifølge den franske filosofen er den intellektuelle nettopp en representant for borgerskapet som lever borgerskapets indre motsetninger på kroppen. På grunn av sin bakgrunn er han formet av borgerskapets ideologi, altså den “borgerlige humanismen”, og han er derfor preget av en forestilling om at alle mennesker er like og har samme muligheter. Denne ideologien tildekker imidlertid de grunnleggende forskjellene i samfunnet. For i realiteten holdes store samfunnsgrupper utenfor de mulighetene som borgerskapet selv nyter godt av. Borgerskapets humanisme må derfor forstås som en partikulær og ikke universell ideologi, hevder Sartre.

I utgangspunktet er den intellektuelle det Sartre kaller en “kunnskapstekniker” – “technicien du savoir pratique” –, eller også en vitenskapsmann.⁵⁶ På et visst tidspunkt blir denne “kunnskapsteknikeren”, som alltid kommer fra borgerskapet, klar over den motsetningen som hersker mellom vitenskapens universalisme på den ene siden og ideologiens partikulærisme på den andre – mellom “sa technique universaliste” og “l’idéologie dominante”.⁵⁷ Det som særpreger den intellektuelle, er at han tar konsekvensene av denne innsikten: Han bruker sin universalistiske teknikk til å avsløre ideologiens partikularisme. Bevisstgjøringen bidrar dermed til å avdekke samfunnets grunnleggende motsetninger – “les contradictions fondamentales de la société, c’est-à-dire des conflits de classe” –, og til å avdekke av den organiske konflikten mellom på den ene siden “la vérité qu’elle réclame pour son entreprise” og på den andre siden “et les mythes, valeurs et traditions qu’elle maintient et dont elle veut infecter les autres classes pour assurer son hégémonie”.⁵⁸ Det samfunnet Sartre beskriver, er preget av en grunnleggende splittelse, og denne splittelsen har den intellektuelle inderliggjort. Slik vitner han om det forpinte og istykkerslitte samfunn som har skapt ham, bemerker den franske filosofen.⁵⁹

⁵⁵ Asor Rosa 2001, s. 18: / “som med alle sine krefter ønsker et menneske som er delt og væpnet mot seg selv”.

⁵⁶ Sartre 1972, s. 25.

⁵⁷ Sartre 1972, s. 38 / Sartre 1973, s. 11: “hans universalistiske teknikk”, “den herskende ideologi”.

⁵⁸ Sartre 1972, s. 41 / Sartre 1973, s. 12: “de fundamentale motsetninger i samfunnet, dvs. av klassekampen”, “den sannhet denne klasse fordrer for sin virksomhet”, “de myter, verdier og tradisjoner som den fastholder, og som den vil forgifte de andre klasser med for å sikre seg hegemoniet”.

⁵⁹ Sartre 1972, s. 41 / Sartre 1973, s. 12.

Til tross for at den intellektuelle gjennom sin kritikk av borgerskapet så å si plasserer seg på “utsiden” av sin egen klasse, vil han alltid forbli knyttet til sin borgerlige bakgrunn. Og siden den intellektuelle bærer med seg sine borgerlige klasseerfaringer, kan han aldri bli en organisk del av arbeiderklassen. Derfor er han uassimilerbar overalt – “partout *inassimilable*” –, bemerket Sartre.⁶⁰ Ensomheten er den intellektuelles lodd, konstaterer han et annet sted, og skisserer dermed et bilde av den intellektuelle som kan sies å korrespondere med det bilde Calvino tegner av både Cosimo i *Il barone rampante* og Quinto i *La speculazione edilizia*. Ifølge Sartre er det altså ikke noe mål for den intellektuelle å identifisere seg med eller å bli en del av de undertrykte klasser. Tvert imot er det den intellektuelles funksjon å undersøke seg selv og sin egen klasses indre motsetninger. Målet er dobbelt: Han må undersøke seg selv som et produkt av den historiske situasjonen – altså en subjektiv undersøkelse –, og han må på objektivt grunnlag studere det samfunnet han er en del av. Sartre forklarer:

Il ne peut, en effet, considérer l'ensemble social *objectivement* puisqu'il le trouve en lui-même comme sa contradiction fondamentale : mais il ne peut s'en tenir à une simple mise en question *subjective* de lui-même puisqu'il est justement inséré dans une société définie qui l'a fait.⁶¹

Objektet for den intellektuelles undersøkelse må derfor være selve dialektikken mellom en inderliggjort utvendighet – “*extériorité intériorisée*” – og utvendiggjørelsen av det indre igjen – “*réextériorisation de l'intériorité*”.⁶²

Denne dialektikken også karakteristisk for Calvinos teknikk i *La speculazione edilizia*. Han veksler mellom det subjektive og det objektive perspektivet, og langt på vei konstruerer han Quinto som et produkt av sin tid. Sartre var ikke blant de teoretikerne som mest opptok Calvino – man finner bare kun få referanser til ham i essayene –, men at han hadde kjennskap til franskmannens tanker om den intellektuelle synes rimelig klart.⁶³ Uansett, lest opp mot Sartre ser vi hvordan Calvino med *La speculazione edilizia* skriver seg inn i en mer generell europeisk diskusjon om den intellektuelles samfunnsmessige rolle. Men for helt og fullt å forstå Quinto må vi samtidig sette ham i relasjon til det landskapet som byggespekulasjonen er i ferd med å ødelegge.

⁶⁰ Sartre 1972, s. 77 / Sartre 1973, s. 22.

⁶¹ Sartre 1972, s. 46 / Sartre 1973, s. 13: “Den intellektuelle kan faktisk ikke betrakte hele samfunnet objektivt siden han gjenfinner det i seg selv som sin egen fundamentale motsigelse. Man kan heller ikke begrense seg til en enkel, subjektiv undersøkelse av seg selv, siden han nettopp er vevet inn i et bestemt samfunn som har formet ham.”

⁶² Sartre 1972, s. 46 / Sartre 1973, s. 13.

⁶³ Blant annet hadde Vittorinis tidsskrift *Il Politecnico*, som ble utgitt mellom 1945 og 1947, artikler av Sartre på trykk. Se blant annet Re 1990, s. 100.

Landskapet og det melankolske blikket

I tidligere kapitler har jeg drøftet hvordan den frodige naturen rundt San Remo spiller en sentral rolle i den første delen av Calvins forfatterskap. I både *Il sentiero dei nidi di ragno*, *Il visconte dimezzato* og *Il barone rampante* er det som om landskapet “fortrylles” av de ulike historiene som utspiller seg der og av fortellernes fantasi. Dermed løftes det ut av sin hverdagslige materialitet: Det er fortellingene som gjør landskapet betydningsfullt. I *Il sentiero dei nidi di ragno* beskrives “stedet hvor edderkoppene har rede” som et “magisk sted” – “dove ogni volta si compie un incantesimo”.⁶⁴ I *Il visconte dimezzato* har vi sett hvordan fortelleren gjemmer seg i skogen for å iscenesette små fortellinger. I *Il barone rampante* er det, mot slutten av romanen, nærmest umulig å skille mellom den tette skogen og Cosimo selv, for som Biagio skriver: “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”.⁶⁵

I forordet til *Il sentiero dei nidi di ragno* fra 1964 forteller Calvino interessant om hvordan *la Resistenza* bidro til å forandre hans opplevelse av barndommens territorium, og om hvordan motstandskampens fortellinger gjorde det mulig for ham å beskrive det som tidligere hadde fortonet seg – for å låne formuleringen fra “La strada di San Giovanni” – som “uno spazio bianco”.⁶⁶ Landskapet hadde plutselig fått en helt annen betydning – det hadde fått noe eventyrlig ved seg: “La scenario quotidiano di tutta la mia vita era diventato interamente straordinario e romanzesco”, forteller han.⁶⁷ For å kunne representere landskapet, og for dermed å kunne etablere et forhold til det, måtte Calvino altså la det komme i annen rekke i forhold til personene og historiene: “Avevo un paesaggio. Ma per poterlo rappresentare occorreva che esso diventasse secondario rispetto a qualcos’altro: a delle persone, a delle storie.”⁶⁸ Først når han forteller om det, tar landskapet form som et territorium – i Deleuze og Guattaris betydning av begrepet.

⁶⁴ RR I, s. 144 / SME, s. 154: “hvor der sker trolddom”.

⁶⁵ RR I, ss. 776–777 / K, ss. 263–264: “Den mosaik af grene og kviste og blade, flige og duske, der kun tillod himlen at kigge ned i et glit her og dér, var der måske kun for at min bror kunne bevæge sig hen over den med sine lette fugleskridt”.

⁶⁶ RR III, s. 7.

⁶⁷ RR I, s. 1188 / PSN, s. 11: “The everyday landscape of my whole existence up until that time had now become totally extraordinary and full of exciting incident.”

⁶⁸ RR I, s. 1188 / PSN, s. 11: “I had my own landscape. But in order to represent it I had to make it take a second place to something else, to people, to stories.”

I *La speculazione edilizia* er det som om denne “magien” knyttet til naturen har forsvunnet: Quinto opplever barndommens Liguria som et “tomt” landskap. Han ser at hjembyen og det omliggende landskapet er i ferd med å ødelegges av den voldsomme konstruksjonsvirksomheten, og at de skyggefulle eukalyptushagene er i ferd med å bukke under for anonyme leilighetsblokker. Han innser allerede fra begynnelsen av at den nye murblokken som Caisotti har tenkt å sette opp nederst i hagen, kommer til å bli alt annet enn vakker. Det beste man kan håpe på, er at den blir så anonym som mulig – “anzi ci si doveva augurare che fosse anonima, squallida, che si confondesse con i più anonimi intorno”.⁶⁹ Allikevel aksepterer Quinto utviklingen. For det som utviklingen bringer med seg av ødeleggelser, gir den tilbake på andre måter, tenker han i all sin ubarmhjertige optimisme: “se ora distrugge un segno caro dei tuoi luoghi, un colore d’ambiente, una civile ma inartistica e perciò difficilmente difendibile e ricordabile bellezza, certo in seguito ti ridarà altre cose, altri beni”.⁷⁰ Kun enkelte strøk i utkanten av byen og nede ved havnen evner å vekke en viss nostalgi hos Quinto – et minne, en erindring: “Nei suoi ritorni a *** sceglieva sempre itinerari mezzo in campagna o lungo la marina, dove c’erano da riscoprire sensazioni d’una memoria più sedimentata, marginale o minore.”⁷¹

Hvorfor makter ikke Quinto å etablere noen følelsmessig relasjoner til det landskapet som er i ferd med å forsvinne? Kanskje er det fordi han mangler den rike fantasien og den forestillingsevnen som preger så mange andre av Calvins litterære personer. Han mangler den typen “fortryllende fortellinger” som fyller landskapet og omgivelsene med betydning. Samtidig kan man forstå Quinto i relasjon til den byggespekulasjonen han blir en del av. Den nye økonomien – hvor Caisotti er en av foregangsmennene – reduserer landskapet til en vare: De bygningene entreprenøren oppfører, tar verken hensyn til naturen eller til de lokale arkitektoniske tradisjonene. De er likegyldige overfor sitt innhold og sine omgivelser. Samtidig som tomteprisene øker, tømmes landskapet for mening – det tingliggjøres.

⁶⁹ RR I, s. 792 / DL, s. 173: “at best, it might achieve a mean anonymity indistinguishable from the anonymous structures all around”.

⁷⁰ RR I, s. 785 / DL, s. 166: “Quinto recognized in the resentful way he had reacted the cruelty of the *coûte que coûte* school of optimism, the refusal of the young to admit any sort of defeat since they believe that life will give back at least as much as it took away, so that if today it destroys some dear spot, the tone of a particular scene, something charming and beautiful but hardly to be defended, or remembered, on the grounds of its “artistic” value – well, tomorrow it will undoubtedly give you something else in exchange”.

⁷¹ RR I, s. 798 / DL, s. 178: “When he came home, he liked to walk in the countrified outskirts of the town or along the sea front, where he could still recapture the pulsations of the past, the marginal deposits which memory had preserved.”

Også overfor kvinnene har Quinto – i likhet med Amerigo Ormea i *La giornata d'uno scrutatore* – vansker med å etablere varige forbindelser. Han er redd for å binde seg og foretrekker derfor kvinner som på en eller annen måte frastøter ham: “da anni Quinto accostavo solo donne che gli fossero lievemente sgradevoli, per un proposito dichiarato: aveva paura di restar legato, voleva avere solo amori brevi”.⁷² I kapittel XXIII, i en av romanens mest desperate scener, ender han slik opp med å redusere også kvinnen til en “vare”. I det som nærmest kan beskrives som en voldtekt, lar han fru Hofer betale husleien “in natura”. Quintos bevissthet er fullstendig underkastet tingliggjøringen.

Det finnes riktignok også andre måter å forstå ham på: I sin introduksjon til *Romanzi e racconti* retter Jean Starobinski oppmerksomheten mot melankoliens rolle i Calvins forfatterskap. Han bemerker blant annet hvordan lettheten i den italienske forfatterens romaner kan sies å fungere som en motvekt til melankolien: “La virtù della leggerezza, della mobilità, alla quale restò fedele per tutta la vita, è l'antidoto perfetto della melanconia.”⁷³ Quinto Anfossi mangler denne lettheten. Han mangler det fantasiens “filter” som kunne ha åpnet en fluktlinje og satt verden i bevegelse, slik tilfellet er i blant annet *Marcovaldo*.⁷⁴ Melankolien kan altså være en nyttig term for å forstå hvordan Quinto forholder seg til omgivelsene: Han er rammet av en følelse av tomhet og av et grunnleggende meningstap. Han tror ikke på de båndene som knytter ham til den ytre verden – verken til landskapet eller kvinnene –, og derfor evner han heller ikke å etablere noen stabile relasjoner til omgivelsene eller å tro på sitt intellektuelle prosjekt.

I flere av sine tekster om Baudelaire setter Walter Benjamin melankolien og det melankolske blikket i forbindelse med fremmedgjøringen og det han beskriver som det allegoriske blikket: “Baudelaires geni, som nærer seg av melankolien, er allegorisk”, konstaterer han i “Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts”.⁷⁵ Det allegoriske blikket er altså et melankolsk blikk, og det er samtidig den fremmedgjortes blikk på verden. Felles for disse blikkene, denne måten å betrakte tingene på, er at de tømmer den ytre verden for mening: De avviser at tingene i seg selv er betydningsfulle. Mens symbolets betydning er en organisk del av det sanselige bildet – symbolet er altså umiddelbart meningsfullt –, baserer allegorien seg på et brudd mellom signifikant og signifikat.

⁷² RR I, s. 851 / DL, s. 216: “For years Quinto had gone only with women who slightly repelled him physically. This was a deliberate program: he was afraid of ties, he only wanted casual affairs.”

⁷³ Starobinski 1991, s. XIX / “Letthetens og bevegelighetens dyd, som han var tro mot hele livet, er den perfekte motgiften mot melankolien”.

⁷⁴ Vi kommer tilbake til dette i kapittel 8.

⁷⁵ Benjamin 1991, s. 88.

Allegoriens betydning er noe ytre, og den er på sett og vis arbitrær. For melankolikeren – og for allegorikeren og den fremmedgjorte – er verden i utgangspunktet tom for mening. I *Ursprung des deutschen Trauerspiels* snakker Benjamin om “allegoriens avsjeling”, og han konstaterer at hvis gjenstanden blir “allegorisk under melankolikerens blikk, lar dette blikket livet fly bort fra den”.⁷⁶ Kanskje er det slik Quinto betrakter verden? Snarere enn å fylle landskapet med fortellinger tømmer hans melankolske blikk det for betydning og vitner samtidig om hans fremmedgjøring – hans avstand til verden.

Samtidig er det viktig å huske at allegorikeren hele tiden kan tillegge tingene – allegorien – betydning: “av betydning tilkommer den bare det som allegorikeren tildeler den”, bemerker Benjamin.⁷⁷ Betydningen må kort sagt skapes. Den må hele tiden produseres og vedlikeholdes. Dette er et viktig poeng i forbindelse med Calvins forfatterskap – ikke minst i romaner som *Le città invisibili* og *Palomar*. Språkets og litteraturens funksjon er nettopp å skape en betydning som kan bekjempe tomheten og melankolien, synes Calvino å mene. Eller for å låne formuleringen fra slutten av *Il barone rampante*: Det handler om et broderi laget av ingenting – “un ricamo fatto sul nulla”.⁷⁸ Kanskje Quintos pessimisme skyldes at han ikke klare å skape noe slikt broderi? *La speculazione edilizia* er i hovedsak skrevet innenfor et realistisk register. Romanen mangler de fantastiske elementene som preger både *Il sentiero dei nidi di ragno* og *I nostri antenati*, og Quinto mangler altså den produktive fantasien som karakteriserer mange av Calvins øvrige litterære personer. I en rekke av den italienske forfatterens romaner er det nettopp fantasien og eksperimenteringen med de symbolske formene som gjør det mulig for ham å finne en løsning på konflikten, en *denouement*. Quinto er en pessimistisk person fordi han først og fremst forholder seg til tingene slik de er, til verdens “negativitet”, og ikke følger fantasiens fluktlinjer. Tilsvarende er *La speculazione edilizia* en pessimistisk roman, fordi Calvino velger å hente sitt litterære materiale fra sin egen samtid. Nettopp fordi Quinto legger fra seg boken og det doble blikket på verden, ender Calvino opp med å skrive en svært pessimistisk roman. På sett og vis blir dermed den litterære formen bestemmende for Quintos blikk på landskapet.

⁷⁶ Benjamin 1994, s. 192.

⁷⁷ Benjamin 1994, s. 192.

⁷⁸ RR I, s. 777 / K, s. 264: “en knipling skabt af intet”.

Solnedgangen

Det går som det må gå: Caisotti trekker alltid det lengste strået, og etter hvert mister både Quinto og Ampelio interessen for byggesaken. Etter endeløse utsettelse og forhalelser kommer det endelig et bygg på tomta, men når romanen slutter, har familien Anfossi ennå ikke fått fullt oppgjør fra Caisotti. Ikke bare har Quinto mistet sin ideologiske overbevisning – kommunismen –, men han har også mistet troen på at man kan forandre verden ved å ta del i den økonomiske utviklingen. Når det kommer til stykket, er ikke Caisottis verden noe bedre enn den intellektuelle verden han selv tilhørte før han kastet seg inn i boligspekulasjonen.

I romanens aller siste kapittel møter Quinto igjen den gamle partikameraten Masera. Nølede spør denne hvorfor brødrene valgte å samarbeide akkurat med Caisotti. Det finnes tross alt entreprenører med sympatier på venstresiden, bemerket han. Det finnes til og med velfungerende kooperasjoner som forsøker å bekjempe spekulasjonen, som forsøker å ta vare på landskapet, som fastholder arbeidernes rettigheter:

Poi abbiamo anche una cooperativa, ben avviata, nostra... Vieni a discutere con noi, una sera: vogliamo fare tutta un'azione per combattere le speculazioni, calmierare le aree, far rispettare i regolamenti ... Non si può mica continuare ad accettare tutto quel che sta succedendo adesso, questi imbrogli ... Ci si può battere ... Si può fare molto ...⁷⁹

Slik kan det synes som om Calvino allikevel åpner for kommunismen som en løsning på de samfunnsmessige problemene han beskriver i *La speculazione edilizia*. I realiteten dreier det seg snarere om et nostalgisk blaff. Quinto lar seg strengt tatt ikke overbevise av Maseras optimisme, og hans gode intensjoner om å bekjempe Caisotti må snart vike: Han vet at han er fanget i den spekulative entreprenørens grep. Derfor rusler han videre – mer forvirret enn noen gang: “Quinto rincasò come portasse sulle spalle un cadavere: strangolato dalla bonaria parlantina di Masera, l’individualismo del libero avventuroso imprenditore stralunava i suoi romantici occhi al sole del meriggio.”⁸⁰ Den romantiske individualisten føler seg nærmest kvalt av den optimistiske kommunisten.

⁷⁹ RR I, s. 889 / DL, s. 249: “Then we’ve got a cooperative society too; it’s a going concern... Come down and talk things over with us one evening. We’re planning a joint action to stop speculation, to stabilize real estate prices, to get the building code respected. It’s not possible to put up with the sort of things that are going on now, all this swindling... We can fight back; there’s plenty to be done.”

⁸⁰ RR I, s. 889 / DL, s. 249: “Quinto walked home felling as he was carrying a corpse on his back. Strangled by Masera’s well-meaning chatter, the daring individualism of the free-enterprise building contractor, he rolled romantic eyes wildly in the midday sun.”

Quinto velger altså ikke å samarbeide med Masera. Tvert imot slutter *La speculazione edilizia* som en av de mest pessimistiske av alle Calvinos romaner. Han finner verken noen ideologisk eller estetisk løsning på den kompliserte situasjonen brødrene Anfossi har havnet i. Lik en film fader romanen ut i svart: I den aller siste scenen beskriver Calvino hvordan solen går ned bak den nye konstruksjonen som har reist seg nederst i hagen, og hvordan den kaster sine siste stråler inn i spisestuen, hvor Quinto og Ampelio nok en gang sitter fordypet over byggesakspapirene:

Il sole spariva presto dietro l'edificio di Caisotti e di tra le stecche delle persiane la luce che batteva sull'argenteria del buffet era sempre meno, era adesso solo quella che passava tra le stecche più alte e si spegneva a poco a poco, sulle curve lustre dei vassoi, delle teiere ...⁸¹

Bildet blir et symbol på Quintos nederlag og på den pessimismen som preger *La speculazione edilizia*. Kanskje man kunne beskrive det som den intellektuelles solnedgang? Samtidig danner det en interessant kontrast til den mer optimistiske "solnedgangsvisjonen" mot slutten av *La giornata d'uno scrutatore*, og denne skal vi se nærmere på i neste kapittel.

⁸¹ RR I, s. 890 / DL, s. 250: "The sun was sinking behind Caisotti's building and the light on the sideboard grew weaker and weaker. Now only the upper slats were bright, and slowly the light died, reflected on the polished surfaces of the trays and the teapots ..."

Kritikk og klinikk

– *La giornata d'uno scrutatore*

Noen ganger, tenker Amerigo Ormea i begynnelsen av *La giornata d'uno scrutatore*, er kompleksiteten i tingene – “la complessità delle cose” – som bladene på en artisjokk. Riktignok er de foldet inn i hverandre – de tildekker hverandre –, men det er lett å skille det ene bladet fra det andre: skrelle bort bladene og avdekke artisjokkhjertet. Andre ganger derimot, tenker han, fremstår kompleksiteten som en klebrig masse: en sammenklistret klump av divergerende betydninger. Det er altså ikke bare tingene som er kompliserte, men også de ulike tegnene vi bruker for å benevne dem: Betydningenes rike mangfold får den ytre verden til å fremstå som en ugjennomtrengelig tekstvev.

Det er synet av noen valgplakater fra den nettopp avsluttede valgkampen som igangsetter Amerigos spekulasjoner. Det regner, og regnet får plakatene til å gå i oppløsning: De ulike partienes symboler skinner igjennom fra det ene laget til det andre, og dermed sidestilles og sammenblandes de. Betydningene – eller de politiske partienes ulike virkelighetsmodeller og virkelighetsfortolkninger – farger av på hverandre. Forskjellene og de klare ideologiske motsetningene oppløser seg i en klebrig masse:

Ogni significato si stingevo sull'altro, e addosso ai muri la pioggia infradiciava i manifesti, improvvisamente invecchiati come se la loro aggressività si fosse spenta con l'ultima sera di battaglia dei comizi e degli attacchini, l'altro ieri, e già fossero ridotti a una patina di colla e carta cattiva che da uno strato all'altro lascia trasparire i simboli degli oppositi partiti. Ad Amerigo la complessità delle cose alle volte pareva un sovrapporsi di strati nettamente separabili, come le foglie d'un carciofo, alle volte invece un agglutinamento di significati, una pasta collosa.¹

¹ RR II, s. 9 / ETD, s. 15: “Den ene betydning farvede den anden, og på murene gennemblødte regnen valgplakaterne, der med ét var blevet gamle, som om deres aggressive ånd var udslukket på vælgemødernes og plakatklaiberes sidste kampften i forgårs, og de allerede var reduceret til en hinde af lim og dårligt papir, gennem hvilken man fra det ene lag til det andet kunne skimte de forskellige partiers emblemer. Det komplicerede i tingene forekom til tider Amerigo at være en række lag, som lå pænt oven på hinanden, så man kunne skille dem ad ligesom bladene i en artiskok, men til tider derimod et agglomerat af betydninger,

Tingenes iboende kompleksitet, eller det man med referanse til essayet “La sfida al labirinto” kunne kalle erfaringen av det labyrintiske, knyttes i Amerigos refleksjoner til de forskjellige tegnene, figurene og modellene vi benytter oss av for å bearbeide, strukturere, forme og artikulere den virkeligheten vi er en del av. Tidligere i avhandlingen har vi sett hvordan det hos Calvino er språket som gjør det mulig å etablere et forhold til tingene. Erfaringen av det labyrintiske er av en språklig karakter. Når betydningene floker seg sammen, fremstår den ytre verden som “una pasta collosa”. Like fullt, eller nettopp derfor, forsøker Amerigo å kartlegge kompleksiteten og utforske tegnene. Claudio Varese observerer i en artikkel fra 1963 – samme år som *La giornata d'uno scrutatore* ble publisert – at “una gran parte di queste pagine è infatti un esame continuo della sfaccettata, complessa polivalenza dei significati”.² Dette blir ikke minst tydelig i den omfattende utlegningen av de ulike betydningsvalørene til ordene “cottolengo” og “comunista” i kapittel II. Gjennom å kartlegge tingenes og tegnenes kompleksitet analyserer Amerigo Ormea den historiske situasjonen, og han forstørrer verden som ved hjelp av et forstørrelsesglass. Romanens tittel gir da også assosiasjoner til en form for intens granskning. Ved å sette ordenes og institusjonenes opprinnelige betydninger under diskusjon – “il senso primo delle parole e delle istituzioni” – blir det mulig for ham å skimte spiren til en annen organisering av samfunnet, en annen måte å se verden på, og til syvende og sist en annen måte å være på som mennesker.³

Hvordan skal jeg lese *La giornata d'uno scrutatore*? I opposisjon til de delene av litteraturforskningen som betrakter forfatteren som en pasient, og som bruker forfatterens tekster til å lete etter sykdomssymptomer, insisterer Gilles Deleuze på at det er forfatteren som er legen – sin egen og verdens lege. I essayet “La littérature et la vie” fra *Critique et clinique* skriver han derfor at “l'écrivain comme tel n'est-il pas malade, mais plutôt médecin, médecin de soi-même et du monde”.⁴ Anne Sauvagnargues viser i boken *Deleuze et l'art* hvordan man kan skille mellom tre ulike nivåer eller etapper i Deleuze' forståelse av forfatteren som lege: For det første bedriver forfatteren en form for symptomatologi, altså en beskrivelse av det aktuelle sykdomsbildet. For det andre bedriver han en form for etiologi, altså en undersøkelse av sykdommens årsaker. Og for

en klæbrig masse.”

² Varese 1967, s. 228 / “en stor del av disse sidene er i realiteten en kontinuerlig utforskning av betydningens mangefasetterte, komplekse polyvalens.”

³ RR II, s. 28 / ETD, s. 48: “den opprinnelige betydning af ordene og institutionerne”.

⁴ Deleuze 1993, s. 14 / Deleuze 1995, s. 60: “forfatteren som sådan er ikke syk, han er snarere lægen, sin egen og verdens læge”.

det tredje foreslår han en mulig behandlingen av sykdommen – en mulig terapi.⁵ Idet Italo Calvino beveger seg inn på klinikkens område – handlingen i *La giornata d'uno scrutatore* er lagt til en stor pleieinstitusjon –, kan det være interessant å undersøke om ikke også den italienske forfatteren kan sies å fungere som en “forfatterlege”, en som analyserer samfunnet og kritiserer det, men som også leter etter mulige behandlingsformer. Calvinos roman fra 1963 blir dermed en kartlegging av det italienske samfunnets “sykdomsbilde” på midten av femtitallet – handlingen er lagt til 1953, selv om den italienske forfatteren også baserer seg på erfaringer fra tiden etter. “Symptomene” han tar utgangspunkt i, er, kort summert, subjektets “lemlestelse”, et svekket politisk engasjementet og et demokrati som i årene etter *la Liberazione* synes å ha mistet mye av sin positive kraft. Årsakene til “sykdommen” finner han i de dominerende maktstrukturene – i kirkens og det kristendemokratiske partiet bestrebelser på å opprettholde sin egen makt –, men også i det han beskriver som en tendens i alle systemer og alle organismer til å stivne og bli rutine. En mulig “behandling” ligger i å finne strategier for å sette de undertrykkende strukturene i bevegelse, og samtidig hegne om den subjektive bevisstheten. Men Calvino peker også mot de innsikter som kunsten og litteraturen kan gi oss: De små glimtene av en annen måte å betrakte verden på. Skjønnheten i en verden uten skjønnhet.

Handling og litterær form

Det er helt konkret den fremtidige organiseringen av samfunnet det står om i *La giornata d'uno scrutatore*. Det er valg til nytt parlament, og Amerigo Ormea skal tilbringe dagen som valgfunksjonær innenfor murene av “la Piccola Casa della Divina Provvidenza”, bedre kjent som “Cottolengo”, en berømt religiøs pleieinstitusjon i sentrum av Torino. Amerigo er medlem av PCI, og det er som kommunistpartiets representant han skal fungerer som “scrutatore”. I likhet med Quinto Anfossi i *La speculazione edilizia* har Amerigo et ambivalent forhold til det politiske engasjementet. Viljen til å utforske “kompleksiteten i tingene” får ham til å tvile på sine mest grunnleggende forståelseskategorier, og i sine refleksjoner ender han alltid opp med å konstatere begrepenes usikre betydninger og deres indre motsetninger. Dette gjør det vanskelig for ham å stå inne for alle de offisielle synspunktene til PCI. For virkeligheten fremstår hele tiden som stadig mer kompleks. Det er som fortelleren bemerker mot slutten av romanen:

⁵ Sauvagnargues 2006, s. 45.

“ogni cosa si mostrò sempre più complessa, e fu sempre più difficile distinguere il positivo e il negativo all’interno d’ogni cosa positiva e negativa, e più necessario scartare le apparenze e cercare le essenze non provvisorie: poche e ancora incerte ...”⁶ Amerigo oppfatter seg altså ikke som noen aktivist – “il suo carattere lo portava verso una vita più raccolta”, forteller Calvino. Likevel stiller han opp for partiet når det er behov for hans engasjement. For eksempel når de trenger en valgfunksjonær.

Amerigos nølende engasjementet skyldes ikke bare hans innadventde karakter. Like viktig er den perpleksiteten han føler overfor den politiske situasjonen i Italia på begynnelsen av femtitallet. De sosiale og samfunnmessige forandringene man hadde håpet på i de første årene etter *la Liberazione*, har langt på vei uteblitt, og det blomstrende engasjementet som preget perioden – “la partecipazione di tutti alle cose e agli atti della politica” –, har blitt redusert til et nostalgisk minne.⁷ “In quegli anni”, forteller Calvino, “la generazione d’Amerigo (o meglio quella parte della sua generazione che aveva vissuto in un certo modo gli anni dopo il ’40) aveva scoperto le risorse d’un atteggiamento finora sconosciuto: la nostalgia.”⁸ I likhet med Quinto Anfosso i *La speculazione edilizia* har Amerigo derfor mistet mange av sine drømmer og illusjoner. Han har blitt en pessimist. Det er kompleksiteten i de politiske prosessene som tar motet fra ham. De historiske linjene er ikke lenger like tydelige, og muligheten for å påvirke den politiske situasjonen synes å ha blitt betydelig redusert siden de optimistiske frigjøringsdagene. I essayet “Il mare dell’oggettività” fra 1959 reflekterer Calvino over det han kaller overgivelsen til objektiviteten, og han bemerker hvordan de politiske prosessenes kompleksitet får det til å virke som en uoverkommelig oppgave bare å forstå hvordan de fungerer.

La resa all’oggettività, fenomeno storico di questo dopoguerra, nasce in un periodo in cui all’uomo viene meno fiducia nell’indirizzare il corso delle cose, non perché sia reduce di una bruciante sconfitta, ma al contrario perché *le cose* (la grande politica dei due contrapposti sistemi di forze, lo sviluppo della tecnica e del dominio delle forze naturali) *vanno avanti da sole*, fanno parte d’un insieme così complesso che lo sforzo più eroico può essere applicato solo al cercar di avere un’idea di come è fatto, al comprenderlo, all’accettarlo.⁹

⁶ RR II, s. 76 / ETD, s. 130: “alt viste sig derimod at være mere kompliceret, og det blev stadig mere vanskeligt at udskille det positive og det negative fra hinanden i hver enkelt positiv og negativ tildragelse, og mere nødvendigt at kassere det overfladiske og at finde det ikke-provisoriske, væsentlige: lidet og endnu uklart ...”

⁷ RR II, s. 15 / ETD, s. 25: “alle var så levende optaget af politiske spørgsmål og tildragelser”.

⁸ RR II, s. 15 / ETD, s. 25: “I disse år havde Amerigos generation (eller rettere, den del af hans generation, som havde levet årene efter 1940 på en bestemt måde) opdaget det livgivende i en hidtil ukendt holdning: længselen.”

⁹ Saggi I, s. 55 / “Overgivelsen til objektiviteten, som er et historisk fenomen i denne etterkrigstiden, vokser

Hovedpersonen i *La giornata d'uno scrutatore* har kommet til en lignende konklusjon. Han har innsett at de politiske prosessene tar form på et nivå hvor det er vanskelig for en intellektuell å påvirke situasjonen. Han har innsett at “le cose si decidono, non diciamo altrove perché altrove è dappertutto, ma su una scala più vasta”.¹⁰

Pessimisten Amerigo har ikke desto mindre bevart kimen i seg til en optimist, og allerede i det første kapitlet blir vi presentert for det som er hans moralske grunnprinsipp: “non farsi mai troppe illusioni e non smettere di credere che ogni cosa che fai potrà servire”.¹¹ Dette er i bunn og grunn det samme mottoet som Calvino tidligere har lånt fra Antonio Gramsci, og som han gjør til sitt eget i essayet “Il midello del leone” fra 1955, nemlig “pessimismo dell’intelligenza, ottimismo della volontà”.¹² Amerigos opplevelser på Cottolengo fungerer langt på vei som en bekreftelse på denne maksimen, og i motsetning til *La speculazione edilizia* skal vi se hvordan *La giornata d'uno scrutatore* munner ut i en forholdsvis optimistisk visjon for fremtiden og for det moderne menneskets mulighet til, tross alt, å påvirke sin egen situasjonen.

La giornata d'uno scrutatore er en kort og svært konsentrert roman: femten kapitler fordelt på omtrent åtti sider. Som tittelen antyder, utspiller hele handlingen seg i løpet av én dag, fra Amerigo ankommer valglokalet tidlig om morgenen til den siste velgeren har avlagt sin stemme sent på kvelden. Den ytre handlingen konsentrerer seg om gjennomføringen av valget og om beskrivelsen av forholdene for pasientene ved Cottolengo. Amerigo tar blant annet del i “il seggio distaccato”, eller det man på norsk kan kalle “det ambulerende stemmemottaket”, altså innhenting av stemmer fra dem av pasientene som er for syke til selv å kunne oppsøke valglokalet. Slik får Amerigo et innblikk i noen av de aller “mørkeste” korridorene på Cottolengo. Ikke bare blir han vitne til de uverdige forholdene mange av pasientene lever under, men han blir også konfrontert med en del av menneskeheten som befinner seg på grensen av det han i utgangspunktet tenker på som menneskelig: “gli pareva che il confine di cui ora gli si chiedeva il controllo fosse un altro; non quello della «volontà popolare», ormai perduto di vista da un

frem i en periode da troen på at man kan styre tingenes utvikling blir mindre. Ikke fordi man har overlevd et brennende nederlag, men tvert imot fordi man ser at *tingene* (storpolitikken til de to motstående maktsystemene, utviklingen i teknikken og i dominansen over naturkreftene) *går fremover av seg selv*. De tar del i en helhet som er så kompleks at man må ta i bruk den mest heroiske anstrengelsen bare for å danne seg en idé om hvordan den henger sammen, for å forstå den, for å akseptere den.”

¹⁰ RR II, s. 11 / ETD, s. 18: “sagerne afgøres, las os ikke sige andetsteds, for andetsteds er overalt, men i en meget større målestok”.

¹¹ RR II, s. 6 / ETD, s. 8: “Man bør aldrig gøre sig for mange illusioner og aldrig ophøre med at tro på, at alt, hvad man gør, en skønne dag bliver til gavn.”

¹² Saggi I, s. 23 / “forståelsens pessimisme, viljens optimisme”.

pezzo, ma quello dell'umano.”¹³ Slik tar *La giornata d'uno scrutatore* form som en reise gjennom det Calvino beskriver som en verden uten form – “un mondo che rifiutava la forma”.¹⁴ Det er menneskets ufullkommenhet som beskrives: dets medfødte begrensninger, men også de “lemlestelsene” som samfunnet på ulike måter kan påføre det. Slik kan *La giornata d'uno scrutatore* sies å videreføre noe av den samme tematikken som Calvino befattet seg med i *Il visconte dimezzato* og *Il cavaliere inesistente*, selv om han her altså opererer innenfor et helt annet narrativt register.

Like viktig som den ytre beskrivelsen av forholdene ved Cottolengo er Amerigos “indre monolog”, hans “stream-of-consciousness”. Det han opplever på Cottolengo, avstedkommer en strøm av refleksjoner knyttet til forholdene for pasientene, til gjennomføringen av valget, til de politiske maktforholdene i Italia, til demokratiets vesen og til hans eget politiske og samfunnsmessige engasjement, for å nevne noe. I likhet med både *Il sentiero dei nidi di ragno* og *La speculazione edilizia* blir *La giornata d'uno scrutatore* fortalt av en allvitende tredjepersonsforteller. Gjennom store deler av romanen ligger riktignok det narrative perspektivet hos Amerigo. Slik styres fokuset mot hovedpersonens subjektive erfaringer – hans refleksjoner, hans grublerier, hans moralske dilemmaer, hans følelsesmessige svingninger, den språklige bearbeidelse av virkeligheten – snarere enn mot de objektive forholdene ved Cottolengo. Dette har fått enkelte kritikere til å beskrive *La giornata d'uno scrutatore* som en modernistisk, snarere enn en realistisk roman.¹⁵ Dette er en god observasjon. Calvino unngår å skape virkelighetsillusjoner, og dermed bryter han med det Adorno i “Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman” beskriver som den “estetiske distansen”, eller illusjonen om en objektiv virkelighetsbeskrivelse.¹⁶ I stedet etablerer Calvino et “subjektivt rom”, hvor det er umulig å innta en “udeltagende tilskuerholdning”.¹⁷

Den utstrakte bruken av fri indirekte diskurs gjør at det ofte er vanskelig å skille mellom hovedpersonens refleksjoner på den ene siden og fortellerens mer distanserte betraktninger på den andre. Men dette betyr ikke nødvendigvis at fortellerens og hovedpersonens intensjoner, innsikter og verdier er sammenfallende. Amerigos

¹³ RR II, ss. 61–62 / ETD, s. 104: “Det forekom ham nu, at den grænse, man bad ham om at kontrollere, var en anden: ikke grænsen for «folkets vilje», som han allerede et stykke tid havde tabt af syne, men grænsen for det menneskelige.”

¹⁴ RR II, s. 74 / ETD, s. 126: “en verden, der fornægtede formen”.

¹⁵ Se blant annet Markey 1999, ss. 47–66.

¹⁶ Adorno 1992a, s. 46.

¹⁷ Adorno 1992a, s. 46.

virkelighetsfortolkninger er ikke nødvendigvis de eneste gyldige. På samme måte som i *La speculazione edilizia* utdyper og korrigerer fortelleren hovedpersonens tankestrøm gjennom subtil ironi og en rekke innskutte kommentarer. Et viktig formelt grep i denne sammenhengen, og et av de mest påfallende stilistiske særtrekkene ved *La giornata d'uno scrutatore*, er de kompliserte setningskonstruksjonene og de mange parentesene. En rekke kritikere har allerede kommentert dette, blant dem Claudio Varese, som fremhever det nyskapende ved denne teknikken: “La cosa più importante, più nova, la forza e insieme il limite di questo libro sono le parentesi, che mai con tanta frequenza sono apparse nel suo scrivere.”¹⁸ De mange parentesene er altså et interessant teknisk eksperiment, men de har også en viktig tematisk funksjon. Claudio Varese leser dem som et uttrykk for hovedpersonens uro og bekymringer, og som et uttrykk for de indre motsigelsene i hans refleksjoner på den ene siden og i den virkeligheten han forsøker å danne seg et begrep om, på den andre: “Le parentesi sono appunto il segno e l’espressione delle inquietudini di questa giornata, delle contraddizioni soggettive e oggettive, dei dubbi e delle incertezze oscillanti nel protagonista, del dialogo tra le diverse possibilità e speranze umane.”¹⁹ Calvino selv understreker i et brev til den samme Varese at parentesene kom som et resultat av ønsket om å avdekke stadig nye lag i ethvert begrep og i enhver tanke: “questo bisogno di parentesi”, bemerker han, “veniva dal voler vedere sempre più piani in ogni concetto e pensiero”.²⁰ Slik skapes det en form for polyfoni i romandiskursen, hvor ulike perspektiver hele tiden settes opp mot hverandre, utdyper hverandre, utsletter hverandre – og kompliserer tanken.

Før vi går videre, er det særlig ett handlingselement til må nevnes, nemlig beskrivelsen av Amerigos kompliserte og til dels stormfulle forhold til kjæresten Lia. “Kjærlighetshistorien” fletter seg inn som en sidefortelling i *La giornata d'uno scrutatore*. Den foregår utenfor Cottolengos murer, for det meste på telefon, og til en viss grad har den blitt oversatt av kritikken – kanskje fordi den synes å bryte med det “politiske” elementet i Calvinos roman. Også Amerigo forsøker å holde de to sfærene atskilt: Det politiske engasjementet på den ene siden, og kjærlighetslivet – eller skal vi si

¹⁸ Varese 1967, s. 227 / “Det viktigste og nyeste ved denne boken, den kraft og samtidig dens grense, er parentesene, som aldri tidligere har opptrådd med den samme frekvensen i det han tidligere har skrevet.”

¹⁹ Se blant annet Varese 1967, s. 227 / “Parentesene er nettopp et tegn på og et uttrykk for denne dagens uro, de subjektive og de objektive motsetningene, hovedpersonens tvil og svingende usikkerhet, dialogen mellom de ulike menneskelige mulighetene og håpene.”

²⁰ L., s. 770 / “dette behovet for parenteser [...] kom fra ønsket om hele tiden å se flere plan i ethvert begrep og i enhver tanke”.

estetikken – på den andre. I løpet av romanen blir de allikevel viklet inn i hverandre, og forholdet til Lia får til slutt stor betydning for hvordan Amerigo forstår sine erfaringer fra Cottolengo. I likhet med Quinto Anfossi har Amerigo problemer med å knytte emosjonelle bånd til kvinnene: “Era uno di quegli scapoli che per abitudine gli piace far l’amore il pomeriggio, e di notte dormir solo”, bemerket fortelleren.²¹ Slik er det også med forholdet til Lia: Han vil helst ikke la seg involvere. Lia er irrasjonell, mener Amerigo. Han selv, derimot, forsøker å forstå verden med rasjonelle analyser. I en av telefonsamtalene forteller Lia at hun er gravid. Dermed tvinges Amerigo til å tenke igjennom forholdet sitt til kjæresten, og han blir konfrontert med sine tanker om barnefødsler generelt, for som Calvino skriver: “Per lui, la procreazione, per prima cosa, era una sconfitta delle sue idee.”²² Han opplever det å skulle sette flere barn til verden som noe nærmest irrasjonelt. Like fullt er det nettopp de “irrasjonelle” erfaringene fra Cottolengo som til slutt forsoner ham med tanken på Lia: Det er kjærligheten som løfter ham ut av tankevasene og gir ham troen på de emosjonelle båndene.

Det historiske bakteppet

La giornata d'uno scrutatore er den siste romanen hvor Calvino går i eksplisitt dialog med sin historiske samtid, og den siste hvor han skriver innenfor en spesifikk italiensk kontekst. Det er altså den siste romanen hvor han skriver realistisk i betydningen “virkelighetsnært” eller “dagsaktuelt”. Den ytre handlingen tar utgangspunkt i en faktisk hendelse – parlamentsvalget den 7. juni 1953. Dette valget kom i stor grad til å dreie seg om den nye valgloven som hadde blitt vedtatt i mars samme år, først og fremst med støtte fra Democrazia Cristiana (DC) – det ledende partiet i den sittende regjeringskoalisjonen og den viktigste politiske makten i etterkrigstidens Italia. Den såkalte “svindeloven” – “la legge truffa” – bestemte at hvis en koalisjon fikk mer en 50 % av stemmene, skulle den automatisk tildeles 65 % av setene i parlamentet. Mange oppfattet dette som et forsøk fra DC på å konsolidere makten: Med den nye loven hadde partiet en reell mulighet til på egen hånd å sikre seg rent flertall i parlamentet. Kommunistene og sosialistene førte imidlertid en intens kampanje mot “svindeloven”, og tross dystre spådommer – “la giornata che stavano vivendo sarebbe stata ricordata tra le date d’un’ involuzione italiana”,

²¹ RR II, s. 48 / ETD, s. 82: “Han var en af den slags ungarle, som af vane holder af at elske om eftermiddagen og sove alene om natten”.

²² RR II, s. 57 / ETS, s. 97: “Dette barn betød for ham i første række et nederlag for hans ideer.”

tenker Amerigo – gikk den sittende regjeringskoalisjonen tilbake og fikk “kun” 49,85 % av stemmene.²³ Året etter ble “la legge truffa” opphevet.

Stemmeavgivningen ved Cottolengo og ved en rekke andre religiøse pleieinstitusjoner hadde lenge blitt kritisert. Det var dokumentert hvordan sterkt funksjonshemmede personer – mennesker som umulig kunne gi uttrykk for noen personlig politisk overbevisning – allikevel ble registrert som stemmedyktige. Prester og nonner som på ulike måter hadde ansvar for pasientene, foretok valget med “påholden hånd”, og sørget på den måten for at stemmene tilfalt “rett parti”, det vil si Democrazia Cristiana. I kapittel II forteller Calvino om situasjonen ved Cottolengo:

Infatti, da quando nel secondo dopoguerra il voto era divenuto obbligatorio, e ospedali ospizi conventi fungevano da grande riserva di suffragi per il partito democratico cristiano, era là soprattutto che ogni volta si davano casi d'idioti portati a votare, o vecchi moribonde, o paralizzati dall'arteriosclerosi, comunque gente priva di capacità d'intendere.²⁴

Det er denne svært tvilsomme praksisen som danner utgangspunktet for Calvinos roman og for Amerigos refleksjoner, som en kritikk, men også som et utgangspunkt for en mer grunnleggende refleksjon over demokratiets kår i etterkrigstidens Italia.

La giornata d'uno scrutatore baserer seg i stor grad på Calvinos egne erfaringer fra innsiden av Cottolengo. Ved valget i 1953 stilte Calvino selv som kandidat for PCI – riktignok langt nede på listen –, og i den forbindelse var han med på å inspisere et av de mange valglokale som var organisert innenfor “la Piccola Casa della Divina Provvidenza”. Det var under dette besøket han fikk ideen til fortellingen. Calvino følte riktignok at han ikke hadde nok erfaringer til å fullføre prosjektet, og ved administrasjonsvalget i 1961 søkte han seg derfor tilbake til Cottolengo som valgfunksjonær – den samme rollen som Amerigo Ormea innehar i *La giornata d'uno scrutatore*. Nå fikk han anledning til å følge prosessen fra innsiden, og det ble en sjokkerende opplevelse: Ikke bare det åpenbare valgfusket, men også de kritikkverdige forholdene for mange av pasientene. I et intervju fra 1963 forteller Calvino at mens erfaringene fra 1953 var altfor fragmentariske til at han kunne fullføre romanen, var

²³ RR II, s. 76 / ETD, s. 129: “den dag, man nu gennemlevede, ville blive husket blandt de datoer, hvor Italian havde taget et skridt tilbage”.

²⁴ RR II, ss. 7–8 / ETD, s. 12: “Siden det i årene efter Den anden Verdenskrig var blevet obligatorisk at afgive sin stemme, og hospitaler, stiftelser og klostre kom til at udgøre en af Det kristelige demokratiske Partis store stemmereserver, var det faktisk især dér, at der fandt episoder sted med åndssvage, der var blevet bragt til valgurnerne, eller døende eller folk, som var lammede af åreforkalkning – under alle omstændigheder mennesker, som var ude af stand til at fatte noget af det hele.”

opplevelsene fra 1961 altfor sterke. De inspirerte ham snarere til en heftig pamflett mot DC enn til en gjennomarbeidet romanfortelling:

le immagini che avevo negli occhi, di infelici senza capacità di intendere né di parlare né di muoversi, per i quali si allestiva la commedia di un voto delegato attraverso al prete o alla monaca, erano così infernali che avrebbero potuto ispirarmi solo un pamphlet violentissimo, un manifesto antidemocratico, un seguito di anatemi contro un partito il cui potere si sostiene su voti (pochi o tanti, non è qui la questione) ottenuti in questo modo.²⁵

Calvino bestemte seg imidlertid for å vente med å skrive, og først halvannet år senere – etter å ha latt bildene blekne og refleksjonene modne – fullførte han *La giornata d'uno scrutatore*. Romanen ble publisert i februar 1963.

Intervjuet fra 1963 gir oss et interessant innblikk i hvordan Calvino eksperimenterer med sine personlige erfaringer og bearbeider dem til romanstoff – ikke ulikt hvordan Tournier beskriver den litterære eksperimenteringen i “La condition de romancier”.²⁶ For å kunne skrive *La giornata d'uno scrutatore* var det nødvendig for Calvino å hente erfaringer fra innsiden av den berømte pleieinstitusjonen, men for å kunne gi disse erfaringene en litterær form var det samtidig nødvendig å skape distanse til det han hadde opplevd: Ved å bruke Amerigo Ormea som et alter ego skaper Calvino avstand til den mer dagsaktuelle polemikken og legger i stedet fokuset på protagonistens mer grunnleggende refleksjoner. Han eksternaliserer erfaringen og åpner dermed for et større betydningsmangfold i teksten. For *La giornata d'uno scrutatore* er ikke først og fremst en dokumentarisk roman, og det er heller ikke en såkalt “romanzo di denuncia”, det vil si en type problemlitteratur som setter aktuelle spørsmål under debatt.

De figurative bildene

Selv om *La giornata d'uno scrutatore* henter sitt materiale fra den historiske virkeligheten og ikke fra litteraturhistorien, slik tilfellet var med trilogien om “våre forfedre”, kan man også i romanen fra 1963 peke på en allegorisk dimensjon: Cottolengo fungerer åpenbart som et bilde på det italienske samfunnet i perioden mellom 1953 og 1963. Når Amerigo ankommer den enorme pleieinstitusjonen – han leter seg frem til

²⁵ “Il 7 giugno al Cottolengo”, intervju med Andrea Barbato, *L'espresso*, 10. mars 1963, sitert fra RR II, s. 1314 / “bildene jeg hadde på netthinnen – av ulykksalige uten evne til verken å forstå, snakke eller bevege seg, og som man satte opp denne komedien for med delegert avstemning gjennom en prest eller en nonne – var så infernalske at de bare kunne ha inspirert meg til en voldsom pamflett, et antikristendemokratisk manifest, en serie av forbannelser mot et parti hvis makt baserte seg på stemmer (om det var få eller mange er ikke spørsmålet) som ble innhentet på denne måten.”

²⁶ Tournier 1989, s. XI.

riktig dør ved hjelp av et kart som han fått tilsendt fra kommunen –, er det med en følelse av å krysse en grense: “cercando sotto la pioggia l'ingresso segnato sulla cartolina del Comune aveva la sensazione d'inoltrarsi al di là delle frontiere del suo mondo”.²⁷ Det er den store avstanden fra omverdenen som først slår ham: forskjellene og det fremmede. “Siamo in India”, tenker han og markerer dermed sin intellektuelle og emosjonelle distanse til Cottolengos innbyggere. Etter noen timer innenfor den store pleieinstitusjonen svekkes riktignok denne følelsen, og Amerigo opplever hvordan grensene blir stadig mer usikre. Også verden utenfor Cottolengo er “deformert”, tenker Amerigo. Den er lemlestet, formløs, disharmonisk. Så når det kommer til stykket, er likhetene mellom dem innenfor og dem utenfor murene vel så store som ulikhetene:

Già il confine tra gli uomini del «Cottolengo» e i sani era incerto: cos'abbiamo noi più di loro? Arti un po' meglio finiti, un po' più di proporzione nell'aspetto, capacità di coordinare un po' meglio le sensazioni in pensieri... poca cosa, rispetto al molto che né noi né loro si riesce a fare e a sapere ...²⁸

Slik etablerer Calvino altså “Cottolengo” som en allegori, eller kanskje snarere som et metonymisk uttrykk for det samfunnet som den enorme institusjonen selv er et produkt av, og samtidig blir Cottolengos innbyggere – det han beskriver som “Cottolengomennesket” – et bilde på det moderne mennesket i Italia: mutilert, evneveikt, frarøvet “qualcosa della sua completezza”, fastlenket i et undertrykkende system.²⁹ Dette kan til en viss grad forklare de groteske beskrivelsene av pasientene ved Cottolengo: Calvins karikaturer er ikke svært forskjellige fra hvordan en forfatter som Samuel Beckett i den samme perioden beskriver det moderne mennesket.

I sin studie av *À la recherche du temps perdu* hevder Deleuze at sannheten hos Proust aldri er et produkt av en viljebestemt tankeprosess eller det man kunne kalle en rasjonell begrepsanalyse. Fornuftens ideer holder seg nemlig alltid innenfor rammene av det konvensjonelle og det allerede kjente. Sannheten, derimot, er avhengig av et møte med noe ytre – et sjokk, noe som bryter med konvensjonene, noe som øver vold mot tanken, og som dermed tvinger oss til å tenke:

²⁷ RR II, s. 8 / ETD; s. 13: “Da han i regnen søgte efter den indgang, som var angivet på kortet fra kommunen, havde han en fornemmelse af at overskride grænserne til en anden verden”.

²⁸ RR II, s. 41–42 / ETD, s. 70: “Dog, grænsen mellem mennesker fra «Cottolengo» og de raske var flydende; hvad har vi frem for dem? Lemmer, som er en smule mere vellykkede, et udseende, der er lidt mere velproportioneret, en evne til en smule bedre, at omdanne vore indtryk til tanker ... ikke stort i betragtning af alt det, som hverken vi eller de formår at udføre eller vide ...”

²⁹ RR II, s. 77 / ETS, s. 131: “berøvet en del af sig selv”.

Les idées de l'intelligence ne valent que par leur signification explicite, donc conventionnelle. Il y a peu de thèmes sur lesquels Proust insiste autant que celui-ci : la vérité n'est jamais le produit d'une bonne volonté préalable, mais le résultat d'une violence dans la pensée. Les significations explicites et conventionnelles ne sont jamais profondes ; seul est profond le sens tel qu'il est enveloppé, tel qu'il est impliqué dans un signe extérieur.³⁰

Sannheten er foldet inn i et ytre tegn, og å søke sannheten handler om å fortolke eller dechiffre disse tegnene: "Chercher la vérité, c'est interpréter, déchiffrer, expliquer."³¹

Det er nettopp sjokket som tvinger Amerigo Ormea til å tenke. For det er sjokket, konfrontasjonen med det ukjente, det som bryter med hans tilvante tankemodeller, hans forestillinger om seg selv, om det samfunnet han er en del av, om forholdet til Lia, som får ham til å tenke, som får ham til å ville trenge inn i det "agglomeratet av betydninger" som han reflekterer over ved synet av de vanngjennomtrukne valgplakatene. De essayistiske elementene har en sentral posisjon i *La giornata d'uno scrutatore*, og enkelte steder står de i fare for å overskygge selve romanfortellingen: De politiske og filosofiske refleksjonene fortrenger fantasien, eksperimenteringen og den litterære leken som ellers karakteriserer Calvins forfatterskap. Det er Claudio Varese som *en passant* først antyder det problematiske ved denne siden av *La giornata d'uno scrutatore*: "Tuttavia un pericolo insidia Calvino artista: quello cioè di diffidare della fantasia, di risolvere tutta la realtà nel quadro di una lucida e insieme immaginosa problematica di saggista".³² Men den italienske kritikerens kommentar er bare delvis treffende. De figurative bildene og de forskjellige tablåene Calvino skisserer, spiller nemlig en svært viktig rolle i romanen og i Amerigos refleksjoner. Amerigo er da også vant til å tenke i bilder, bemerket Calvino – "era abituato a ragionare per immagini".³³ Mens hans rasjonelle resonnementer blir stadig mer innviklede, er det alltid de visuelle bildene som gir de klareste innsiktene, og som virker med størst overbevisningskraft. Det er med andre ord de "litterære" elementene ved *La giornata d'uno scrutatore* som gir romanen dens kraft.

³⁰ Deleuze 2010, s. 24 / Deleuze 2003, s. 38: "Forstandens ideer gælder kun på grund af deres eksplicite, og dermed konventionelle, betydning. Der er få temaer, som Proust insistere så kraftig på som dette: sandheden er aldrig produktet af en forudgående god vilje, men resultatet af en vold i tanken. De eksplicite og konventionelle betydninger er aldrig dybe; kun den mening er dyb, som er indviklet, og som er indfoldet i et ydre tegn."

³¹ Deleuze 2010, s. 25 / Deleuze 2003, s. 38: "Sandheden afhænger af et møde med noget, der tvinger os til at tænke og til at søge sandheden" og s. 39: "At søge sandheden er at fortolke, at afkode, at udfølge."

³² Varese 1967, s. 232 / "Ikke desto mindre er det en fare som truer kunstneren Calvino: den å ha mistillit til fantasien, den å oppløse hele virkeligheten innenfor rammene av en klar og samtidig billedrik essayistisk problematikk."

³³ RR II, s. 52 / ETD, s. 83: "han var vant til at ræsonnere i bilder".

Livet og institusjonene

En av de helt sentrale tematikkene i *La giornata d'uno scrutatore* er hvordan samfunnets forskjellige institusjoner på ulike måter kan sies å forme sine medlemmer, eller for å bruke Calvins egen formulering fra slutten av romanen: “come le istituzioni modellano il volto e l'anima delle civiltà”.³⁴ Her undersøker altså den italienske forfatteren hvordan subjektet kan sies å være sosialt og kulturelt produsert: Som i *Il visconte dimezzato* handler det om hvilke “kvestelser” samfunnet påfører den enkelte. Men det handler også om hvordan denne påvirkningen foregår, og om hvordan man kan ta vare på den energien som tross driver samfunnet og subjektene fremover, og som hele tiden setter de sedimenterende strukturene i bevegelse.

I utgangspunktet presenterer Calvino “la Piccola Casa delle Divina Provvidenza” nærmest som et slags “dispositiv”, altså som en anskueliggjøring av den helhet av praksiser, diskurser, institusjoner som en gitt maktstruktur kan aktivisere for å forme eller “programmere” samfunnets individer på en bestemt måte. Med referanse til blant annet Foucault – det er han som først preger begrepet – beskriver den italienske filosofen Giorgio Agamben “il dispositivo” som “un insieme di prassi, di saperi, di misure, di istituzioni il cui scopo è di gestire, governare, controllare e orientare in un senso che si pretende utile i comportamenti, i gesti e i pensieri degli uomini”.³⁵ I *La giornata d'uno scrutatore* dreier dette seg helt konkret om hvordan kirken og Democrazia Cristiana bruker Cottolengo som en “valgmaskin” – “una macchina elettorale” – til å videreføre sin egen makt og sine egne institusjoner.³⁶ Når institusjonenes opprettholdelse blir et mål i seg selv, er det lett å tape den egentlige motivasjonen for disse institusjonenes grunnleggelse av syne. Selve systemet – formen, strukturen, makten – blir viktigere enn hva disse egentlig var ment å skulle tjene. Amerigo reflekterer over dette mot slutten av romanen: “La città dell'homo faber, pensò Amerigo, rischia sempre de scambiare le sue istituzioni per il fuoco segreto senza il quale le città non si fondano né le ruote delle macchine vengono messe in moto; e nel difendere le istituzioni, senza accorgersene, può

³⁴ RR II, s. 74 / ETD, s. 125 “hvordan institutioner former kulturens ansigt og sjæl”.

³⁵ Agamben 2006, s. 20 / Agamben 2008, s. 219: “en helhet av praksiser, kunnskaper, foranstaltninger og institusjoner hvis hensikt er å lede, styre, kontrollere og orientere menneskets atferd, handlinger og tanker i en retning som foregis å være nyttig”. Se for øvrig Foucault 1994, ss. 298–329, og Deleuze 1989.

³⁶ RR II, s. 49 / ETD, s. 77.

lasciar spengere il fuoco”.³⁷ Det er denne “hemmelige ilden”, denne livsgnisten, Calvino til syvende og sist forsøker å hegne om i *La giornata d'uno scrutatore*.

Calvinos kartlegging av det italienske samfunnet tar utgangspunkt i en analyse av det man helt konkret kunne kalle “demokratiets rom”, nemlig selve valglokalet. Det skal ikke så mye utstyr til for å konstituere et slik lokale, konstateres det i begynnelsen av kapittel III. En valgurne, noen skjerm Brett, en bunke stemmesedler, noen bord, noen blyanter, noen kulepenner, litt hyssing og litt forseglingslakk, og man er allerede et godt stykke på vei. Men hva betyr disse enkle og upersonlige objektene? Amerigo forsøker å være positiv og optimistisk med tanke på det arbeidet han står overfor. Det er nettopp det enkle og unnselige som er objektenes styrke, tenker han. Det er objektenes “blekhet” som gjør dem betydningsfulle: “questo era per lui uno squallore ricco, ricco di segni, di significati”, bemerker fortelleren.³⁸ Demokratiets enkle “tegn” står for Quinto som en sublim kontrast til fascismen og den katolske kirkens overfladiske pomp og prakt.

Selve rommet hvor valglokalet skal organiseres, fungerer til vanlig som samtalerom for pasientene ved Cottolengo. Murveggene er hvite. Omgivelsene er nakne og anonyme. Det tar ikke lang tid før denne blekheten smitter over på Amerigo. Det er som om hele hans oppfatning av valget tar farge av de dystre omgivelsene, og han fanges snart inn av det Calvino beskriver som den administrative gråheten: “nel quarto d'ora da quando lui era lì, cose e luoghi erano divenuti omogenei, accomunati in un anonimo grigiore amministrativo”.³⁹ I motsetning til den rekken av tankeløse velgere han nå opplever, minnes Amerigo det voldsomme politiske engasjementet som preget Italia i de første årene etter *la Liberazione*: “ricordava l'aspetto della gente d'allora, che pareva tutta quasi egualmente povera, e interessata alle questioni universali più che alle private”.⁴⁰ Amerigo savner den vitaliteten – for ikke å si den vitalismen – som satte sitt preg på den første etterkrigstiden. Kanskje det bare er de helt ferske demokratiene som virkelig kan kalles demokratier, undrer han, altså demokratier hvor de demokratiske prosessene ennå ikke har sedimentert seg i en serie administrative rutiner eller blitt underkastet en eller annen maktstruktur: demokratier som fremdeles bærer med seg det man med Deleuze og

³⁷ RR II, s. 78 / ETD, s. 132: “Homo fabers by, tænker Amerigo, løber altid risiko for at for at forveksle sine institutioner med den hemmelige ild, uden hvilken byer ikke grundlægges eller maskinernes hjul ikke sættes i gang; og ved at forsvare institutioner kan man, uden at man opdager det, få ilden til at gå ud”.

³⁸ RR II, s. 13 / ETD, s. 21: “det triste var nemlig noget rigt for ham, rigt på tegn og betydninger”.

³⁹ RR II, s. 15 / ETD, s. 24: “i det kvarters tid, han havde været her, var ting og lokaliteter blevet homogene, var flydt samme til den anonyme, administrative masse”.

⁴⁰ RR II, s. 15 / ETD, s. 25: “han mindedes folks udseende dengang; alle forekom næsten lige fattige og mere interesserede i de universelle spørgsmål end i de private”.

Guattari kunne kalle sine “virtuelle mangfold”, altså før de har aktualisert seg i en konkret form. Dermed introduserer Calvino det som skal bli en viktig tematikk i blant annet *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, nemlig fascinasjonen for “begynnelsens muligheter”. For det er kanskje slik, tenker Amerigo, at det for alle ting bare er begynnelsen som teller. “Dunque, quello che conta d'ogni cosa è solo il momento in cui comincia, in cui tutte le energie sono tese, in cui non esiste che il futuro? Non viene per ogni organismo il momento in cui subentra la normale amministrazione, il tran-tran?”⁴¹ Alle systemer og alle prosesser ender etter hvert opp med å sedimentere seg i en stivnet form – enten det gjelder byråkratiet, det politiske systemet, veldighetsarbeidet eller menneskelivet. De prosessene Calvino beskriver i *La giornata d'uno scrutatore*, står dermed i en klar kontrast til Cosimos deterritorialiseringsprosesser i *Il barone rampante*.

Det tar ikke lang tid før de første tvilstilfellene dukker opp: Pasienter som åpenbart er i stand til å stemme på egen hånd, men som allikevel har attest fra en lege på at de trenger assistanse. Mens Amerigos kollega fra sosialistpartiet protesterer og ber om at det blir anført en bemerkning i protokollen, virker det som om Amerigo allerede har resignert. Enkelttilfellene nytter det ikke å gjøre noe med, tenker han. Det er hele systemet som burde forandres. For det moralske dilemmaet Calvino's protagonist forsøker å komme til bunns i, er ikke først og fremst knyttet til uredelighetene ved gjennomføringen av valget – disse tar han nærmest for gitt –, men til spørsmålet om hvilket menneskesyn som implisitt kan sies å prege det samfunnet som Cottolengo både er et produkt av og et uttrykk for. Hva er konsekvensen av at institusjonen så å si stemmer på pasientenes vegne? Jo, tenker Amerigo, man gjør dem til objekter. Man bruker dem som instrumenter. Man fratrar dem statusen som individer. Man fratrar dem deres individualitet og selvbevissthet og får dem til å ligne Gurdulù fra *Il cavaliere inesistente* – “uno che c'è ma non sa d'esserci”.⁴² Slik blir stemmeretten, som Calvino peker på i intervjuet fra 1963, en komedie og et skuespill. Den sivile friheten blir en fiksjon.

På Cottolengo handler ikke valget først og fremst om hvilket parti som skal få makt til å bestemme over den samfunnsmessige utviklingen, men – slik kan det virke som om enkelte av pleieinstitusjonens representanter tenker – om å vise takknemlighet. Alle aktivitetene på den store pleieinstitusjonen, også det å stemme, tar form av som bønn,

⁴¹ RR II, s. 17 / ETD, s. 27: “Det, som er af betydning ved alting, er altså udelukkende det øjeblik, da de opstår, da alle kræfter er anspændt, da der ikke eksisterer andet end fremtiden? Kommer der ikke for enhver organisme et øjeblik, hvor den daglige gænge, trummerum'en sætter ind.”

⁴² RR I, s. 974 / RDIE, s. 30: “han er blot én der eksisterer, men ikke ved at være til”.

kommenterer Amerigo. I kapitel VIII oppstår det på nytt en opphetet diskusjon rundt et av de mange “tvilstilfellene”, hvor formannen for valgfunksjonærene til slutt griper ordet og uttrykker det som mange indirekte har tatt som en selvfølge: “Ma perché non lo lasciate, il votante, che voti? Ma perché uno gli volete impedire? Sono qui, poverini, che la Piccola Casa della Divina Provvidenza li ha tenuti fin da piccoli! E quando vogliono dimostrare la loro gratitudine, poverini, gli volete impedire!”⁴³ Valget blir sett på som et avdrag på pasientenes takknemlighetsgjeld. Slik kommer den kristne takknemligheten i direkte konflikt med det demokratiske systemet.

Også det veldedige arbeidet ved Cottolengo, tenker Amerigo, må i begynnelsen ha vært preget av en ektefølt barmhjertighet, “il calore d’una pietà”. Institusjonen ble grunnlagt på 1830-tallet av en from prest som ikke kunne ane hvilke dimensjoner den etter hvert ville få. Denne varmende fromheten må ha bidratt til å skape en forestilling om et annet samfunn og en annen samfunnsorden, hvor det var *livet* som sto i sentrum, og ikke de maktpolitiske interessene – “una società diversa, in cui non era l’interesse che contava, ma la vita”.⁴⁴ Etter hvert har imidlertid barmhjertigheten blitt underkastet kirkens og det kristendemokratiske partiets maktdominans. Cottolengo har blitt en stemmefabrikk. Eller, for å igjen å benytte Deleuze og Guattaris terminologi: Kirken og DC har territorialisert barmhjertigheten – og dessuten pasientenes subjekter – og underkastet dem sine ideologiske prinsipper og organisatoriske strukturer. Den personlige initiativet – det vitale grunnprinsippet – har dermed sedimentert seg i en serie ritualer. Det har blitt underkastet et politisk maskineri hvis eneste mål er sin egen opprettholdelse. Slik tar de livet av både barmhjertigheten og den positive vitalismen som preget det politiske livet i Italia i den første etterkrigstiden.

Dette handler ikke kun om hvordan kommunistene og kristendemokratene står mot hverandre i italiensk politikk på femtitallet. Like mye handler det om en kamp mellom ulike menneskesyn. Kirken har riktignok etter hvert akseptert prinsippet om like borgerlige rettigheter, men til gjengjeld har den erstattet troen på menneskets muligheter til å påvirke sin historie, med en erkjennelse av dets grunnleggende ufullkommenhet i forhold til Gud. Den har erstattet forestillingen om mennesket som “historiens protagonist”, med forestillingen om “Adams usle slekt”.

⁴³ RR II, s. 38 / ETD, ss. 62–63: “Men hvorfor vil I forhindre ham i det? De er her, de små stakler, som »Det guddommelige Forsyns lille Hjem« har taget sig af, fra de små! Og når de vil tilkendegive deres taknemmelighed, de små stakler, vil I forhindre dem i det!”

⁴⁴ RR II, s. 16 / ETD, s. 27: “et andet samfund, hvor der ikke var vinding, der betød noget, men livet.”

La Chiesa, dopo un lungo rifiuto, aveva preso in parola l'eguaglianza dei diritti civili di tutti gli uomini, ma al concetto d'uomo come protagonista della Storia aveva substituito quello di carne d'Adamo misera e infetta e che pur sempre Dio può salvare con la Grazia.⁴⁵

Slik skisseres det en motsetning mellom en guddommelig helhet og harmoni på den ene siden og menneskenes ufullkommenhet og foranderlighet på den andre. Å akseptere forestillingen om en universell harmoni vil si å akseptere forholdene på jorden som en del av "Guds plan", det vil si å godta menneskets ynkelighet. Det vil si å godta "la propria negatività nel conto d'una totalità in cui tutte le perdite s'annullano, il consentire a un fine sconosciuto che solo potrebbe giustificare le sventure".⁴⁶ Dermed mister man enhver motivasjon til å forandre på situasjonen. Forestillingen om den guddommelige frelsen blir et hinder for å gjøre noe med situasjonen her og nå. Begreper som historie, politikk, utvikling mister sin betydning innenfor Cottolengos murer, tenker Amerigo: "Visti da qui, dal fondo di questa condizione, la politica, il progresso, la storia, forse non erano nemmeno concepibili [...] ogni sforzo umano per modificare ciò che è dato, ogni tentativo di non accettare la sorte che tocca nascendo, erano assurdi".⁴⁷ I en verden uten et begrep om historie er ikke utviklingen mulig, synes konklusjonen å være.

Den eneste muligheten Cottolengo-mennesket har til å skape forandring i sin egen situasjon, er å motsette seg kirkens lære og i stedet ta utgangspunkt i virkeligheten slik den er. Det handler om å akseptere formløsheten og kompleksiteten, og om å forsøke å forstå den, og ikke sammenligne seg med en uoppnåelig helhet, eller for den saks skyld en uoppnåelig utopi. Det handler om å gripe tilbake til sin egen subjektivitet, og ikke la seg definere som objekter i noen andres verdensbilde. "Se il solo mondo al mondo fosse il «Cottolengo»", tenker Amerigo "senza un mondo di fuori che, per esercitare la sua carità, lo sovrasta e schiaccia e umilia, forse anche questo mondo potrebbe diventare una società, iniziate la sua storia ...".⁴⁸ Spørsmålet er hvordan man skal kunne unnslippe denne ydmykelsen, og hvordan man skal hindre at subjektet drukner i "objektivitetens hav".

⁴⁵ RR II, s. 22 / ETD, s. 36: "Kirken havde, efter længe at have vægret sig ved det, taget til orde for alle menneskers lige adgang til de borgerlige rettigheder, men i stedet for tanken om mennesket som historiens hovedperson havde man indsat Adams usle og faldne æt, som Gud dog altid kan redde ved Nåden."

⁴⁶ RR II, s. 41 / ETD, ss. 68–69: "at føre hele sit underskud ind på en totalitets regning, hvor alle tab opvejes af foreliggende indeståender, at samtykke over for et ukendt mål, som alene ville kunne retfærdiggøre ulykkerne".

⁴⁷ RR II, ss. 40–41 / ETD, s. 68: "Set herfra, på baggrund af forholdene her, var det måske slet ikke muligt at fatte politik, fremskridt, historie [...] enhver menneskelig anstrengelse for at ændre det, som er givet, ethvert forsøg på at ikke at godtage den skæbne, vi får ved fødselen, er meningsløs".

⁴⁸ RR II, s. 26 / ETD, s. 43: "Hvis den eneste verden i verden var «Cottolengo», tænkte Amerigo, uden nogen verden udenfor, der for at øve sin velgørenhed truer, tynger og ydmyger den, så kunne måske også

Subjektet og kjærligheten

Noe av det som ryster Amerigo aller mest i møtet med menneskene på Cottolengo, er opplevelsen av å konfronteres med en verden uten ord – “un mondo senza parole” –, og et samfunn av mennesker som er frarøvet evnen til å kommunisere – “un mondo senza comunicazione”.⁴⁹ For Amerigo – som for Calvino – er det ordene og tankene som i utgangspunktet danner grensen for det menneskelige: Det er ordene som gir mennesket dets subjektive bevissthet, og det er språkets fortolkende og formdannende kraft som løfter mennesket opp fra det Lene Waage Petersen har beskrevet som “den biologiske tilstand”. Med rette har den danske litteraturforskeren bemerket at angsten “i forhold til grensen mellom bevidsthed og biologi” er et hovedtema i *La giornata d'uno scrutatore*.⁵⁰ I flere tekster i denne perioden insisterer Calvino på nødvendigheten av å hegne om subjektet, og han uttrykker en klar bekymring for det han i “Il mare dell'oggettività” beskriver som “la perdita dell'io”.⁵¹ I årene etter andre verdenskrig har den individuelle bevissheten kommet under stadig større press fra den objektive virkeligheten, mener han, og den spenningen som tidligere preget kulturen, mellom den individuelle bevissheten og “il mondo oggettivo”, har forsvunnet:

Da una cultura basata sul rapporto e contrasto tra due termini, da una parte la coscienza la volontà il giudizio individuali e dall'altra il mondo oggettivo, stiamo passando o siamo passati a una cultura in cui quel primo termine è sommerso dal mare dell'oggettività, dal flusso ininterrotto di ciò che esiste.⁵²

Vi har tidligere sett hvordan Calvino problematiserer en lignende tematikk i *Il cavaliere inesistente*, som han altså forfattet noen år før *La giornata d'uno scrutatore*. Problemet, slik Calvino ser det, er at den kritiske bevissheten forsvinner – viljen til å utforske, forstå og forme den ytre verden.

I kapittel X ankommer et parlamentsmedlem fra Democrazia Cristiana Cottolengo for å vise ansikt og for å se til at valget forløper slik det skal. Som vi husker, var Calvino selv på en tilsvarende visitt i forbindelse med valget i 1953. I en kort pause – han har

denne verden blive til et samfund, begynde sin historie ...”

⁴⁹ RR II, s. 47 og s. 62 / ETD, s. 78: “en verden uden ord” og s. 105: “verden uden forbindelse med resten”.

⁵⁰ Grundtvig og Petersen 1999, s. 204.

⁵¹ Saggi I, s. 53 / “tapet av jeget”.

⁵² Saggi I, s. 52 / “Fra en kultur som var basert på relasjonen og kontrasten mellom to ulike termer – på den ene siden den individuelle bevissheten, viljen, dømmekraften og på den andre siden den objektive virkeligheten – er vi i ferd gå over til, eller vi har allerede gått over til, en kultur hvor den første termen oversvømmes av objektivitetens hav, av den uavbrutte strømmen av det som eksisterer.”

sendt fra seg alle sine medarbeidere – blir parlamentarikerens stående alene i et gårdsrom, mens Amerigo betrakter ham fra et vindu i stemmelokalet. Straks legger han merke til det kalde og mistroiske blikket. “A quello li non gli sfiora nemmeno la falda dell'impermeabile”, tenker Amerigo.⁵³ De to – kommunisten og kristendemokraten – står mot hverandre i den politiske kampen, og de representerer to helt forskjellige forståelser av den historiske utviklingen. I et øyeblikk av forsoning tenker Amerigo allikevel at de har noe til felles, for begge interesserer seg først og fremst for de jordiske verdiene, og for den politiske maktkampen: “Non appartenevano alla stessa famiglia, alla stessa parte, la parte dei valori terreni, della politica, del potere?”⁵⁴ For begge fungerer Cottolengo først og fremst som en brikke i et politisk spill, tenker “lo scrutatore”.

I et annet vindu oppdager han en dverg som forsøker å få kontakt med parlamentsmedlemmet, men som parlamentsmedlemmet overser. “Si è accorto”, tenker han, “che è uno che non può votare”.⁵⁵ For Amerigo representerer dvergen en verden uten ord, uten tanker og uten noen klar bevissthet – “i suoi occhi erano solo occhi, senza pensieri dietro”, tenker han.⁵⁶ Han blir et uttrykk for den “formløse” og “tankeløse” objektiviteten. Hva kan et slik menneske tenke om den “tenkende verden”, under Amerigo. Han forsøker å identifisere seg med dvergens perspektiv, men det han ser, skremmer ham. Det er som om “il regno del nano” annekterer og undertrykker “il regno dell'onorevole”, og på den måten fratrar parlamentsmedlemmets verden all verdi: “gli occhi del nano si posavano con uguale assenza di partecipazione su tutto quel che nel cortile si muoveva”, observerer Amerigo.⁵⁷ Da er tross alt parlamentarikerens side å foretrekke. Renato Barilli, som i artikkelen “Uomini e nani” fremhever denne scenen som en av de aller viktigste i *La giornata d'uno scrutatore*, kritiserer Calvino for på denne måten å velge “normalitetens” side, istedenfor å utforske denne normaliteten fra dvergens perspektiv.⁵⁸ Men her som andre steder, nekter Calvino å gi slipp på den menneskelige fornuften. Å velge dvergens siden ville være som å synke ned i “objektivitetens hav”. Det

⁵³ RR II, s. 45 / ETD, s. 76: “Han der lader sig ikke gå på af «Cottolengo» – det rører ham ikke en fjer.”

⁵⁴ RR II, s. 46 / ETD, s. 76: “Tilhørte de ikke samme familie, samme parti, de jordiske værdiers parti, politikkens, erfaringens, magtens parti?”

⁵⁵ RR II, s. 46 / ETD, s. 77: “Han blev klar over, at det var en, som ikke kan stemme.”

⁵⁶ RR II, ss. 46–47 / ETD, s. 78: “hans øjne var blot øjne uden tanker bag”. Calvino beskrivelse av dvergen lyder unektelig nokså undelig lest med dagens øyne, men det har mindre å si for den prinsipielle diskusjonen.

⁵⁷ RR II, s. 47 / ETD, s. 78: “dværgens øjne dvælede med samme manglende deltagelse på alt, hvad der bevægede sig i gården”.

⁵⁸ Barilli 1964, s. 261.

er nettopp det ordløse og det “tankeløse” – fraværet av en tanke som kan yte motstand i møtet med den ytre verden – som skremmer Calvino.

Bildet som Calvino tegner av subjektet i *La giornata d'uno scrutatore*, gir på mange måter assosiasjoner til Adornos tanker om det moderne individet, slik han formulerer dem i flere essay fra denne perioden. I “Versuch, das Endspiel zu verstehen” – om Becketts *Fin de partie* – diskuterer den tyske filosofen blant annet “subjektets likvidering”, og han hevder at alt etter den andre verdenskrig er ødelagt – uten å vite det: “menneskeheden vegeterer, kryber videre etter tildragelser, som de overlevende egentlig heller ikke kan overleve”.⁵⁹ Individets “krav om autonomi og væren”, konstaterer han, “har blitt utroværdige”.⁶⁰ Det eneste som er tilbake av subjektet i det totalt forvaltede samfunnets “permanente katastrofe”, er dets “mest abstrakte bestemmelse: at være til, og allerede derigennem at formaste sig”.⁶¹ Cottolengo-mennesket er på sett og vis et slikt menneske. Om en av pasientene forteller Calvino: “era una faccia viola, riversa, come un morto, a bocca spalancata, nude gengive, occhi sbarrati. Più che quella faccia, nel guanciale affossato, non si vedeva; era duro come un legno, tranne un ansito che gli fischiava al fondo della gola”.⁶² Et annet sted skriver han om ei lita jente som er redusert til et kontinuerlig bjeffende skrik, holdt i live av en infantil livskraft.⁶³ Men selv om Calvino frykter “subjektets likvidering”, og selv om han frykter “il regno del nano”, uttrykker han en grunnleggende tro på subjektet og på dets evne til å bekrefte seg selv i forhold den ytre verden og på den måten gripe inn i historien. I motsetning til Adorno mister altså ikke Calvino – heller ikke i *La giornata d'uno scrutatore* – troen på at det er mulig å finne en “en vei ut av labyrinten”. Nettopp gjennom å kartlegge subjektivitetens grenser forsøker han å finne en vei til de grenseovergangene som fortsatt er åpne, og som kan bidra til å sette subjektet og samfunnet i bevegelse.

Blant de mange forkrøplede og evneveike som fyller Cottolengos korridorer, legger Amerigo spesielt merke til en gammel bonde som har kommet for å besøke sønnen – “un giovanotto, deficiente, di statura normale ma in qualche modo – pareva – ratttrappito nei movimenti”.⁶⁴ Faren og sønn sitter på hver sin side av sengen: Faren knekker nøtter,

⁵⁹ Adorno 1990, s. 229.

⁶⁰ Adorno 1990, s. 234.

⁶¹ Adorno 1990, s. 236.

⁶² RR II, s. 63 / ETD, s. 106: “violet i ansigtet, fordrejet, som en død, med munden vid åben, nøgne gummer, opspærrede øjne. Man så ikke andet end dette ansigt dybt nedsænket i puderne; han lå ganske ubevægelig, og den eneste form for liv var en stønnen, som med en fløjtende lyd steg op fra hans strube.”

⁶³ RR II, s. 71.

⁶⁴ RR II, s. 62 / ETD, s. 104: “en evnesvag ung mand, normal af skikkelse, men på en eller anden måde – så

sønnen spiser. Begge er tause, men på et underlig vis kommuniserer de gjennom blikket. Calvino skriver: “Erano voltati di sbieco, sulle loro seggiole ai due lati del letto, in modo da guardarsi fisso in viso, e non badavano a niente che era intorno.”⁶⁵ Det lille tablået tar nærmest form som en *pietà*, og umiddelbart slår det Amerigo som noe særlig betydningsfullt. Det peker mot noe som han ennå ikke forstår, mot et ukjent territorium – “un territorio per lui sconosciuto”.⁶⁶ Det er blikket til faren som først og fremst fascinerer ham. Han sammenligner det med blikket til “la Madre”, søsteren som har ansvaret for pasientene i denne delen av Cottolengo. For henne er pasientenes subjektive identitet tilsynelatende likegyldig. Smilet hennes, skriver Calvino, “era per tutti e per nulla”.⁶⁷ “La Madre” har selv valgt sitt kall. Den gamle bonden, derimot, er knyttet til sin evneveike sønn gjennom skjebnen. I en verden uten ord er blikket den eneste muligheten faren har til å kommunisere med sønnen: den eneste muligheten til ikke å miste ham: “il vecchio contadino fissava il figlio negli occhi per farsi riconoscere, per non perderlo, per non perdere quel qualcosa di poco e di male, ma di suo, che era suo figlio.”⁶⁸

For Amerigo blir bonden og den evneveike sønnen et symbol på noe grunnleggende menneskelig: Det er bondens tålmodige blikkontakt som hindrer ham i å synke ned i det ordløse. Tidligere i romanen – i møtet mellom dvergen og parlamentarikeren – setter Calvino grensen for det menneskelige ved fornuften. Nå er det snarere kjærligheten – noe strengt tatt “irrasjonelt” – som etablerer grensen for det menneskelige: “Ecco, pensò Amerigo, quei due, così come sono, sono reciprocamente necessari. E pensò: ecco, questo modo d’essere è l’amore. E poi: l’umano arriva dove arriva l’amore; non ha confini se non quelli che gli diamo.”⁶⁹ Denne innsikten virker med ett forløsende på Amerigo. Med ett er det som om det edderkoppvev av motsetninger som holdt ham fanget – tankens, tegnenes og tingenes kompleksitet –, oppløser seg:

Si sarebbe detto che in quella prima corsia la ragnatela delle contraddizioni oggettive che lo teneva avvilluppato in una specie di rassegnazione al peggio si fosse rotta, e adesso si sentiva lucido, come se ormai tutto gli fosse chiaro, e

det ud til – lammet i sine bevægelser”.

⁶⁵ RR II, s. 63 / ETD, s. 106: “De sad skråt over for hinanden på hver sin side af sengen, så de kunne se stift på hinanden, og gav ikke agt på, hvad der skete rundt om dem.”

⁶⁶ RR II, s. 68 / ETD, s. 115: “et område, der var ham ukendt.”

⁶⁷ RR II, s. 64 / ETD, s. 108: “hendes smil var ganske intetsigende”.

⁶⁸ RR II, s. 64 / ETD, s. 108: “Den gamle bonde [...] stirrede sin søn i øjnene for at denne skulle genkende ham, for at ikke miste ham, for ikke at miste det lidt, som ikke engang var godt, men dog var hans, som var hans søn.”

⁶⁹ RR II, s. 68 / ETD, s. 116: “Der har vi det, tænkte Amerigo, de to dér er, sådan som de er, nødvendige for hinanden. Og han tænkte: Se, en sådan måde at være på er kærlighed. Og så: så vidt kærligheden når, når det menneskelige; der findes ikke andre grænser end dem, vi selv sætter for det.”

comprendesse cosa si doveva esigere dalla società e cosa invece non era dalla società che si poteva esigere, ma bisognava arrivarci di persona se no niente.⁷⁰

Denne innsikten gjør at han til slutt forsones også med tanken på Lia. Når han ringer til henne litt senere, og de som vanlig begynner å krangle, lar han seg derfor ikke bekymre eller irritere. Han nyter kun lyden av stemmen hennes: “ad Amerigo adesso ciò che era come al solito pareva struggente di commozione, e non stava nemmeno attento alle parole, ma solo al loro suono, come a una musica.”⁷¹ I bunn og grunn er det et figurativt bilde og ikke den rasjonelle refleksjonen som til slutt gir Amerigo den forløsende innsikten, altså det man kunne beskrive som en estetisk erfaring. Og det er også den estetiske opplevelsen Calvino velger som en avslutning på Amerigos refleksjoner, og som en utgang fra *La giornata d'uno scrutatore*.

Solnedgangen

Det siste kapitlet av *La giornata d'uno scrutatore* kan leses som en parallell til slutten på *La speculazione edilizia*: Begge romanene har en “dobbel utgang”. Den ene kan sies å være av ideologisk eller essayistisk karakter. Den andre kan beskrives som estetisk eller litterær. Likevel er det viktige forskjeller mellom *La speculazione edilizia* og *La giornata d'uno scrutatore*, for mens det siste kapitlet av fortellingen om Quinto Anfossi er preget av en dyp pessimisme, hviler det snarere et forsonende skjær over de siste sidene av fortellingen om Amerigo Ormea.

En av de aller siste som kommer for å stemme, er en mann som er født uten hender, og som har bodd hele sitt liv på Cottolengo. Det eneste han har å hjelpe seg med, er to korte armstumper – “due moncherini cilindrici gli uscivano dalle maniche”, forteller Calvino.⁷² Likevel klarer mannen seg utmerket: “Io so fare tutti i lavori da me”, forteller han og imponerer de tilstedeværende med å tenne seg en sigarett – helt på egen hånd.⁷³ Utseendet til mannen gjør at Amerigo umiddelbart assosierer ham med arbeiderklassen, også den frarøvet en del av seg selv – “qualcosa della sua completezza” –, og allikevel

⁷⁰ RR II, s. 70 / ETD, s. 118: “Man kunde side, at det væv af objektive modsigelser, som på den første hospitalsgang holdt ham indsnøret i en slags affinden sig med det værste, nu var brudt, og han følte sig nu klar og forstod alt klart, og han indså, hvad man burde kræve af samfundet, og hvad man derimod ikke kunne kræve af samfundet, men selv måtte nå frem til, hvis det hele overhovedet skulle lykkes”.

⁷¹ RR II, s. 72 / ETD, ss. 121–122: “Amerigo fandt nu, at det, der var, som det plejede, var noget yderst rørende, og han lagde slet ikke mærke til ordene, kun til, at lyden af dem var som musik.”

⁷² RR II, s. 76 / ETS, s. 130: “to cylindriske armstumper stak ud af ærmerne”.

⁷³ RR II, s. 77 / ETD, s. 131: “Jeg kan klare alt arbejde selv”.

“atta ad autoconstruirsi, ad affermare la parte decisiva dell’homo faber”.⁷⁴ Slik fremstiller Calvino den positive kraften som finnes i arbeiderklassen som et ideal, og som en mulig vei ut av den undertrykkelsen og den “lemlestelsen” av subjektet som Amerigo er vitne til på Cottolengo. Mannen uten armer blir en parallell til Masera i *La speculazione edilizia*. Han blir et uttrykk for den vitalismen og den ekteføyte barmhjertigheten som tross alt finnes – også på Cottolengo. Når det kommer til stykket, er det nonnene som har lært ham alt han kan: “Grazie alle suore sono riuscito a imparare. Io senza le suore che mi aiutavano sarei niente. Ora io posso fare tutto. Non si può dire niente contro le suore”, forteller han.⁷⁵ Problemet, synes Calvino å konkludere, er ikke menneskets ufullkommenheter, men snarere de strukturene og de institusjonene som hindrer mennesket i å utfolde sitt potensial.

Det er det avsluttende tablået som sterkest står i kontrast til *La speculazione edilizia*. Når den siste velgeren har avlagt sin stemme, rusler Amerigo nok en gang bort til vinduet. Solen er i ferd med å gå ned, og den kaster et rødlig skjær over de triste omgivelsene. Plutselig er det som om perspektivene forandrer seg, og Amerigo skimter konturene av en by som ingen ennå har sett: “Il sole era già andato ma restava un bagliore dietro il profilo dei tetti e degli spigoli, e apriva nei cortili le prospettive di una città mai vista”.⁷⁶ Nede i gårdsrommet er det full aktivitet: For Amerigo er det som om de driftige pasientene beveger seg med en egen letthet. Selv ufullkommenhetens siste by, tenker han helt til slutt, har sin perfekte time: “Anche l’ultima città dell’imperfezione ha la sua ora perfetta, pensò lo scrutatore, l’ora, l’attimo, in cui in ogni città c’è la Città”.⁷⁷ I et kort glimt skimter altså Amerigo en annen by i byen. Vi skal senere se hvordan denne utgangen på *La giornata d'uno scrutatore* foregriper de berømte sluttsetningene i *Le città invisibili*. Samtidig rommer den spiren til Calvinos “post-marxistiske” tanker om litteraturens politikk: Litteraturens politiske funksjon handler ikke om å skisser utopiske fremtidsvisjoner, men snarere om å skissere en annen “inndeling av det sansbare”.

⁷⁴ RR II, s. 77 / ETD, s. 131: “en del av sig selv”, “i stand til at bygge sig selv op igen, til at bekræfte homo fabers afgørende rolle.”

⁷⁵ RR II, s. 78 / ETD, s. 132: “Jeg kan takke søstrene for, at det er lykkedes mig at lære noget. Uden søstrene, som hjalp mig, ville jeg intet være. Nu kan jeg lave alt. Man kan ikke sige søstrene noget på.”

⁷⁶ RR II, s. 78 / ETD, s. 132: “Solen var allerede nede, med der stod stadig bag tagenes og hushjørnerens linier et skær, som i gårdene åbnede for udsigten til en aldrig set by.”

⁷⁷ RR II, s. 78 / ETD, s. 133: “Selv ufuldkommenhedens sidste by har sin fuldkomne time [...] den time, det øjeblik, i hvilken Byen findes i alle byer.”

La bellezza

I begynnelsen av romanen, når strømmen av velgere begynner å fylle det anonyme stemmelokalet og Amerigo konfronteres med en institusjon som gjør valget til en “frihetsfiksjon”, gripes han plutselig av et desperat behov for å tenke på noe vakkert – noe som kan stå i kontrast til opplevelsen av “il grigiore”, og i kontrast til de mange lemlestedede og evneveike som fyller Cottolengos korridorer. Amerigo tenker på kjæresten Lia. Han ser for seg kroppen hennes, huden hennes, fargen på huden og et spesielt punkt mellom ryggen og hoftene, hvor det er som om hele verdens skjønnhet konsentrerer seg:

Rassegnato a passare tutta la giornata tra quelle creature opache, Amerigo sentiva un bisogno struggente di bellezza, che si concentrava nel pensiero della sua amica Lia. E quello che ora ricordava di Lia era la pelle, il colore, e soprattutto un punto del suo corpo – dove la schiena fa un arco, netto e teso a percorrere con la mano, e poi subito s'alza dolcissimi la curva dei fianchi –, un punto in cui ora gli pareva si concentrasse la bellezza del mondo, lontanissima, perduta.⁷⁸

Tanken på Lia er en flukt fra virkeligheten. Som kommunistpartiets representant i valgkommisjonen burde han være den første til å slå ned på det åpenbare valgfusket, men han makter ikke. I stedet lukker han øynene og drømmer.

Det tar ikke lang tid før bildet av Lia fortrenses av de anonyme omgivelsene på Cottolengo, og skjønnheten forsvinner som en luftspeiling i horisonten. Snart er det som om virkeligheten utenfor Cottolengo ikke lenger eksisterer, som om den eneste mulige virkeligheten er Cottolengos deformerte og disharmoniske verden. Det er nærmest så Amerigo føler behov for å be om unnskyldning for i det hele tatt å ha tenkt på Lia, for i det hele tatt å ha forestilt seg det vakre i en verden uten skjønnhet. Men, tenker han, også det å sørge for at skjønnheten ikke passerer forbi til ingen nytte, kan være et verdifullt samfunnsarbeid: “anche far si che la bellezza del mondo non passi inutilmente – pensava – è storia, è opera civile ...”⁷⁹ Dermed antyder han en annen mulighet for litteraturens politikk enn den kritiske og den engasjerte. Calvino synes å innse at litteraturen i realiteten har en forholdsvis begrenset mulighet til å påvirke politikken og den generelle

⁷⁸ RR II, s. 24 / ETD, s. 39: “Amerigo, der havde affundet sig med at måtte tilbringe hele sin dag blandt disse udviskede skabninger, følte et nagende behov for skønhed, som koncentrerede sig i tanken på hans veninde, Lia. Og hvad han i øjeblikket erindrede af Lia var hendes hud, dens farve og især et punkt på hendes legeme – hvor ryggen beskriver en bue, nydelig og fast, når man løber hen over den med hånden, og lige efter følger flankernes dejligt-søde-kurve – et punkt, i hvilket alverdens skønhed nu forekom ham koncentreret, yderst fjern og tabt.”

⁷⁹ RR II, s. 25 / ETD, s. 41: “også det, at sørge for at skønheden i verden ikke skal passere forbi til ingen nytte, – tænkte han – er historie, er et borgerlig ombud ...”

samfunnsutviklingen. Det litteraturen derimot kan gjøre er å fremvise “skjønnheten”, de små glimtene av noe annet som gjør at perspektivene plutselig forandrer seg – slik de gjør det helt mot slutten av *La giornata d'uno scrutatore*. Indirekte i disse refleksjonene kan man dermed lese en kritikk av kommunistpartiets litteratursyn, og samtidig et farvel til realismen: I de neste kapitlene skal vi se hvordan Calvino i sitt videre forfatterskap i stadig større grad velger å følge fantasiens fluktlinjer.

Fantasi og fluktlinje

– *Marcovaldo*

I fortellingen “La fermata sbagliata” har Marcovaldo nettopp vært på kino. Han har sett en film fra Indias dampende jungel, og han har sett den to ganger på rad: Først når kinoen stenger forlater han kinosalen. Det er som Calvino kommenterer i innledningen til fortellingen: “Per chi ha in uggia la casa inospitale, il rifugio preferito nelle serate fredde è sempre il cinema.”¹ På kalde kvelder er kinosalen det foretrukne tilfluktsstedet for dem som ikke har lyst til å være hjemme, og Marcovaldo er en av dem. For hjemme venter en kone som klager, en skokk med unger og en trekkfull leilighet. Og neste morgen: Nok en dag på lageret til bedriften Sbav. Det er ikke til å undres over at Marcovaldo føler behov for å drømme seg bort innimellom. Det er fargefilmer som er den store lidenskapen til Marcovaldo: Filmer som tar ham med til eksotiske steder – “praterie, montagne rocciose, foreste equatoriali, isole dove si vive coronati di fiori” –, og som for en stakket stund lar ham glemme tilværelsens triste omgivelser.² Men gleden er flyktig: Så snart han kommer ut av kinosalen, konfronteres han igjen med storbylivets kalde realiteter, og da tar det ikke lang tid før filmbildene begynner å blekne. Calvino forteller:

Ma il rincasare nella sera piovigginosa, l’aspettare alla fermata il tram numero 30, il constatare che la sua vita non avrebbe conosciuto altro scenario che tram, semafori, locali al seminterrato, fornelli a gas, roba stesa, magazzini, reparti d’imballaggio, gli facevano svanire lo splendore del film in una tristezza sbiadita e grigia.³

¹ RR I, s. 1123 / M, s. 72: “For den der ikke har spor lyst til at være i sit ugæstmilde hjem, er biografen det foretrukne tilfluktssted på kolde aftener.”

² RR I, s. 1123 / M, s. 72: “prærier, stejle bjergformationer, regnskov, øer hvor folk lever deres liv med en blomsterkrans om håret”.

³ RR I, s. 1123 / M, s. 72: “Men hjemturen i den regnvåde aften, når han ventede ved stoppestedet på linie 30 og konstaterede at hans liv aldrig ville udspille sig i andre omgivelser end sporvogne, trafiklys, kælderboliger, gasapparater, vasketøj, lagerrum fyldt med emballage, fik glansen fra filmen til at blegne i en falmet grå tristhed.”

Det er som om livet har sedimentert seg i en form som Marcovaldo aldri vil kunne bryte ut av eller sette i bevegelse.

Denne kvelden er imidlertid forskjellig fra de andre: Når Marcovaldo kommer ut av kinoen, oppdager han at det har lagt seg et tykt lag med tåke over byen. Byen har nærmest forsvunnet, forteller Calvino. Den har oppløst seg “in uno spazio senza dimensioni”.⁴ Marcovaldo fylles av lykke, for tåken pakker seg rundt ham og beskytter ham mot inntrykk utenifra. Slik blir det mulig for ham å holde filmbildene levende: “si sentiva protetta da ogni sensazione esterna, librato nel vuoto, e poteva colorare questo vuoto con le immagini dell’India, del Gange, della giungla, di Calcutta”.⁵ Situasjonen er perfekt for å drømme med åpne øyne: “era la situazione perfetta per sognare a occhi aperti, per proiettare davanti a sé ovunque andasse un film ininterrotto su uno schermo sconfinato.”⁶ Byen – verden – blir som et uendelig filmlerret, hvor Marcovaldo selv kan projisere sine forestillinger og på den måten fortsette tankeflukten.

Situasjonen som beskrives i begynnelsen av “La fermata sbagliata”, er på mange måter karakteristisk for *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*. Ikke bare trangen til å flykte fra tilværelsen, men også hvordan Marcovaldo bruker fantasien til å bearbeide iakttagelsen av omgivelsene. Gjennom tjue korte og ofte komiske fortellinger beskriver Calvino den saktmodige lagerarbeideren Marcovaldos erfaringer i møtet med den moderne storbyen: forventningene, skuffelsene, fattigdommen, følelsen av å være marginalisert og fremmedgjort, drømmen om noe annet, lengselen etter et liv i pakt med naturen. Marcovaldo er riktignok mer enn en passiv observatør. Calvino fortellinger beskriver også hvordan han ustanselig forsøker å forandre og forbedre sin egen situasjon. Ikke gjennom det man tradisjonelt tenker på som politisk engasjement, men gjennom de stadige utforskningene av byens rom, altså gjennom det man kan beskrive som hans urbane eksperimenter. Marcovaldo utforsker andre urbane væremåter. Han er som en proletariatets flanør. Han ser byen nedenifra, han ser den mellom sprekkene, og han forsøker å fange inn alt som kan bidra til å kaste et forsonende skjer over “industriksamfunnets dishumanitet”.⁷ Marcovaldo skaper bevegelse i sin egen situasjon: Selv når han mislykkes – og det gjør han hele tiden –, lykkes han med å skape åpninger,

⁴ RR I, s. 1123 / M, s. 72: “et rum uden dimensioner”.

⁵ RR I, s. 1124 / M, s. 73: “[han] følte sig beskyttet mod alle ydre påvirkninger, fritsvævende i det tomme rum, og dette rum kunne han farve med billeder fra Indien, Ganges, junglen, Calcutta”.

⁶ RR I, s. 1124 / M, s. 73: “det perfekte udgangspunkt for at drømme med åbne øjne, og uforstyrret af alt afspille en uendelig film på et uendeligt lærred”.

⁷ RR I, s. 1236.

fluktlinjer, glimt av noe annet. I det minste for et øyeblikk: Nok til at verden ikke lenger er den samme.

Humoren, komikken, overraskelsene, kontrastene, elementene av slapstick, bruddet med forventningene, de absurde situasjonene er alle et viktig element i *Marcovaldo*, og den gjør seg i høyeste grad gjeldende i en fortelling som “La fermata sbagliata”.⁸ For en gangs skyld virkeliggjøres Marcovaldos fantasier: Etter å ha hoppet av trikken på feil stoppested går han seg vill i tåken. Snart finner han riktignok et osteri som fremdeles er åpent, men også der kan det virke som om tåken har trengt seg inn – hvis det ikke bare er Marcovaldo som fremdeles befinner seg i filmens verden: “Dentro c’era gente seduta e in piedi al banco, ma, fosse l’illuminazione cattiva, fosse la nebbia penetrata dappertutto, anche lì le figure apparivano sfocate, come appunto in certe osterie che si vedono al cinema, situate in tempi antichi o in paesi lontani.”⁹ Veibeskrivelsene Marcovaldo får fra de andre gjestene er dessuten temmelig diffuse – “erano anch’esse nebbiose e sfocate” –, og etter å ha takket ja til en karaffel vin er han fullstendig forvirret. Likevel forsetter han å fomme seg frem i tåken, og etter å ha vandret – eller sjanglet – lenge på en høy mur, kommer han til en slette hvor det er montert noen merkelige lys i bakken. Endelig finner han det han tror må være en forstadsbuss. Først når “billettøren” opplyser om at “neste mellomlanding” er Bombay – før turen fortsetter til Calcutta og Singapore –, forstår Marcovaldo at han er om bord på et fly. Idet flyet bryter igjennom skyene, ser han seg rundt og oppdager at “bussen” er full av turbankledde indere:

Marcovaldo si guardò intorno. Negli altri posti erano seduti impassibili indiani con la barba e col turbante. C’era pure qualche donna, avvolto in un sari ricamato, e con un tondino di lacca sulla fronte. La notte ai finestrini appariva piena di stelle, ora che l’aeroplano, attraversata la fitta coltre di nebbia, volava nel cielo limpido delle grandi altezze.¹⁰

I likhet med rekke av fortellingene i *Marcovaldo* starter altså “La fermata sbagliata” i et realistisk register, men beveger seg snart over i det forunderlige, det fantastiske, det humoristiske og det lett absurde. Det er som om Marcovaldos livaktige fantasi river med

⁸ For humoren i *Marcovaldo*, se blant annet Zangrilli 1984.

⁹ RR I, s. 1125 / M, s. 74: “Der sad folk ved nogle borde, andre stod ved baren. Men om det nu var den dårlige belysning, eller tågen der var trængt ind overalt, så var skikkelserne også der uskarpe, sådan som de netop kan være på visse bevægelser man ser på film, der foregår i gamle dage eller fjerne egne.”

¹⁰ RR I, s. 1129 / M, s. 78: “Marcovaldo så sig omkring. De andre pladser var optaget af uforstyrrelige indere med skæg og turban. Der var også nogle få kvinder, svøbt i broderet sari, med en lille lakplet i panden. Natten udenfor vinduerne var fuld af stjerner, nu hvor flyvemaskinen var kommet gennem det tykke tågelag og fløj oppe i de store højdernes klare himmel.”

seg både fortelleren og selve den litterære teksten, og nettopp denne fabuleringen, skal vi se, bidrar til å gi disse også fortellingene en uventet politisk dimensjon.

Fra neorealisme til fantasifull konsumkritikk

Fortellingene om Marcovaldo ble skrevet over en tiårsperiode fra 1952 til 1963. De seks første ble skrevet for avisen *l'Unità* – derfor det korte formatet – og kom på trykk mellom september 1952 og juli 1953. Fire nye fortellinger ble skrevet i perioden frem til 1957. Tre av disse ble publisert i ulike tidsskrifter, mens den fjerde, “La panchina”, ble skrevet som libretto til en opera av Sergio Liberovici.¹¹ I 1958 ble de ti første fortellingene utgitt samlet som en del av *I racconti*. Fem år senere, i 1963, publiserte Calvino seks nye fortellinger i barnebladet “il Corriere dei Piccoli”, og samme år kom *Marcovaldo* som egen utgivelse. *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* ble utgitt i serien “Libri per ragazzi” og rommet 23 illustrasjoner av den kjente illustratøren og tegneserieskaperen Sergio Tofano. I 1966 kom en ny utgave i serien “Lecture per la scuola media”. Her har Calvino skrevet en interessant presentasjon – riktignok holdt i tredjeperson. Først i 1969 kom *Marcovaldo* i en utgivelse rettet mot et voksent publikum.

I likhet med en rekke av neorealismens filmer og romaner tematiserer *Marcovaldo* – og da særlig de tidlige fortellingene – de sosiale og økonomiske forholdene i etterkrigstidens Italia, sett fra de lavere sosiale klassenes perspektiv. Tidlig på femtitallet var hverdagen til store deler av befolkningen fremdeles preget av fattigdom og usikre arbeidsforhold. Dette gjelder også Marcovaldo: Riktignok har han fast jobb hos på lageret til bedriften Sbau, men lønna er lav, familien stor og leiligheten liten. Hva Sbau egentlig produserer, får vi aldri vite: Sbau er tenkt som et bilde på alle bedrifter, bemerker Calvino i presentasjonen fra 1966: “È la ditta, l'azienda, simbolo di tutte le ditte, le aziende, le società anonime, le marche di fabbrica che regnano sulle persone e sulle cose del nostro tempo.”¹² Tilsvarende er byen hvor Marcovaldo bor, ikke en bestemt by – selv om den ligner både Torino og Milano –, men “la città”, altså hvilken som helt industrimetropol.

Mange av de tidlige fortellingene tar utgangspunkt i Marcovaldos fattigdom: Noen av fortellingene handler rett og slett om å skaffe mat, blant annet “Funghi in città”, “La pietanziera”, “Il piccione comunale” og “Il coniglio velenoso”. Andre fortellinger tar

¹¹ I *Marcovaldo* er tittelen endret til “La villeggiatura in panchina”.

¹² RR I, s. 1235 / “Det er Firmaet, Bedriften, et symbol på alle firma, bedrifter, selskap, merkevarene som hersker over menneskene og tingene i vår tid.”

utgangspunkt i familiens miserable boforhold: “La villeggiatura in panchina”, “Il bosco sull’autostrada” og “L’aria buona”. Atter andre tar for seg Marcovaldos kreative løsninger på egne og andres helseproblemer: “La cura delle vespe”, “Un sabato di sole, sabbia e sonno” og “L’aria buona”. I åpningsfortellingen “Funghi in città” plukker Marcovaldo sopp på trikkeholdeplassen. Soppen er riktignok giftig, og etter middagen havner hele familien på sykehuset. I “Il piccione comunale” oppdager Marcovaldo et rugdetrekk som flyr over byen, og i et forsøk på å fange noen av dem smører han inn taket og klessnorene med lim. Den eneste fangsten er riktignok en “kommunal due” og en ødelagt klesvask. I “La cura delle vespe” forsøker Marcovaldo å kurere både sin egen og andres reumatisme ved hjelp av vepsestikk. Det blir et populært tiltak i hele nabolaget, helt til en hel sverm plutselig invaderer leiligheten og sørger for at familien nok en gang havner i sykesengen. I “Il bosco sull’autostrada” har familien gått tom for ved, og Marcovaldo legger ut på vandring for å se om han kan finne noen kvister i byens offentlige parker. Barna vil også hjelpe, og snart oppdager de “skogen langs motorveien”. I realiteten er det en skog av reklameskilt – barna har aldri vært i noen ordentlig skog og vet ikke bedre –, men de tross alt av tre og fungerer fint som brensel.

Marcovaldo henter altså en rekke viktige formelle og tematiske impulser fra neorealismen. Samtidig bidrar humoren og de mange eventyraktige elementene til å etablere avstand til det som var den viktigste litterære strømmingen i etterkrigstidens Italia. I 1952, når Calvino skrev de første fortellingene om Marcovaldo, var neorealismen strengt tatt i ferd med å ebbe ut. Calvino understreker selv dette poenget i presentasjonen fra 1966: Riktignok var mange av de grunnleggende samfunnsmessige problemene som neorealismen tematiserte, fortsatt like aktuelle, men det estetiske uttrykket hadde begynt å miste sin kraft. Fremstillingen av de lavere sosiale klassenes trengsler var i ferd med å etablere seg som en litterær klisje:

Le storielle di Marcovaldo cominciano quando la grande ondata «neorealista» già accenna al riflusso: i temi che romanzi e film del dopoguerra avevano ampiamente illustrato, quali la vita della povera gente che non sa cosa mettere in pentola per pranzo e per cena, rischiano di diventare luoghi comuni per la letteratura, anche se nella realtà restano largamente attuali. L’Autore sperimenta allora questo tipo di favola moderna, di divagazione comico-melanconica in margine al «neorealismo».¹³

¹³ RR I, s. 1237 / “De små fortellingene om Marcovaldo begynner når den store «neorealisme»-bølgen er i ferd med å avta: De temaene som etterkrigstidens romaner og filmer hadde illustrert i bredt omfang – slik som livet til fattigfolk som ikke vet hva de skal putte i grytene til lunsj eller til middag –, står i fare for å bli klisjeer for litteraturen, selv om de fortsatt er aktuelle i den virkelige verden. Forfatteren eksperimenterer

Neorealismen hadde kort sagt fått sine konvensjoner, og disse konvensjonene kunne man leke med. Det er nettopp dette Calvino gjør i *Marcovaldo*.

Allerede karakterens navn vitner om fortellingenes doble natur. For mens barna til Marcovaldo har “realistiske” navn – Michelino, Filippetto, Isolina, Pietruccio, Paolino, Teresa –, har de voksne navn som enten er hentet fra, eller som er ment å skulle gi assosiasjoner til middelalderens ridderlitteratur.¹⁴ Slik har hovedpersonen fått sitt navn fra Luigi Pulcis heltedikt *Morgante* fra 1478. Astolfo – politikonstabel hos Calvino – er egentlig en av Karl den stores paladinere, og en viktig karakter i både Matteo Maria Boiardos *Orlando innamorato* fra 1495 og Ludovico Ariostos *Orlando furioso* fra 1532. Gatefeieren Amadigi har navn fra Bernardo Tassos *L'Amadigi* fra 1560. De andre karakterene kan for øvrig også bære sine navn med stolthet: I tillegg til Marcovaldos kone Domitilla møter vi nattevakten Tornaquinci, lagersjefen Viligelmo, signor Rinzieri, den arbeidsledige Sigismondo, il cavalier Ulrico og il commendator Alboino.

Etter de voldsomme sosiale og økonomiske forandringene på femtitallet, var det “økonomiske mirakelet” på begynnelsen av sekstitallet i ferd med å sikre store deler av befolkningen et solid løft i velstanden. Denne utviklingen bidrar til å gi den andre serien fortellinger en litt annen karakter enn den første: Realismen tones ned, og samtidig blir den litterære leken stadig viktigere. Tematisk skjer det også en vending: Både “Fumo, vento e bolle di sapone”, “Marcovaldo al supermarket” og “Il figlio del Babbo Natale” kan leses som satiriske kommentarer til den fremvoksende konsumismen. “Dov’è più azzurro il fiume” kan sies å tematisere industrisamfunnets forurensingsproblemer, og “Il giardino dei gatti ostenati” tematiserer den voldsomme fortetningen som de moderne storbyene opplever.

Årene mellom 1952 og 1963, altså mellom utgivelsen av *Il visconte dimezzato* på den ene siden og *La giornata d'uno scrutatore* på den andre, var en periode i Calvinos forfatterskap preget av en intens eksperimentering med et mangfold av ulike narrative strategier og stilistiske uttrykk. I trilogien om “våre forfedre” hadde Calvino utforsket de mulighetene som ligger i den fantastiske litteraturen, i allegorien og i den metalitterære refleksjonen. *La speculazione edilizia* og *La giornata d'uno scrutatore*, derimot, blir i stor grad fortalt innenfor rammene at et “realistisk” fiksjonsunivers. Slik kan man snakke om to hovedlinjer i forfatterskapet gjennom femtitallet: det fantastiske eller allegoriske på

derfor med denne typen moderne eventyr, komisk-melankolske atspredelser i utkanten av «neorealismen».”

¹⁴ Jamfør RR I, ss. 1234–1235.

den ene siden, realismen på den andre. *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* kan sies å romme begge disse tendensene. Dermed plasserer boken seg i en interessant mellomposisjon: Et realistisk og et fantastisk fiksjonsunivers griper inn i hverandre og tillater et litterært eksperiment som på mange måter kan sies å foregripe den videre utviklingen i forfatterskapet. Dermed kan man si at *Marcovaldo* bygger en bro over de motsetningene som Alberto Asor Rosa peker på i Calvino's forfatterskap.¹⁵ For samtidig som Calvino utfolder seg på fantasiens område, griper han tak i samtidens sosiale problemer og behandler disse på en original og lekende måte.

En mindre litteratur

De to første utgivelsene av *Marcovaldo* var rettet mot et publikum av unge lesere, og det kan virke som om dette har påvirket resepsjonen. Den akademiske litteraturen er nemlig ikke like omfattende som bokens veldige popularitet skulle tilsi. Kritikken har hatt en tendens til å betrakte den som mindre "viktig" enn mange av de større romanprosjektene til Calvino. For eksempel skriver verken Claudio Milanini eller Martin McLaughlin om *Marcovaldo* i sine ellers svært grundige studier av hovedverkene i Calvino's forfatterskap.¹⁶ Å avskrive fortellingene om Marcovaldo fordi de opprinnelig ble skrevet for barn, er imidlertid å misforstå den ulykksalige lagerarbeideren. For, vil jeg hevde, det er det nettopp det "uviktige" og "uhøytidelige" som gir fortellingene deres særegne styrke. I et brev til Hans Magnus Enzensberger fra november 1965 omtaler Calvino selv *Marcovaldo* som en "mindre" bok – "un altro mio libro «minore», una specie di «libro per bambini»".¹⁷ Kanskje man burde ta ham på ordet: Et begrep om en "mindre litteratur" synes nemlig å være svært fruktbart for beskrive hva som står på spill i *Marcovaldo*.

Begrepet om en "mindre litteratur" ble opparbeidet av Deleuze og Guattari i deres bok om Kafka, *Kafka – pour une littérature mineure*, og betegner det man i stikkordsform kunne beskrive som en underminerende bruk av språket og de litterære formene: underminerende i forhold til et "større" språk og en "større" litteratur. Det "større" representerer for Deleuze og Guattari en forestilling om det normale og bærer dermed i seg ideen om en litterær kanon: forestillingen om en gruppe "hovedverk" som annen litteratur måler seg opp mot. I *Mille plateaux* skriver de: "Majorité implique une

¹⁵ "Calvino dal sogno alla realtà", Rosa 2001.

¹⁶ Milanini 1990 og McLaughlin 1998.

¹⁷ L, s. 902 / "en annen av mine «mindre» bøker, en slags «barnebok»".

constante, d'expression ou de contenu, come un mètre-étalon par rapport auquel elle s'évalue."¹⁸ Å skrive "mindre" handler om å bruke språket og de litterære formene "feil" eller uvanlig i forhold til konvensjonene i den "høyverdige" litteraturen. Men gjennom å "forstyrre" konvensjonene, og på den måten skape bevegelse i de sedimenterte formene, bidrar den mindre litteraturen til å produsere nye betydninger. Slik synliggjøres verden på en annen måte: Ikke ved å formidle allerede etablerte sosiale representasjoner, men ved å fremvise verden fra et annet perspektiv. Den mindre litteraturen gjør utkast til noe nytt: nye litterære former, en ny måte å bruke språket på, og dermed også en ny måte å kartlegge virkeligheten på. Sånn sett kan den beskrives som eksperimenterende.

Deleuze og Guattari anfører tre kjennetegn på den mindre litteraturen i forbindelse med Kafkas forfatterskap. For det første: deterritorialiseringen av språket, eller den "mindre" bruken av et større språk fra innsiden.¹⁹ Helt konkret henviser Deleuze og Guattari til hvordan Kafka – som tsjekkisk jøde bosatt i Praha – velger å ta i bruk språket til byens tyske minoritet. Det handler om en måte å bruke språket på som setter de etablerte båndene mellom det språklige uttrykket og dets betydninger i bevegelse, altså om å bryte med konvensjonene. For det andre: den umiddelbare koblingen av ethvert individuelt anliggende til politikken. Gjennom å knytte det individuelle til det sosiale viser den mindre litteraturen hvordan subjektiviteten er et produkt av bestemte samfunnsmessige strukturer. Den mindre litteraturen, hevder Deleuze og Guattari, er alltid umiddelbart politisk. For det tredje: den kollektive oppstillingen av utsigelsen. Den større litteraturen kan alltid leses om et uttrykk for eller som et "avtrykk" av forfatterens individualitet. Det er alltid en "mester" som taler. I den mindre litteraturen, derimot, representerer forfatteren et kollektiv. Han skriver på vegne av en gruppe – en "minoritet".

Hva er det som gjør *Marcovaldo* til en form for mindre litteratur? Når Calvino velger å skrive for barn, vender han seg allerede i utgangspunktet bort fra den større litteraturen. Han vender seg bort fra "mesterlitteraturen". Vi har tidligere sett hvordan Calvino i den første perioden av forfatterskapet følte en splittelse mellom på den ene siden forventningene som var knyttet til ham som "politisk engasjert forfatter", og på den andre siden hans personlige motivasjoner for å skrive – "il ritmo interiore picaresco e avventuroso che mi spingeva a scrivere".²⁰ Fordi fortellingene om Marcovaldo ble skrevet

¹⁸ Deleuze og Guattari 1980, s. 133 / Deleuze og Guattari 2005: "Majoritet implicerer en konstant, enten i uttrykket eller i indholdet, der fungerer som et standardmål man vurderer ud fra."

¹⁹ Deleuze og Guattari 1975, s. 34 / Deleuze og Guattari 1994, s. 42.

²⁰ Saggi I, s. 631 / Calvino 1992, s. 14: "den indre pikareske og eventyrlige rytmen som drev meg til å

for et publikum av unge lesere, kunne Calvino fristille seg fra forventningen om å speile samtiden. Han kunne fristille seg fra tradisjonen – i dette tilfellet neorealismen – og de konvensjonen som knyttet seg til de allerede etablerte formspråkene: ideologien og kravet om å skrive “engasjert”. I stedet kunne han hengi seg til fantasien og den litterære leken. Som hos alle store humorister ligger det riktignok et alvor i bunn, men leken tillater at man forholder seg til verden på en annen måte, og dermed kan en bok som *Marcovaldo* romme andre løsninger på samtidens problemer enn den realistiske litteraturen.

Både på grunn av hans sosiale situasjon og på grunn av den vagt skisserte personligheten er Marcovaldo er i seg selv det man kan kalle en “mindre” litterær person. Selv om han er fortellingenes hovedperson, får vi vite lite hans bakgrunn, annet enn at han er gift med Domitilla, at han har en tallrik barneflokk, at han jobber som altnuligmann på lageret til bedriften Sbau, at han er innflytter, og at han lengter tilbake til naturen. Marcovaldo tilhører proletariatet, men han føler ikke noe egentlig fellesskap med sin egen sosiale klasse. I motsetning til Quinto Anfossi og Amerigo Ormea er han ikke noen politisk engasjert person. Han er ingen intellektuell og gjennomgår heller ingen dannelsesprosess i løpet de tjue fortellingene som er dedisert til ham. Mens Quinto og Amerigo har en tendens til å gå seg vill i sine egne spekulasjoner og dermed lukke seg inne i seg selv, er Marcovaldo preget av en grunnleggende åpenhet overfor omgivelsene. Han forsøker ikke å forstå verden i lys av et allerede etablert begrepsapparat, eller en allerede etablert forståelse av hvordan verden henger sammen. Tvert imot er verden for Marcovaldo i en stadig bliven. Kanskje man best kan beskrive Marcovaldo som et “rhizomatisk” subjekt – både i den forstand at han gjennom sine vandringer skaper rhizomatiske forbindelsene mellom ulike deler av byen, og i den forstand at han lever i en stadig utveksling med omgivelsene.

Som undertittelen – *ovvero Le stagioni in città* – antyder, er de tjue fortellingene om Marcovaldo organisert etter årstidene. Det dreier seg altså om fire serier som hver rommer fem fortellinger. Angela M. Jeanett hevder i artikkelen “Escape from the Labyrinth: Italo Calvino's *Marcovaldo*” at referansene til årstidene gir assosiasjoner til pastoralen, og at undertittelen derfor introduserer et landlig element som står i kontrast til våre forestillinger om byen.²¹ Samtidig kan man legge merke til hvordan årstidene introduserer en forestilling om sirkularitet, i motsetning til den tradisjonelle

skrive”.

²¹ Jeanett 1991.

romanfortellingens linearitet. Årstidene indikerer en syklisk snarere enn en lineær historieforståelse. Dermed kan man si at de representerer et brudd i Calvino's forfatterskap: Fra og med *Marcovaldo* består alle de skjønnlitterære utgivelsene til Calvino av en serie forholdsvis korte fortellinger, som så organiseres innenfor rammene av en større tematisk eller strukturell enhet. At Calvino velger å forholde seg til det lille formatet, har muligens en sammenheng med hans temperament som forfatter, noe han selv legger vekt på i essayet om "hurtighet" i *Lezioni americane*: "il mio temperamento mi porta a realizzarmi meglio in testi brevi".²² Like viktig er imidlertid de tematiske implikasjonene. For når Calvino velger det korte formatet, gir han samtidig avkall på de bredere og mer helhetlige fortolkningsmodellene som romansjangeren tilbyr. Han gir avkall på "de store fortellingene". I analysen av *La speculazione edilizia* viste jeg hvordan Calvino indirekte kan sies å sette spørsmålsteget ved den historieforståelsen han presenterte i *Il sentiero dei nidi di ragno*. I *Marcovaldo* er "Historien" fraværende som forståelseskategori. I tråd med hvordan Lyotard rundt tjue år senere beskriver "la condition postmoderne", og hvordan Gianni Vattimo drøfter det samme temaet i flere av sine bøker, avviser altså Calvino de store fortellingene: Historien og den politiske situasjonen er altfor kompleks til å kunne sammenfattes i et enkelt, overordnet begrep.²³ I stedet velger han de mindre fortellingene og de partielle forklaringsmodellene.

Byen versus naturen

Fortellingene om Marcovaldo – i alle fall de ti første – kan leses både som en del av *I racconti* og som egen bok, og man kan dermed skille mellom to ulike serier. I den sentrale studien "Testi o marcotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino" analyserer Maria Corti den narrative grunnstrukturen i fortellingene om Marcovaldo og argumenterer for at den andre serien fortellinger – de fleste skrevet i 1963 – ikke bare representerer en utvidelse eller et tillegg i forhold til den første, men at både den narrative grunnstrukturen og Calvino's mer generelle tematiske interesser har forandret karakter. Den første serien fortellinger, hevder den italienske litteraturforskeren, baserer seg på en grunnleggende ideologisk motsetning mellom den industrialiserte storbyen på den ene siden og naturen – eller kanskje snarere hovedpersonens forestillinger om naturen – på

²² Saggi I, s. 671 / AF, s. 58: "dessuten ligger det for mitt temperament å virkeliggjøre meg selv i korte tekster".

²³ Se Lyotard 1979, og Vattimo 1999 og 2000.

den andre. Det er denne motsetningen, hevder hun, som genererer handlingen. Maria Corti oppsummerer grunnstrukturen i de ti første fortellingene slik:

A città industriale, senza nome in quanto emblematica = prigionie
 B natura = presenza amica consolatoria
 C impossibilità di coesistenza di A e B²⁴

Den moderne industribyen er som et fengsel for Marcovaldo. Naturen, derimot, opplever han som noe vennlig og trøstende, og derfor forsøker han å forsone byen og naturen. Han forsøker å forsone motsetningene. Men byen og naturen er uforenelige størrelser, og derfor er Marcovaldos eventyr alltid dømt til å mislykkes. Slik er det de ideologiske forutsetningene – motsetningen mellom byen og naturen – som bestemmer utfallet av historiene, det vil si nederlagene, i den første serien fortellinger, hevder Corti.

Marcovaldo er på mange måter en drømmer. Derfor, fortsetter den italienske litteraturforskeren, kan man snakke om en dobbel kontrast i mange av fortellingene: Kontrasten mellom byen og naturen utfylles nemlig av en motsetning mellom “le cose come sono” og “le cose come appaiono al protagonista”, mellom “l’essere” og “l’apparire”, eller mellom tingene slik de egentlig er og tingene slik Marcovaldo oppfatter dem.²⁵ Det er som Corti bemerker: “egli vede quello che gli altri non vedono e non vede quello che gli altri vedono”.²⁶ Det er denne motsetningen som i realiteten driver fortellingene fremover. Marcovaldo appliserer nemlig virkelighetens logikk på drømmene og setter seg fore å realisere dem, eller som Corti formulerer det: “Marcovaldo applica la logica del reale alle sue fantasie e si mette conseguentemente in moto per attualizzarle.”²⁷ Som regel ender det riktignok med et kraftig sammenstøt mellom “il livello dell’apparire” og “quello dell’essere”. Det er nærmest en automatikk i Marcovaldos nederlag: “ogni volta che la fantasia di Marcovaldo si mette in moto, scatta nel contesto della città l’automatismo del danneggiamento”, kommenterer Corti.²⁸

Når Calvino skriver den andre serien fortellinger, er den ideologiske spenningen mellom byen og naturen på mange måter mindre viktig. Mens denne tematikken svekkes i de sene fortellingene, blir kontrasten mellom Marcovaldos fantasi og “tingene slik de er”

²⁴ Corti 1975, s. 183 / “A industriby, navnløs fordi den fungerer emblematiske = fengsel / B natur = vennlig og trøstende tilstedeværelse / C umuligheten av sameksistens mellom A og B”.

²⁵ Corti 1975, s. 188 / “tingene slik de er”, “tingene slik de fremstår for Marcovaldo”.

²⁶ Corti 1975, s. 188 / “han ser det som de andre ikke ser, og han ser ikke det som de andre ser”.

²⁷ Corti 1975, s. 188 / “Marcovaldo appliserer det virkelige logikk på sine fantasier og som en følge av dette setter han seg i gang for å realisere dem.”

²⁸ Corti 1975, s. 184 / “hver gang Marcovaldos fantasi setter seg i bevegelse, utløses beskadigelsesautomatismen i byens kontekst”.

stadig sterkere. Snarere enn å være preget av en vending fra “lykke til ulykke” – slik de tidlige fortellingene kan sies å være – er de sene fortellingene preget av et sprang fra det realistiske til det surrealistiske. En rekke av disse fortellingene munner ut i en eller annen form for flukt, uten at historien egentlig kommer til noen konklusjon. De mangler altså en narrativ “løsning”. “L’evasione surreale e simbolica toglie chiusura al racconto”, kommenterer den italienske litteraturforskeren.²⁹ “La fermata sbagliata”, som jeg presenterte i innledningen til dette kapitlet, og som Maria Corti også refererer til, er et godt eksempel på denne typen fortellinger.

Det skjer en forandring i fortellerens perspektiv fra de tidlige til de sene fortellingene, observerer Corti. Nærheten mellom fortelleren og hovedpersonen synes å bli sterkere. Langt på vei bekrefter Calvino dette i presentasjonen fra 1966, hvor han antyder at Marcovaldo kan leses som et uttrykk for hans eget perplekse og spørrende forhold til verden – “il proprio rapporto, perplesso e interrogativo, col mondo”.³⁰ Det er altså ikke kontrasten mellom byen og naturen som genererer handlingen i de sene fortellingene. Tvert imot må man forstå dem som et produkt av fortellerens ideologi og verdensbilde, “dell’ideologia e della visione del mondo del narratore”.³¹ Dermed får vi også en annen type fortellinger. Siden de ikke baserer seg på noen tradisjonell handlingslogikk, er strukturen løsere.³² Det er forfatterens vilje til å utforske sitt eget forhold til den ytre verden som først og fremst bestemmer Marcovaldos vandringer gjennom det urbane landskapet. Denne observasjonen, som Corti riktignok ikke videreutvikler, er interessant. Fra de tidlige til de sene fortellingene om Marcovaldo kan man nemlig se en forskyvning fra en type handlingsbaserte tekster til en type tekster hvor fokuset ligger på hovedpersonens mentale virkelighetsbilder, hvordan disse produseres, hvordan de fungerer, og hvordan de preger Calvinos forhold til omgivelsene. Dette reflekterer en mer generell utvikling i Calvinos forfatterskap: I løpet av femtitallet kan man se en stadig større interesse hos den italienske forfatteren for de ulike modellene og symbolske formene man aktiviserer for å forstå og forme erfaringene av den ytre verden. Hans vending mot den metalitterære refleksjonen i *Il cavaliere inesistente* er i så måte karakteristisk. Muligens er ikke skillet mellom tingene slik de er, og tingene slik de fremstår for Marcovaldo, like strengt som Maria Corti foreslår.

²⁹ Corti 1975, s. 196 / “Den surrealistiske og symbolske flukten fratar fortellingen dens avslutning”.

³⁰ Jamfør Corti 1975, s. 194, og RR I, s. 1239.

³¹ Corti 1975, s. 194.

³² Corti 1975, s. 194.

Byens porøsitet

“Testi o macrotesto?” står som en viktig referanse i forskningen på *Marcovaldo*. I min videre analyse skal jeg derfor gripe fatt i noen av Maria Cortis observasjoner, men jeg skal forsøke å nyansere dem, og jeg skal forsøke å videreutvikle noen av hennes poenger. Den italienske litteraturforskeren har rett i at forholdet mellom byen og naturen er en sentral tematikk i mange av fortellingene om Marcovaldo. Dette blir klart allerede i den første fortellingen, “Funghi in città”. Marcovaldos blikk, kommenterer fortelleren, er dårlig tilpasset livet i byen: Det glir over trafikklys, utstillingsvinduer, neonskilt og plakater – alt som er ment å skulle fange innbyggernes oppmerksomhet –, som over “ørkenens sand”. Et blad som gulner, derimot, eller en fjær som har satt seg fast i en takstein, eller et fikenskal på bakken – selv de minste spor av natur fanger Marcovaldos oppmerksomhet:

Aveva questo Marcovaldo un occhio poco adatto alla vita di città: cartelli, semafori, vetrine, insegne luminose, manifesti, per studiate che fossero a colpire l’attenzione, mai fermavano il suo sguardo che pareva scorrere sulle sabbie del deserto. Invece, una foglia che ingiallisse su un ramo, una piuma che si impigliasse ad una tegola, non gli sfuggivano mai: non c’era tafano sul dorso d’un cavallo, pertugio di tarlo in una tavola, buccia di fico spiacciata sul marciapiede che Marcovaldo non notasse, e non facesse oggetto di ragionamento, scoprendo i mutamenti della stagione, i desideri del suo animo, e le miserie della sua esistenza.³³

I likhet med faren til Calvino, slik han blir beskrevet i “La strada di San Giovanni”, opplever Marcovaldo byen som noe fremmed og betydningsløst – “estranea e insignificante”.³⁴ Erfaringsmodellene hans, kan det virke som, er knyttet til et liv på landet. De fungerer ikke i møtet med den moderne storbyen: Marcovaldo mangler rett og slett de mentale verktøyene som er nødvendige for å håndtere storbylivets utfordringer.

Det kan imidlertid diskuteres hvorvidt, eller i hvilken grad, byen og naturen fungerer som reelle motsetninger i *Marcovaldo*. Om det stemmer slik Maria Corti og en rekke andre kritikere har hevdet, at Calvino baserer seg på en slik ideologisk motsetning. I realiteten er nemlig Marcovaldos bilder av naturen like urealistiske som hans

³³ RR I, s. 1067 / M, s. 9: “Denne Marcovaldo havde et blik, der var dårligt egnet til livet i byen; vejskilte, trafiklys, udstillingsvinduer, neonskilte, plakater, alt hvad der er lavet til at fange opmærksomheden, opholdt aldrig hans blik, der gled hen over det som over ørkenens sand. Men et blad der guldede på en gren, en fjer der sad fast i en tagsten undslap aldrig hans opmærksomhed. Hvad enten det var en bremse på ryggen av en hest, ormehuller i et brædt eller en figenskal på fortovet, så opdagede Marcovaldo det altid; han funderede over det, læste årstidernes gang deri, sin egen sjæls længsler og sin tilværelses elendighed.”

³⁴ RR III, s. 7.

forestillinger om byen er vage. Som Angela M. Jeanette er inne på, er det snarere pastoralen og den romantiske forestillingen om et tapt paradys som er modellen for Marcovaldos mentale forestillinger om naturen. Dette blir ikke minst påtakelig i fortellingen “Un viaggio con le mucche”. Når en bøling med kyr blir ført gjennom byen på vei til sommerbeite, slår Michelino, Marcovaldos eldste sønn, følge. Marcovaldo selv går omkring i den støvete og sommervarme byen og drømmer om det slaraffenliv som han forestiller seg at sønnen må leve:

Marcovaldo nella polverosa calura cittadina andava col pensiero al suo figlio fortunato, che adesso certo passava le ora all’ombra d’un abete, zufolando con una foglia d’erba in bocca, guardando giù le mucche muoversi lente per il prato, e ascoltando nell’ombra della valle un fruscio d’acque.³⁵

Det viser seg riktignok at livet på landet er svært forskjellig fra hvordan Marcovaldo forestiller seg det: Industrialiseringen har for lengst nådd jordbruket, og når Michelino endelig vender tilbake til byen, forteller han om harde arbeidsøker:

Ogni sera spostare i secchi ai mungitori da una bestia all’altra, da una bestia all’altra, e poi vuotarli nei bidoni, in fretta, sempre più in fretta, fino a tardi. E al mattino presto, rotolare i bidoni fino ai camion che li portano in città ... E contare, contare sempre: le bestie, i bidoni, guai se si sbagliava ...³⁶

Marcovaldos bilde av naturen har med andre ord lite å gjøre med hvordan virkeligheten egentlig henger sammen, og derfor representerer det heller ikke noe alternativ til livet i storbyen. I presentasjonen fra 1966 bemerker Calvino at Marcovaldos kjærlyghet for naturen er en kjærlyghet som man kun finner hos urbane mennesker. Dette gjør ham til et moderne mennesket par excellence: “L’amore per la natura di Marcovaldo è quello che può nascere solo in un uomo di città: per questo non possiamo sapere nulla d’una suo provenienza extracittadina; questo estraneo alla città è il cittadino per eccellenza.”³⁷ Marcovaldos forestilling om et liv i pakt med naturen er i beste fall en drøm.

³⁵ RR I, s. 1112 / M, s. 61: “Marcovaldo tænkte i den støvede, varme by på sin heldige søn, som sikkert nu tilbragte timer i skyggen af et grantræ og fløjtede med et græsstrå i munden, mens han kiggede ned på køerne, der bevægede sig langsomt på engen og lyttede til en rislen fra et vandløb i den skyggefulde dal.”

³⁶ RR I, s. 1113 / M, s. 62: “Hver aften skulle jeg flytte spandene for dem, der malkede, fra det ene dyr til det næste, hele tiden, og så tømme dem i jungerne, i en fart, altid hurtigere, altid hurtigere, indtil sent om aftenen. Og tidligt om morgenen rullede jeg jungerne hen til lastbilerne, som bragte dem til byen. Og tælle, altid tælle – dyrene, jungerne og vé én, hvis det var galt.”

³⁷ RR I, ss. 1236–1237 / “Marcovaldos kjærlyghet til naturen er av den typen som bare kan fødes hos et bymenneske: dette er grunnen til at vi ikke kan vite noe om hans opphav utenfor byen; denne fremmede overfor byen er byborgeren par excellence.”

Derfor hevder også Calvino at det er en forenkling å lese *Marcovaldo* som en elegi over en tapt idyll – “il rimpianto per un idillico mondo perduto”.³⁸ I realiteten kritiserer boken en slik nostalgisk forestilling om naturen like mye som den kritiserer “la disumanità della «civiltà industriale»”. Calvino skriver:

Ma se osserviamo più attentamente, vediamo che qui la critica alla «civiltà industriale» si accompagna a una altrettanto decisa critica a ogni sogno d'un «paradiso perduto». L'idillio «industriale» è preso di mira allo stesso tempo dell'idillio «campestre»: non solo non è possibile un «ritorno indietro» nella storia, ma anche quell'«indietro» non è mai esistito, è un'illusione.³⁹

Den idyllen som Marcovaldo forestiller seg i “Un viaggio con le mucche”, har altså aldri eksistert, synes Calvino å mene. Å vende “tilbake til naturen” er derfor ikke noe alternativ. Marcovaldo forsøker da heller aldri å flytte fra byen. I praksis forholder han seg til verden slik den er. Dette betyr imidlertid ikke at han uten videre aksepterer situasjonen, eller at han ikke forsøker å forandre den. Marcovaldo er slett ingen pessimist, bemerker Calvino. Tvert imot holder han hele tiden øynene åpne for mulige åpninger mot noe annet: “è sempre pronto a riscoprire in mezzo al mondo che gli è ostile lo spiraglio d'un mondo fatto a sua misura, non si arrende mai, è sempre pronto a ricominciare”.⁴⁰ Det han forsøker, er så å si å ominnrede sin urbane livsverden. I all sin enkelhet inkarnerer dermed Marcovaldo en slags uutryddelig vitalitet.

Det er altså neppe noe grunnlag for å si at det finnes klar motsetning mellom byen og naturen i *Marcovaldo*. Hovedpersonens åpne og oppmerksomme blikk viser tvert imot at naturen allerede er en del av byen: Det gjelder bare å få øye på den. Det gjelder bare å bryte med de tilvante måtene å betrakte omgivelsene på. Bestrebe seg på en annen “inndeling av det sansbare”, for å låne Rancières term. Samtidig har den “urbane naturen” en interessant funksjon i *Marcovaldo*. For i motsetning til bylivets statiske strukturer beskrives naturen som noe dynamisk: Den vokser, den er preget av omskiftelighet. Natur er noe som *skjer* – det er en hendelse, noe som passerer, noe som setter byen i bevegelse. Den bringer så å si med seg en annen logikk. Vi har sett noen av eksemplene allerede: bølgingen på vei til sommerbeite i “Un viaggio con le mucche”; rugdetrekket i “Il piccione

³⁸ RR I, s. 1236.

³⁹ RR I, s. 1236 / “Men hvis vi observerer mer inngående, ser vi at kritikken mot «industrisamfunnet» akkompagneres av en like bestemt kritikk av alle drømmer om et «tapt paradys». Det siktes mot den «industrielle» idyllen på samme tid som mot den «landlige» idyllen: ikke bare er det umulig å gå tilbake til «fortiden», men denne «fortiden» har aldri eksistert, den er en illusjon.”

⁴⁰ RR I, s. 1236 / “han er alltid klar, midt i en verden som er fiendtlig overfor ham, til å gjenoppdage åpningen mot en verden som er gjort etter hans mål, han overgir seg aldri, han er alltid klar til å begynne på nytt”.

comunale”; tåken i “La fermata sbagliata”. I “La città smarrita nella neve” skal vi se hvordan et voldsomt snøfall får byen til å forsvinne. I “La pioggia e le foglie” bringer et etterlengt regnskyll næring til planten som Marcovaldo er satt til å stelle. I “Un sabato di sole, sabbia e sonno” river elven – bokstavelig talt – med seg Marcovaldo nedover stryket. I “Fumo, vento e bolle di sapone” sprer vinden såpebobler over byen, og i “Funghi in città” bringer den med seg “usedvanlige gaver” – sporene til soppen som Marcovaldo plukker: “Il vento, venendo in città da lontano, le porta doni inconsueti, di cui s’accorgono solo poche anime sensibili, come i raffreddati del fieno, che starnutano per pollini di fiori d’altre terre.”⁴¹ Hva Marcovaldo gjør er å sette byen og naturen i kontakt med hverandre. Dermed retter han oppmerksomheten mot det man kunne kalle byens porøsitet – de åpningene som allerede finnes, eller som naturen skaper i byens sedimenterte strukturer. I møtet med naturen deterritorialiseres byen og baner slik veien for Marcovaldos egne fluktlinjer.

Deterritorialiseringen

Når Marcovaldo kommer til byen, er han full av forventninger til det livet som ligger foran ham. Calvino forteller om dette i en av samlingens svært få eksterne analepser: I “L’aria buona” har Marcovaldo tatt med seg barna til en høyde utenfor byen. Når kvelden kommer, og lysene tennes i “gatenes grå spindelvev”, minnes han med ett sitt første møte med metropolen, og han minnes hvordan lysene – et eksemplarisk uttrykk for moderniteten – tiltrakk ham: Det var som om han kunne vente seg noe helt spesielt fra dem. Calvino forteller: “Venne un filo di vento; era già sera. In città qualche luce s’accendeva in un confuso brillo. Marcovaldo risenti un’odata del sentimento di quand’era arrivato giovane alla città, e da quelle vie, da quelle luci era attratto come se ne aspettasse chissà cosa.”⁴² Kontrasten er stor til hvordan han nå opplever byen, nemlig som et blytungt og stillestående landskap: “Allora lo prese la tristezza di dover tornare laggiù”, fortsetter Calvino, “e decifrò nell’aggrumato paesaggio l’ombra del suo quartiere: e gli parve una landa plumbea, stagnante, ricoperta dalle fitte scaglie dei tetti e

⁴¹ RR I, s. 1067 / M, s. 9: “Blæsten der kommer til byen langvejs fra, bringer usædvanlige gaver med sig, som kun opdages af enkelte følsomme sjæle, f.eks. de høfeberrante der nyser over blomsterpollen fra andre himmelstrøg.”

⁴² RR I, s. 1106 / M, s. 55: “I byen tændtes lysene med en forvirret glimten. Marcovaldo mærkede en bølge af den følelse, han havde haft da han kom til byen som ganske ung. Gaderne, lysene havde tiltrukket ham, som om han ventede noget ganske særligt af dem.”

dai brandelli di fumo sventolanti sugli stecchi dei fumaioli”.⁴³ De forventningene som Marcovaldo en gang hadde til byen, og energien han opplevde når han kom dit, har for lengst blitt redusert til et nostalgisk minne.

Når Marcovaldo forlater hjemtraktene – forfedrenes territorium – og bosetter seg i byen, kan man beskrive dette som en deterritorialiseringsprosess: Han bryter med tradisjonene, og han bryter med de sosiale og økonomiske strukturene som gir livet på landsbygda form. Dermed løsriver han seg fra rammene for sin “opprinnelige” identitet. Han blir, som Calvino er inne på i presentasjonen fra 1966, en immigrant.⁴⁴ Dette gir ham en særegen frihet til å forme livet sitt på nytt, og i utgangspunktet – i det minste i prinsippet – åpner det seg en rekke muligheter for Marcovaldo når han kommer til byen. Snart blir han riktignok innfanget av byens ulike reterritorialisierende strukturer, og disse bidrar til igjen å legge bånd på livsutfoldelsen hans: Marcovaldos ungdommelige forventninger forvises til fantasiens verden. Økonomisk reterritorialiseres Marcovaldo i arbeiderklassen. Sosialt reterritorialiseres han i familien. Geografisk reterritorialiseres han i den rette linjen mellom familiens trekkfulle leilighet og lageret til bedriften Sbav. Marcovaldo opplever byen som et fengsel, argumenterer Maria Corti. Men strengt tatt er det ikke byen som er problemet: Det er snarere de sosiale og økonomiske strukturene og de dårlige lønnsbetingelsene som holder Marcovaldo fanget.

Det er i en slik kontekst man må forstå fortellingene om den saktmodige lagerarbeideren og hans lengsel etter naturen. Det er slik man må forstå hans ukonvensjonelle bruk av byen: Det er ikke den ideologiske motsetningen mellom byen og naturen som først og fremst genererer handlingen i *Marcovaldo*, men derimot hovedpersonens stadige forsøk på å sette byen i bevegelse, hans forsøk på å finne en utvei, hans forsøk på å forandre sin egen situasjon, hans forsøk på å gi byen en annen form. I dette prosjektet er det ikke naturen som er målet. Naturen er snarere det middel som gjør det mulig for ham å slå brister i de sosiale og økonomiske strukturene som regulerer tilværelsen hans: Det er hans oppmerksomme blikk overfor naturen og hans vilje til å gi byen en annen form – hans eksperimenteringsvilje – som gjør det mulig for ham å skyte ut den fluktlinjen som igangsetter deterritorialiseringen.

⁴³ RR I, s. 1106 / M, s. 55: “Han blev grebet af sørgmodighed over at skulle derned igen; han skelnede i det sammenklumpede landskap skyggen af deres kvarter. Det forekom ham at være en blytung, øde strækning, stillestående, dækket af de tætte skifertag og af flager af røg, der flagrede omkring skostenspiberne.”

⁴⁴ RR I, s. 1233.

I en slik kontekst er det fascinerende å se hvordan Marcovaldo insisterer på å gå sikksakk, der samfunnet og de sosiale kodene foreskriver at man skal holde seg til den rette linjen: Han gjør deterritorialiseringen helt konkret. I “La città smarrita nella neve” er byen dekket av et tykt lag med snø: “la città non c’era più, era stata sostituita da un foglio bianco”, forteller Calvino.⁴⁵ Det er så mye snø at bilene ikke kan ferdes i gatene. For Marcovaldo, derimot, blir dette en sjelden mulighet til å gå hvor han vil, og til bokstavelig talt å brøyte sine egne veier. På vei til jobb føler han derfor en særegen frihet:

Per strada, aprendosi lui stesso la sua pista, si senti libero come non s’era mai sentito. Nelle vie cittadine ogni differenza tra marciapiede e carreggiata era scomparsa, veicoli non ne potevano passare, e Marcovaldo, anche se affondava fino a mezza gamba ad ogni passo e si sentiva infiltrare la neve nelle calze, era diventato padrone di camminare in mezzo alla strada, di calpestare le aiuole, d’attraversare fuori delle linee prescritte, di avanzare a zig-zag.⁴⁶

I “La città tutta per lui” finner vi en lignende situasjon: I forbindelse med Ferragosto, den 15. august, er byen tom for mennesker, og også denne gangen kan Marcovaldo gå hvor han vil: “Per tutto l’anno Marcovaldo aveva sognato di poter usare le strade come strade, cioè camminandoci nel mezzo: ora poteva farlo, e poteva anche passare i semafori col rosso, e attraversare in diagonale, e fermarsi nel centro delle piazze”.⁴⁷ I “Marcovaldo al supermarket” har Marcovaldo tatt med seg familien på “sightseeing” på et av byens bugnende supermarkeder. Han har fremdeles ikke råd til fullt ut å ta del i “konsumismens gleder”. I smug fyller han allikevel handlevognen – bare for å få et inntrykk av hvordan det føles –, men hele tiden på vakt, slik at barna ikke skal oppdage ham. Derfor, forteller Calvino, beveger han seg i sikksakk mellom reolene: “Marcovaldo cercava di far perdere le sue tracce, percorrendo un cammino a zig zag per i riparti, seguendo ora indaffarate servette ora signore impellicciate.”⁴⁸ Slik kan man si at sikksakk-bevegelsen både handler om å gå sine egne veier, om å bryte med konvensjonene og om å ikke å la seg innfange: en enkel, men likevel effektiv protest.

⁴⁵ RR I, s. 1083 / M, s. 24: “byen var væk, den var blevet til et hvidt stykke papir”.

⁴⁶ RR I, ss. 1082 / M, s. 24: “Han følte sig fri som aldrig før, nu hvor han selv banede sig vej. På gaderne i byen var der ikke mere forskel på fortov og kørebane, ingen køretøjer kunne komme frem, og Marcovaldo kunne gå midt på vejen, selv om han sank til knæene ved hvert skridt og mærkede, hvordan sneen sivede ned i strømperne; han kunne frit trampe i bedene, gå over udenfor de afmærkede striber, zig-zage ned ad vejen.”

⁴⁷ RR I, s. 1159 / M, s. 114: “Hele året havde Marcovaldo drømt om at kunde bruge gaderne som gader, d.v.s. gå midt i dem. Nu kunne han gøre det, og han kunne også gå over for rødt, og skrå over kørebanen og standse op midt ude på en plads.”

⁴⁸ RR I, s. 1148 / M, s. 100: “Marcovaldo prøvede at skjule sit spor ved at zig-zagge sig gennem afdelingen, mens han snart fulgte efter travle tjenestepiger, snart pelsklædte fruer.”

Alle de tre eksemplene ender med at Marcovaldo på nytt reterritorialiseres i de herskende sosiale og økonomiske strukturene. I “La città smarrita nella neve” forsvinner snøen, og nok en gang befinner Marcovaldo seg i de vante omgivelsene til bedriften Sbv. I “La città tutta per lui” blir han først kjørt i senk av et TV-team som leter etter “l’unico abitante rimasto in città il giorno di ferragosto”, og deretter blir han innleid – for ikke å si reterritorialisert – i rollen som handlanger.⁴⁹ I “Marcovaldo al supermarket” blir leken avbrutt når supermarkedet stenger, og hele familien forsøker å rømme med hver sin stappfulle handlevogn. Det har riktignok ikke så mye å si om Marcovaldo lykkes eller mislykkes med sine “fluktforsøk”. For gjennom å gå i sikksakk, og gjennom å streife byen på kryss og tvers, har han allerede klart å skape brister i byens kompakte strukturer. Han har sett konturene av en annen mulig by midt i byen, eller som Calvino formulerer det : “lo spiraglio d’un mondo fatto a sua misura”.⁵⁰

Fantasien

Når Marcovaldo retter blikket mot naturen, er det altså for å sette omgivelsene – kjellerleiligheten, lagerlokalene, storbygatene – i bevegelse. Men det handler også om å se verden på en annen måte og fra et annet perspektiv. Det er den grunnleggende åpenheten hans i møtet med det urbane rommet, hans marginaliserte posisjon i utkanten av samfunnet, hans særegne sanselighet som gjør det mulig for Marcovaldo å foreta en annen “inndeling av det sansbare” og dermed gjøre byen synlig på en annen måte. Det handler ikke om de store omveltningene, men om de små øyeblikkene når rommets koordinater plutselig forandrer seg – slik vi så det mot slutten av *La giornata d’uno scrutatore*, eller slik vi så det i “La fermata sbagliata”, eller slik vi ser det i begynnelsen av “Funghi in città”, når Marcovaldo oppdager at det vokser sopp på trikkeholdeplassen:

Si chinò a legarsi le scarpe e guardò meglio: erano funghi, veri funghi, che stavano spuntano proprio nel cuore della città! *A Marcovaldo parve che il mondo grigio e misero che lo circondava diventasse tutt’a un tratto generoso di ricchezze nascoste*, e che dalla vita ci si potesse ancora aspettare qualcosa, oltre la paga oraria del salario contrattuale, la contingenza, gli assegni familiari e il caropane.⁵¹

⁴⁹ RR I, s. 1161 / M, s. 116: “det eneste menneske, der er blevet i byen på denne årets store feriedag”. Scenen hvor “la famosa diva” kaster seg ut i “la fontana principale della città”, må for øvrig kunne leses som et morsomt nikk til Fellinis *La dolce vita* fra 1960.

⁵⁰ RR I, s. 1236 / “åpningen mot en verden som er gjort etter hans mål”.

⁵¹ RR I, ss. 1067–1068 / M, ss. 9–10: “Han bøjede sig ned og bandt sit snørebånd og så nærmere efter. Det var svampe, rigtige svampe der spirede frem lige midt i byen! *Marcovaldo følte at den grå og fattige verden*

Det er ikke naturopplevelsen i seg selv som er avgjørende, men hvordan det i møtet med naturen skapes åpninger mot noe annet. Hvordan perspektivet plutselig forandres.

Som jeg har vært inne på, viser Maria Corti hvordan en rekke av fortellingene i *Marcovaldo* kan sies å dele seg i to ulike “virkelighetsnivå” – tingene slik de er, og tingene slik de fremstår for Marcovaldo. I begynnelsen av “La villeggiatura in panchina” ser vi tydelig hvordan disse to nivåene settes opp mot hverandre. På vei til jobb legger Marcovaldo hver dag turen gjennom en av byens offentlige parker, og selv om det ikke er noen stor park, får den ham til å drømme: Parken blir som et landlig paradis, og for den saktmodige lagerarbeideren høres selv larmen fra de “umusikalske” spurvene ut som nattergaler. “Alzava l’occhio tra le fronde degli ippocastani, dov’erano più folte e solo lasciavano dardeggiare gialli raggi nell’ombra trasparente di linfa, ed ascoltava il chiasso dei passeri stonati ed invisibili sui rami. A lui parevano usignoli”.⁵² Marcovaldos virkelighetsbilder – de modellene eller de symbolske formene han benytter seg av i sitt møte med den ytre verden – er i konflikt med tingenes realiteter. Ofte er det nettopp hva Maria Corti beskriver som “lo scontro fra il livello dell’apparire e quello dell’essere”, som fører til Marcovaldos gjentatte skuffelser – og ikke minst til komikken i Calvins fortellinger.⁵³ Samtidig kan denne motsetningen mellom “l’essere” og “l’apparire” problematiseres. For i realiteten er forholdet mellom “virkeligheten” og Marcovaldos “virkelighetsbilder” – hans fantasi – langt mer dynamisk enn Maria Corti fremstiller det som. Det kan like gjerne være “l’apparire” som produserer “l’essere”.

I “La villeggiatura in panchina” kolliderer Marcovaldos forestillinger om hvordan det er å tilbringe natten under åpen himmel, med det urbane nattelivets støyende realiteter. Marcovaldo nekter imidlertid å resignere: Han tar grep og forsøker å forandre omgivelsene slik at de skal ligne mer hans på eget virkelighetsbilde: Han dekker til et ubehagelig blinkende trafikklys med en hederskrans fra en av parkens skulpturer. Han skrur på fontenen for å overdøve sveiseapparatet til noen veiarbeidere. Han begraver nesen i en neve gress for å fortrenge stanken fra søppelbilen. I “La città tutta per lui”, som jeg også har nevnt tidligere, er byen lettere å forandre. Gatene ligger øde, og Marcovaldo kan gjøre som han har drømt om lenge, nemlig å gå i sikksakk, krysse på rødt, eller stoppe der han vil. Snart innser han imidlertid at den største gleden ved å være alene i

der omgav ham, pludselig gavmildt delte skjulte rigdomme ud, at man endnu kunne forvente noget av livet, udover den overenskomstmessige timeløn, pristalsreguleringen og børnetilskuddet.” (Min kursivering)

⁵² RR I, s. 1171 / M, s. 13: “han lyttede til den umusikalske larmen fra usynlige spurveflokket oppe i grenene. For ham lød det som nattergale”.

⁵³ Corti 1975, s. 188 / “sammenstøtet mellom nivået for det tilsynelatende og det værende”.

byen er at han kan *se* byen på en annen måte: “Ma capi che il piacere non era tanto il fare queste cose insolite, quanto *il vedere tutto in un altro modo*: le vie come fondovalli, o letti di fiume in secca, le case come blocchi di montagne scoscese, o pareti di scogliera.”⁵⁴ Marcovaldos fantasier forener seg så å si med det urbane rommet, og snart vokser det frem en helt annen by foran øynene hans:

Lo sguardo di Marcovaldo scrutava intorno cercando *l'affiorare d'una città diversa*, una città di cortecce e squame e grumi e nervature sotto la città di vernice e catrame e vetro e intonaco. Ed ecco che il caseggiato davanti al quale passava tutti i giorni gli si rivelava essere in realtà una pietraia di grigia arenaria porosa; la staccionata d'un cantiere era d'assi di pino ancora fresco con nodi che parevano gemme; sull'insegna del grande negozio di tessuti riposava una schiera di farfalline di tarme, addormentate.⁵⁵

De symbolske formene som gjør seg gjeldende i Marcovaldos bevissthet, hans forestillinger om forholdet mellom byen og naturen, setter de etablerte forestillingene om byen i bevegelse, og dette gjør det mulig for ham å se byen på en ny måte. Når TV-teamet plutselig kommer stormende, må fantasien vike plassen for den byen han vanligvis bebor – “Agli occhi di Marcovaldo, accecato e stordito, la città di tutti i giorni aveva ripreso il posto di quell'altra intravista solo per un momento, o forse solamente sognata” –, likevel har dette øyeblikket vart lenge nok til at et bilde av en annen by har fått komme til syne, lenge nok til å skape en åpning mot noe annet.⁵⁶ Og allerede i dette – i den fluktlinjen som Marcovaldo åpner når han lar blikket følge larvens langsomme bevegelse – ligger det et politisk potensial.

Få steder er det omskapende potensialet i Marcovaldos fantasi så tydelig som i “La città smarrita nella neve”. Jeg har nevnt hvordan snøen plutselig en morgen dekker byen, og hvordan den opphever alle regler og konvensjoner. Trafikken har stoppet opp, og Marcovaldo trenger ikke lenger følge den rette linjen som samfunnet har bestemt. Skrittene fører ham riktignok til arbeidet også denne dagen, men likevel fortsetter han å drømme om en by *som er forskjellig*: “Marcovaldo camminando sognava di perdersi in

⁵⁴ RR I, s. 1159 / M, s. 114: “Men han indså at fornøjselen ikke så meget lå i at gøre alle disse usædvanlige ting, som i at *se alt på en ny måde*. Gaderne som dalstrøg, eller udtørrede floder, husene som klippevægge i bjergmassiver, eller stejlt skrånende skær.” (min kursivering)

⁵⁵ RR I, s. 1160 / M, s. 115: “Marcovaldos blik strejfede søgende omkring for at se om *en ny by var ved at dukke op*, en by med bark og skæl og blod og nervebaner nedenunder byen med maling og asfalt og glas og puds. Og pludselig var den husrække han passerede hver dag et stenbrud med grå porøse sandsten; stakittet omkring en byggeplads bestod af endnu friske fyrrebrædder med knaster der lignede juveler. På den fornemme stofforretningens skilt sad der en sværm møl og sov.” (min kursivering)

⁵⁶ Ibid., s. 1162 / M, s. 117: “Omtumlet og blændet forstod Marcovaldo, at hverdagens by igen havde fortrængt den anden, som han havde skimtet et øjeblik, måske kun i en drøm.”

una città diversa”.⁵⁷ Denne gangen blir det mulig for ham å forme omgivelsene sine helt konkret – ikke bare i fantasien. Når han kommer til jobb, blir Marcovaldo satt til å måke snø, og selv om snømåkingen i utgangspunktet er hardt arbeid, føles det som en frigjørende aktivitet. Det er som om snøen har utslettet det buret som stengte livet hans inne, skriver Calvino. “Marcovaldo sentiva la neve come amica, come un elemento che annullava la gabbia di muri in cui era imprigionata la sua vita.”⁵⁸ Marcovaldo oppdager nemlig hvordan han kan forme byen gjennom å forme snøen. Slik, tenker han, kan han konstruere en helt egen by – en ny by hvor bare han kjenner veiene: “Marcovaldo imparò ad ammucciare la neve in un muretto compatto. Se continuava a fare dei muretti così, poteva costruirsi delle vie per lui solo, vie che avrebbero portato dove sapeva solo lui, e in cui tutti gli altri si avrebbero persi.”⁵⁹ Ikke nok med det, for en by av snø kan man hele tiden lage på nytt, tenker han, og dermed begynner han å fantasere om en by som man stadig kan forandre ved hjelp av en enkel snøskuff.

Rifare la città, ammucciare montagne alte come case, che nessuno avrebbe potuto distinguere dalle case vere. O forse ormai tutte le case erano diventate di neve, dentro e fuori; tutta una città di neve con i monumenti e i campanili e gli alberi, una città che si poteva disfare a colpi di pala e rifare in un altro modo.⁶⁰

Det som fascinerer Marcovaldo, er altså ikke først og fremst forestillingen om noe helt annet, men derimot forestillingen om en by i stadig forandring – en by som er stadig ny.

Fluktlinjen og det hvite arket

En av de mest fascinerende åpningene mot en annen måte å betrakte omgivelsene på finner vi i fortellingen “Il giardino dei gatti ostinati”. Også kattene har problemer med å tilpasse seg livet i den moderne storbyen. Gatene er fulle av biler, og kattenes tidligere tilholdssteder – parkene og de åpne plassene – har forsvunnet under rekken av skyskrapere og gedigne boligblokker. Likevel er ikke kattene borte. For langs

⁵⁷ RR I, s. 1083 / M, s. 25: “Marcovaldo gikk og drømte om at blive borte i en anden by”.

⁵⁸ RR I, s. 1083 / M, s. 25: “Marcovaldo følte sneen som en ven, som et element, der udslettet det bur af mure, hvori hans liv var blevet spærret inde.”

⁵⁹ RR I, s. 1084 / M, s. 26: “Hvis han blev ved med at lave sådan nogle mure, kunne han lave gader bare til sig selv, gader der ville føre hen et sted, som kun han kendte, og hvor alle andre ville blive borte.”

⁶⁰ RR I, s. 1084 / M, s. 26: “Marcovaldo lærte at skovle sneen op til en kompakt mur. Hvis han blev ved med at lave sådan nogle mure, kunne han lave gader bare til sig selv, gader der ville føre hen et sted, som kun han kende, og hvor alle andre ville blive borte. Lave en by, ophobe bjerge så høje som huse! Eller måske var alle husene blevet snehuse, indeni og udenpå, en hel by af sne med monumenter og tårne og træer, en by man kunne ødelægge med sneskovle og bygge op igen på en anden måde.”

sprekklinjene i den fortattede storbyen, i tomrommene og mellomrommene, har de etablert sitt nye territorium, som en slags “motby” til den store metropolen:

Ma in questa città verticale, in questa città compressa dove tutti i vuoti tendono a riempirsi e ogni blocco di cemento a compenetrarsi con altri blocchi di cemento, si apre una specie di controcittà, di città negativa, che consiste di fette vuote tra muro e muro, di distanze minime prescritte dal regolamento edilizio tra due costruzioni, tra retro e retro di due costruzioni, è una città di intercapedini, pozzi di luce, canali d’aerazione, passaggi carrabili, piazzole interne, accessi agli scantinati, come una rete di canali secchi su un pianeta d’intonaco e catrame, ed è attraverso questa rete che rasente i muri corre ancora l’antico popolo dei gatti.⁶¹

Marcovaldo blir venn med en av disse kattene – “un soriano, ben pasciuto, fiocco celeste al collo”.⁶² Den pleier å komme i lunsjpausen – mens de andre kollegaene reiser hjem, spiser Marcovaldo alltid sin medbrakte niste inne på lageret –, og siden de begge har for vane å rusle omkring i området etter å ha spist, blir de straks venner. Katten blir Marcovaldos guide inn i en verden som han ikke visste eksisterte, og snart lærer han å betrakte verden med kattens øyne. For en stakket stund får han en pause fra de tyngende fabrikklokalene og de støyende bygatene:

Seguendo l’amico soriano, Marcovaldo aveva preso a guardare i posti come attraverso i tondi occhi d’un micio e anche se erano i soliti dintorni della sua ditta li vedeva in una luce diversa, scenari di storie gattesche, con collegamenti praticabili solo da zampe felpate e leggere.⁶³

Selv om omgivelsene er de samme, er det altså som om han ser dem i et annet lys når han tilnærmer seg kattens perspektiv. Dermed får han også et annet blikk på menneskenes verden: “dalla città dei gatti”, forteller Calvino, “s’aprivano spiragli insospettati sulla città degli uomini”.⁶⁴ Verden tar form på en annen måte sett med kattens øyne.

I “Il giardino dei gatti ostinati” fungerer Marcovaldo nærmest som et bindeledd mellom to ulike territorier – mellom menneskenes by og kattens by –, og i møtet mellom

⁶¹ RR I, ss. 1163–1164 / M, ss. 118–119: “Men inden i denne lodrette by, i denne sammenpressede by, hvor alle tomrum stræber mod deres opfyldelse og hver betonblok søger så tæt på andre betonblokke som muligt, dér åbner der sig en modby, et slags negativ af den første by. Den består af tomme mellemrum mellem to mure, af den minimumsafstand, som byggereglementet foreskriver mellem to bygninger eller mellem bagsiden af to bygninger; det er en by af hulrum, lysbrønde, luftkanaler, indkørsler, små gårde, kældernedgange; det er som et net af udtørrede kanaler på en asfaltplanet, og ad disse kanalers net, langs murene, bevæger det gamle kattefolk sig.”

⁶² RR I, s. 1164 / M, s. 119: “en gråstribet, velnæret mis med lyseblå sløjfe om halsen”.

⁶³ RR I, s. 1164 / M, s. 119: “Når Marcovaldo fulgte efter sin ven katten, havde han fået for vane at se på tingene med en mis’ runde øjne, og selv om det var de sædvanlige omgivelser omkring hans firma, så han dem i et andet lys; nu var det steder, som dannede rammen om mulige kattehistorier, og hvor man kun kunne komme frem på bløde lette poter.”

⁶⁴ RR I, s. 1165 / M, s. 120: “Til gengæld åbnede der sig fra kattens by uventede kig ind i menneskenes by.”

de to territoriene skjer det noe med dem begge. På den ene siden ser vi hvordan menneskenes by forsøker å underkaste seg kattens territorium, og mot slutten av fortellingen blir da også kattens siste tilholdssted – “de gjenstridige kattens hage” – offer for den hissige byutviklingen. Men på den andre siden fortsetter kattene å tilkjempe seg et rom i menneskenes by. De forsøker å skape “forstyrrelser”. Calvino forteller om utbyggingen av det som er den siste ledige tomten i byens sentrum: “Ma come si faceva a lavorare? I gatti passeggiavano su tutte le impalcate, facevano cadere mattoni e secchi di calcina, s’azzuffavano in mezzo ai mucchi di sabbia.”⁶⁵ Slik settes både menneskenes og kattens by i bevegelse. Med Deleuze og Guattari kan man snakke om en form for *bliven* i Marcovaldos møte med katten. Dette betyr ikke at Marcovaldo *blir* en katt. Også Calvino understreker at det går en grense mellom de to verdenene som Marcovaldo får lov til å passere: “Il loro regno aveva territori cerimonie usanze che non gli era concesso di scoprire.”⁶⁶ Marcovaldos *bliven* betyr heller ikke at han forsøker å imitere eller kopiere katten. *Bliven* innebærer verken identifikasjon eller imitasjon. Det handler snarere om at Marcovaldo kommer i en nærhetssone med katten – på samme måte som han i andre fortellinger kommer i en nærhetssone med naturen –, hvor det foregår en gjensidig påvirkning og utveksling av elementer. Dette gjør det mulig for Marcovaldo å bryte ut av de strukturene som legger føringer på livet hans – også helt konkret. Snarere enn å la seg reterritorisere i en allerede definert væremåte – for eksempel rollen som “arbeider” – finner han en egen måte å være på og en særegen åpenhet overfor omgivelsene.

Hva vil det si å flykte? Calvino kommer med noen interessant bemerkninger om dette i et essay som han skrev lenge etter *Marcovaldo* og i en helt annen forbindelse, nemlig “Per Fourier, 3. Commiato. L’utopia pulviscolare”, om den franske utopisten Charles Fourier.⁶⁷ I essayet fra 1973 peker Calvino på hvordan et begrep om flukt – “evasione” – ofte blir forbundet med noe negativt innenfor litteraturkritikken. Men det å flykte trenger slett ikke være noe negativt, bemerket den italienske forfatteren. For den som er fanget, vil flukten alltid være forbundet med noe positivt, og en individuell flukt kan alltid være det første steget på veien til en kollektiv flukt:

⁶⁵ RR I, s. 1173 / M, s. 128: “Men hvordan skulle man komme til at arbejde? Kattene spadserede rundt på alle afsatserne, fik mursten og kalkspande til at falde ned, og sloges i sandbunkerne.”

⁶⁶ RR I, s. 1165 / M, s. 120: “Deres rige havde territorier, ceremonier og skikke som det ikke var ham forundt at opdage.”

⁶⁷ Calvino beskjeftiget seg med Fourier over flere år på slutten av sekstitallet og begynnelsen av syttitallet. Han redigerte et utvalg av Fouriers tekster, som kom på italiensk i 1971, og han skrev til sammen tre ulike essay om franskmannens særegne utopiske visjoner. Særlig *Le città invisibili* er påvirket av dette arbeidet.

Per chi è prigioniero evadere è sempre stata una bella cosa, e anche un'evasione individuale può essere un primo passo necessario per mettere in atto un'evasione collettiva. Questo deve valere anche al livello delle parole e delle immagini fantasmatiche: dalla prigione delle rappresentazioni del mondo che ribadiscono a ogni frase la tua schiavitù, evadere vuol dire proporre un altro codice, un'altra sintesi, un altro lessico attraverso cui dare forma al mondo dei tuoi desideri.⁶⁸

Det er interessant å se hvordan Calvino her sammenstiller det man kan beskrive som den politiske og den litterære flukten. Den litterære flukten handler riktignok ikke om å rømme. Det handler snarere om å frigjøre seg fra "representasjonenes fengsel", altså om å frigjøre seg fra de sedimenterte og faststivnede bildene og forestillingene man har om virkeligheten. Det handler kort sagt om en mindre bruk av språket og litteraturen: om å bruke en annen kode, en annen syntaks, et annet vokabular og på den måten tegne opp et alternativt bilde av virkeligheten. Det er denne typen flukt Calvino dyrker i *Marcovaldo*: Gjennom Marcovaldos øyne utforskes en annen måte å betrakte omgivelsene på, og gjennom å dyrke fantasien produseres en fluktlinje der alt synes å ha stivnet.

Derfor er det interessant å se hvordan en rekke av fortellingene i *Marcovaldo* slutter uten egentlig å konkludere: I stedet toner de ut i en nærmest surrealistisk visjon, eller rett og slett et fascinerende figurativt bilde – en tankeflukt. I "Fumo, vento e bolle di sapone" er det bildet av såpeboblene som stiger opp fra elven og blander seg med den svarte røyken fra fabrikkpipene. I "La pioggia e le foglie" er det bildet av Marcovaldo, der han kjører på kryss og tvers av byen, med den enorme planten på mopedens bagasjebrett. Bak ham kommer folk løpende, og de ser hvordan ett og ett blad faller av og virvles opp i luften. Det har sluttet å regne, det går mot kveld, og i bakgrunnen – i horisonten – stiger det frem en regnbue. Slik slutter fortellingen i en kontrast mellom gatene som begynner å bli mørke, og solen som farger bladene i alle regnbuens farger, og hendene som strekker seg ut av det mørke og inn i lyset, for å gripe tak i dem:

L'albero non c'era più: solo uno smilzo stecco da cui si dipartiva una raggera di peduncoli nudi, e ancora un'ultima foglia gialla là in cima. Alla luce dell'arcobaleno tutto il resto sembrava nero: la gente sui marciapiedi, le facciate delle case che facevano ala; e su questo nero, a mezz'aria, giravano giravano le foglie d'oro, brillanti, a centinaia; e mani rosse e rosa a centinaia s'alzavano dall'ombra per acchiapparle; e il vento sollevava le foglie d'oro verso l'arcobaleno là in fondo, e la mani, e la grida; e staccò anche l'ultima foglia che

⁶⁸ Saggi I, s. 310 / LM, s. 249: "For a prisoner, to escape has always been a good thing, and an individual escape can be a first necessary step toward a collective escape. This must also be true on the level of the words and images of fantasy. To escape from the prison of representations of the world that remind you of our slavery with every phrase they contain means to suggest another code, another syntax, another vocabulary, by mean of which to give shape to the world of your desires."

da gialla diventò color d'arancio poi rossa violetta azzurra verde poi di nuovo gialla o poi spari.⁶⁹

En lignende materialitet finner vi i den aller siste fortellingen, “I figli di Babbo Natale”. Her er det selve fortellingene som til slutt tegner opp sin egen fluktlinje, og som på den måten løsriver *Marcovaldo* fra enhver representerende funksjon og enhver referanse til samtiden. Fortellingen kan i utgangspunktet leses som en kritikk av det voldsomme konsumet som preger julehandelen: Overfloden av gaver får “L’Unione Incremento Vendite Natalizie” til å lansere “il Regalo Distruttivo” – et effektivt redskap til å ødelegge de gavene man allerede har fått, og dermed til å opprettholde produksjonen.⁷⁰ Sluttet har imidlertid lite med selve fortellingen å gjøre. I de siste avsnittene tar nemlig “I figli di Babbo Natale” en overraskende vending: En liten simile for å beskrive byen utvikler seg til en egen liten historie. *Marcovaldo* er på vei hjem fra jobb, han går ut i gatene:

E la città sembrava più piccola, raccolta in un’ampolla luminosa, sepolta nel cuore buio d’un bosco, tra tronchi centenari dei castagni e un infinito manto di neve. Da qualche parte del buio s’udiva l’ululo del lupo; i leprotti avevano una tana sepolta nella neve, nella calda terra rossa sotto uno strato di ricci di castagna.⁷¹

Plutselig hopper en av de små harene ut i snøen, fortsetter Calvino, men siden den er hvit, kan man ikke se den – “era bianco e non lo si vedeva, come se non ci fosse”. I den mørke skogen oppdager allikevel ulven sporene. Den tar opp jakten, men holder seg hele tiden i skogen. Derfor kan man heller ikke se den: “tenendosi sempre sul nero, per non essere visto”.⁷² På et visst punkt stopper harens spor. Med åpen kjeft tar ulven et sprang inn i det hvite, men haren er borte. Den unnslipper ved å hoppe i sikksakk. Det eneste man ser, er den hvite snøen. Eller som Calvino kommenterer: “Si vedeva solo la distesa di neve bianca come questa pagina.”⁷³ Slik ender også *Marcovaldo* opp med et bilde av det hvite arket – selve det materielle utgangspunktet for fortellingene, det stedet hvor fortellingene vokser frem og tar form, utgangspunktet for fantaseringen.

⁶⁹ RR I, s. 1145 / M, s. 97: “Træet var der ikke mere; der var kun en tynd stok hvorfra der udgik en række nøgne stilke, med et sidste gult blad oppe i toppen. I regnbuens lys syntes alt andet sort; folk på fortovene, husenes facader der dannede spalier. Oven over alt det sorte, højt oppe sejlede de gyldne skinnende blade i hundredvis. Og hundredvis af røde og lyserøde hænder rakte op af mørket for at gribe dem; vinden bar de gyldne blade op mod regnbuen, og hænderne, og råbene; den løsnede også det sidste blad der skiftede farve fra gult til orange, til rød, til violet, lyseblå, grøn og så gul igen inden det forsvandt.”

⁷⁰ RR I, s. 1181 / M, s. 136: “Sammenslutningen til Forøgelse af julehandlen”, “den Ødelæggende Gave”.

⁷¹ RR I, ss. 1181–1182 / M, s. 136: “Og byen syntes mindre, samlet i en lysende ampul, begravet i hjertet af en mørk skov mellem kastanjetræernes hundredårige stammer og en uendelig kappe af sne. Et sted i mørket hørte man ulvehyl; harekillinger havde en hule i sneen, i den varme røde jord under et lag kastanjeskaller.”

⁷² RR I, s. 1182 / M, s. 137: “men holdt sig hele tiden på det sorte for ikke at blive set”.

⁷³ RR I, s. 1182 / M, s. 137: “Man kunne kun se den udstrakte sneflade, der var hvid som denne side.”

Verden som et filmlerret, og verden som et hvitt ark: De filmatiske og litterære metaforene i “La fermata sbagliata”, “La città smarrita nella neve” og “I figli di Babbo Natale” er ikke tilfeldige. Tvert imot tilfører de karakteren Marcovaldo en ekstra dimensjon. Marcovaldo er en fattig lagerarbeider, men også forfatterens alter ego. Forfatterens virksomhet er nettopp å skape virkelighetsbilder lik dem Marcovaldo produserer. Og disse virkelighetsbildene, disse symbolske formene, får en politisk funksjon nettopp når de støter mot våre etablerte forestillinger om virkeligheten, når de lar oss se virkeligheten – når de lar den tre frem for oss – på en ny og annerledes måte.

Konstruksjon og mangfold

– *Le città invisibili*

Det er ikke sagt at Kublai Khan tror på alt Marco Polo forteller om byene han har besøkt på sine reiser som keiserens sendebud, hevder Italo Calvino i innledningen til *Le città invisibili* fra 1972. Likevel fortsetter tartarenes hersker å lytte til den unge venetianeren med større interesse og nysgjerrighet enn til noen andre av sine mange ambassadører og utforskere. Boken om de “usynlige byene” begynner slik:

*Non è detto che Kublai Kan creda a tutto quel che dice Marco Polo quando gli descrive le città visitate nelle sue ambascerie, ma certo l'imperatore dei tartari continua ad ascoltare il giovane veneziano con più curiosità e attenzione che ogni altro suo messo o esploratore.*¹

Kublai Khan står på høyden av sin makt: Keiserens “fremrykkende armeer” har underkastet seg endeløse territorier, og konger som khanen knapt visste eksisterte, ber om beskyttelse i bytte mot skinn, skilpaddeskall og edle metaller. Likevel er Kublai, slik Calvino beskriver ham i *Le città invisibili*, en melankolsk hersker. Han er grepet av en særlig tomhet – “*un senso come di vuoto che ci prende una sera con l'odore degli elefanti dopo la pioggia e della cenere di sandalo che si raffredda nei bracieri*” –, og en følelse av svimmelhet – “*una vertigine che fa tremare i fiumi e le montagne istoriati sulla fulva groppa dei planisferi*”.² Han har innsett at det mektige riket som forekom ham å være “*la somma di tutte le meraviglie*”, er i ferd med å gå i oppløsning – “*é uno sfacelo senza fine*”

¹ RR II, s. 361 / UB, s. 7: “Det er ikke sagt at Kublai Khan tror på alt hva Marco Polo sier når han beskriver de byer han har besøkt på sine reiser som keiserens sendebud, men sikkert er det at tartarenes hersker stadig lytter med større nysgjerrighet og oppmerksomhet til den unge venetianeren enn til noen annen av sine utsendinger og oppdagelsesreisende”. Kursiv i original. Kublai Khan var mongol, men den litterære tradisjonen har gjort ham til tartar, og det er denne tradisjonen Calvino forholder seg til. Siden “khan” er en fyrstetittel – og for å unngå forvekslinger med verbet “kan” –, bruker jeg denne skrivemåten, og ikke Calvinos ortografi, når jeg omtaler keiseren.

² RR II, s. 361 / UB, s. 7: “en følelse av tomhet som griper oss en kveld når regnet har holdt opp og vi kjenner lukten av elefanter og sandeltreasker som kjølner i globekkenene”, “en svimmelhet som får elver og fjell avbildet på verdenskartenes rødgyrne hvelving til å skjelve”.

né forma”.³ Denne formløsheten – det han ikke kan kontrollere – skremmer tartarenes hersker. Kun i Marco Polos fortellinger skimter han konturene av et mønster så fint at det unnslipper termittenes angrep: “*Solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d’un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti*”.⁴ Den unge venetianeren skaper sammenheng i keiserens verden: en sammenheng av den typen som bare litteraturen kan etablere.

Kublai Khan er en ensom monark: Når Marco Polo kommer til det fjerne Østen, har han trukket seg tilbake til sitt palass i Kemenfü, og her, i hagen av skyggefulle magnoliatrær, mottar han sine sendebud og lytter til deres lange beretninger.⁵ Keiserens store paradoks er at han selv ikke kan inspisere de enorme landområdene som hans fremrykkende hærstyrker har erobret: Han kan aldri ta sitt rike fullstendig i besittelse. Kun i sendebudenes fortellinger manifesterer riket seg – i all sin glans og i all sin skrøpelighet. Slik tar verden bokstavelig talt form som en språklig konstruksjon:

*Gli ambasciatori erano persiani armeni siriani copti turcomanni; l’imperatore è colui che è straniero a ciascuno dei suoi sudditi e solo attraverso gli occhi e orecchi stranieri l’impero poteva manifestare la sua esistenza a Kublai. In lingue incomprensibili al Kan i messi riferivano notizie intese in lingue a loro incomprensibili*⁶

Det bildet av virkeligheten som khanen danner seg på grunnlag av sendebudenes redegjørelser, er like tvetydig og uhåndgripelig som språkene selv. Ikke uten grunn understreker Calvino deres uforståelighet. Den eneste måten for Kublai å forstå hvordan verden henger sammen – hvordan riket blir en enhet –, er allikevel å prøve å forstå hvordan de språklige konstruksjonene fungerer. Derfor er da også kommunikasjonen mellom Marco og Kublai en sentral tematikk i *Le città invisibili*: Hvordan tar de språklige konstruksjonene form? Hvordan får de betydning? Hvis keiseren kan spore sammenhengene i Marcos beretninger, kan han også skape sammenheng i verden.

³ RR II, s. 362 / UB, s. 7: “summen av alle underverk”, “[det] er en uendelig og formløs organisme i oppløsning”.

⁴ RR II, s. 363 / UB, ss. 7–8: “Det var bare i Marco Polos beretninger at Kublai Khan tvers gjennom de murverk og tårn som var bestemt til å rase sammen klarte å skimte et filigransmønster så fint at det unngikk termittenes angrep.”

⁵ Kemenfü refererer til Shangdu, eller Xanadu i Coleridges berømte dikt. Byen ble grunnlagt i 1256 og ble brukt som keiserens sommerresidens.

⁶ RR II, s. 373 / UB, s. 25: “Sendebudene var persere, armenere, syrere, koptere og tyrkere; herskeren er den som er fremmed for alle sine undersåtter, og kun gjennom fremmede øyne og ører kunne riket manifestere seg for Kublai. På språk som var uforståelige for khanen, refererte sendebudene opplysninger som de hadde innhentet på språk som var uforståelige for dem”.

Den mangfoldigheten som Marco beskriver i sine fortellinger – det Calvino i *La giornata d'uno scrutatore* kalte for “tingenes kompleksitet” –, er en utfordring for keiseren. Keiserens herredømme baserer seg nemlig på en enhetlig og harmonisk maktstruktur, og på et enhetlig og harmonisk verdensbilde. Derfor forsøker Kublai å finne hva som måtte være felles for de mange byene Marco Polo beskriver. Han forsøker å konstruere en mental modell som gjør det mulig for ham å forstå og sammenfatte mangfoldet: “*ho costruito nella mia mente un modello di città da cui dedurre tutte le città possibili*”, forteller han og forklarer hvordan denne modellen fanger inn byenes essens: “*Esso racchiude tutto quello che risponde alla norme. Siccome le città che esistono s'allontanano in vario grado dalla norma, mi basta prevedere le eccezioni alla norma e calcolarne le combinazioni più probabili.*”⁷ Byene må ha en kjerne, tenker tartarenes hersker. Gang på gang forsøker han å få Marco til å innrømme at det er Venezia som i realiteten er modellen for alle beskrivelsene. Kanalbyen som byenes grunnform.

Marco Polo har et litt annet utgangspunkt enn Kublai Khan: Den unge venetianerens beretninger og de virkelighetsbildene han presenterer for tartarenes hersker, baserer seg på det han selv har erfart på sine lange reiser. For ham er byenes mangfold en kvalitet som må beskyttes: Mangfoldigheten er grunnleggende. Derfor foreslår han en modell som ikke sammenfatter det som er felles, men som tvert imot tar utgangspunkt i det heterogene og inkommensurable: “*È una città fatta solo d'eccezioni, preclusioni, contraddizioni, incongruenze, controsensi. Se una città così è quanto c'è di più improbabile, diminuendo il numero degli elementi abnormi si accrescono le probabilità che la città ci sia veramente.*”⁸ Mens storkhanen altså har behov for et virkelighetsbilde som han konseptuelt, intellektuelt og politisk kan kontrollere – bare slik kan han begrunne og bevare sin keiseremakt –, har den venetianske handelsmannen innsett at kompleksiteten og mangfoldigheten i verden ikke kan reduseres til noen abstrakt geometrisk modell. Og mens keiseren – ut fra lovens og administrasjonens synsvinkel – tenker verden innenfor rammene av en transcendent enhet, fokuserer Marco Polo på erfaringens heterogene karakter.

⁷ RR II, s. 415 / UB, s. 69: “Og enda har jeg i mitt sinn bygd en bymodell som alle mulige byer kan utledes av [...] Den rommer alt som svarer til normen. Siden de byene som eksisterer, i varierende grad avviker fra normen, trenger jeg bare å forutse unntakene fra normen og regne ut de mest sannsynlige kombinasjonene.”

⁸ RR II, s. 415 / UB, s. 69: “Det er en by som er bygd utelukkende på unntak, utelukkelse, motsigelser, inkongruenser og selvmotsigelser. Hvis en slik by er hva man kan tenke seg som det mest sannsynlige, øker sannsynligheten for at den eksisterer om man forminsker antallet av de unormale elementer.”

Slik møtes Kublai og Marco i to svært ulike prosjekter. Mens khanen forsøker å befestet et politisk territorium, utforsker den venetianske handelsmannen fantasiens eller imaginasjonens territorium. Dermed anskueliggjør de også to svært forskjellige måter å tenke verden på: to forskjellige tankemodeller. De uttrykker det Calvino i *Lezioni americane* beskriver som “la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane”, altså spenningen mellom den geometriske rasjonaliteten og den menneskelige tilværelsens virvar.⁹ Det handler om to ulike måter å forholde seg til den sanselige verden på, men på et annet plan handler det også om to ulike måter å forholde seg til språket og til litteraturen på. Det dreier seg om to ulike lesemåter, som også har satt spor etter seg i hvordan jeg skal presentere *Le città invisibili* i dette kapitlet. På den ene siden en streben etter enhet, på den andre siden en vilje til å bevare tekstens grunnleggende mangfold og åpenhet.

Kartboken

Le città invisibili er eksperimenterende i sin form og nærmest lyrisk i sitt fortettede uttrykk. Samtidig er de teoretiske refleksjonene svært avanserte. En rekke kritikere har fremhevet påvirkningen fra strukturalismen. Men strengt tatt har Calvino her allerede tatt spranget over i poststrukturalismen. Det er flere viktige elementer ved romanen som peker i denne retningen: den dynamiske strukturen, fokuset på lesernes deltagelse i betydningsproduksjonen, forståelsen for språkets grunnleggende tvetydigheter, det diffuse skillet mellom konstruksjon og virkelighet. Calvinos roman – hvis *Le città invisibili* kan kalles en roman – utfolder seg på to ulike narrative nivå: Den sentrale tekstmassen består av femtifem korte beskrivelser av byer som Marco Polo skal ha besøkt på sine reiser som keiserens sendebud. Disse blir rammet inn av til sammen atten små kapitler (satt i kursiv) som beskriver samtale mellom Kublai og Marco. De beskriver så å si byenes utsigelsessituasjon. Noen av disse kapitlene tar form av rene dialoger, mens andre fokuserer på selve kommunikasjonssituasjonen: hvordan Kublai og Marco helt konkret kommuniserer. Khanen og venetianeren reflekterer over en rekke forskjellige tema i samtale sine – blant annet reiser de flere interessante spørsmål knyttet til erindringen –, men det er de “språkteoretiske” problemene som er viet mest plass. Mens Kublai Khan kan sies å representere et slags “strukturalistisk” språksyn, representerer Marco en art

⁹ Saggi I, s. 689 / AF, s. 81: “spenningen mellom geometrisk rasjonalitet og virvaret den menneskelige tilværelse fremviser”.

“poststrukturalistisk” posisjon i teksten, ikke minst på grunn av hans vilje til å sette betydningene i bevegelse.

De femtifem byene i *Le città invisibili* er altså steder som Marco Polo skal ha besøkt på sine reiser som keiserens sendebud, men Calvinos usynlige byer ligner ikke på virkelighetens historiske byer. Heller er de en slags fabelbyer. De fungerer etter sin egen eventyrlige logikk og kan kanskje best beskrives med Tzvetan Todorovs begrep om *le merveilleux*. Ta for eksempel “spindelvevsbyen” Ottavia som henger i løse luften mellom to steile fjellsider. “C’è un precipizio in mezzo a due montagne scoscese”, forteller Marco, “la città è sul vuoto, legata alle due creste con funi e catene e passerelle. Si cammina sulle traversine di legno, attenti a non mettere il piede negli intervalli, o ci si aggrappa alle maglie di canapa. Sotto non c’è niente per centinaia e centinaia di metri”.¹⁰ Eller Argia, som er fullstendig dekket av jord: “Le via sono completamente interrato, le stanze sono piene d’argilla fino al soffitto”.¹¹ Over takene finner man lag på lag med sand og stein – “come cieli con le nuvole”.¹² Marco Polos “reisebeskrivelser” utfolder seg altså innenfor det fantastiske. Byene tar form som en slags eksperimentelle virkelighetsbilder. Ikke desto mindre aktiviserer og utfordrer Calvino våre forestillinger om byen, og vi kan se en interessant utvikling i beskrivelsene fra en slags eksotisk “orientalisme” i begynnelsen av romanen, til et større fokus på det man kan beskrive som en slags moderne dystopier mot slutten. De femtifem byene er ordnet tematisk i elleve ulike serier, nemlig “Le città e la memoria”, “Le città e il desiderio”, “Le città e i segni”, “Le città sottili”, “Le città e gli scambi”, “Le città e gli occhi”, “Le città e il nome”, “Le città e i morti”, “Le città e il cielo”, “Le città continue” og “Le città nascoste”.¹³ Innenfor de enkelte seriene er byene ordnet med tall fra én til fem: “Le città e la memoria. 1.”, “Le città e la memoria. 2.”, og så videre.

I en av kursivene bemerker Kublai Khan at den unge venetianerens beskrivelser har emblemets makt – “*una volta visti non si possono dimenticare né confondere*”.¹⁴ Men

¹⁰ RR II, s. 421 / UB, s. 75: “Mellom to bratte klipper er det en avgrunn: Byen svever i det tomme, bundet fast til de to klippetindene med rep, kjeder og gangbroer. Man går på de lette, små tverrbjolkene og passer på at man ikke setter foten i mellomrommene, eller man klamrer seg til hampmaskene. Under finnes det ingenting i hundreder på hundreder av meter nedover”. (“Le città sottili. 5.”)

¹¹ RR I, s. 465 / UB, s. 124: “Gatene er helt fylt med sand, værelsene er fulle av leire helt opp til taket”. (“La città e i morti. 4.”)

¹² RR II, s. 465 / UB, s. 124: “lik himler med skyer på”.

¹³ “Byene og erindringen”, “Byene og lengselen”, “Byene og tegnene”, “De underfundige byene”, “Byene og utvekslingen”, “Byene og øynene”, “Byene og navnet”, “Byene og de døde”, “Byene og himmelen”, “De kontinuerlige byene”, “De skjulte byene”.

¹⁴ RR II, s. 374 / UB, s. 26: “som man ikke kan glemme eller ta feil av når man en gang har sett dem”.

byene har ikke bare emblemets makt, kan man hevde. De har også emblemets *form*. Emblemet som kunsthistorisk og litterære blandingssjanger hadde sin storhetstid i de såkalte emblembøkene på 1500- og 1600-tallet. Den første, *Emblemata* av italieneren Andrea Alciato, ble publisert i 1530. Rent kompositorisk har emblemet en tredelt struktur. Først et motto eller en ordspråklignende overskrift. Deretter et figurativt bilde, som regel et tresnitt eller et kobberstikk. Til slutt en epigramlignende tekst som forklarer bildet, og som knytter det sammen med overskriften. De femtifem byene i *Le città invisibili* har en lignende struktur. Først en overskrift som forteller oss hvilken tematisk gruppe byen tilhører. Deretter selve beskrivelsen. Disse er ofte svært visuelle: Byene er riktignok *usynlige* på virkelighetens geografiske kart, bemerker Lene Waage Petersen, men de er “straordinariamente *visibili* nella nostra geografia mentale”.¹⁵ I de alle fleste tilfellene rommer til slutt beskrivelsen en kommentar eller en konklusjon som noen ganger forklarer, men som like gjerne introduserer et helt nytt perspektiv på byen – ikke ulikt sonettens *volta*. Slik får mange av beskrivelsene en tvetydig og nærmest enigmatisk karakter. Dermed fungerer de på samme måte som de emblemene Calvino selv refererer til, nemlig som en slags allegoriske uttrykk for byen, slik man tradisjonelt har oppfattet den og slik den fungerer – eller ikke fungerer – i vår tid.

I en presentasjon av boken fra 1983 omtaler Calvino *Le città invisibili* som et siste kjærlighetsdikt til byen, i en tid da byen har kommet under stadig større press: “something like a last love poem addressed to the city, at a time when it is becoming increasingly difficult to live there”.¹⁶ Selv om handlingen i boken er lagt til middelalderen – riktignok en temmelig “abstrakt” middelalder –, er det altså den moderne byen som først og fremst opptar Calvino. Hva er det som særpreger byen? Hva er det som gjør at den tiltrekker oss og noen ganger frastøter oss? Hvilket begjær vekker byen? Byen er en kombinasjon av mange forskjellige elementer argumenterer Calvino i 1983, og det er dette mangfoldet som gjør byen så fascinerende: “A city is a combination of many things: memory, desires, signs of language; it is a place of exchange, as any textbook of economic history will tell you – only, these exchanges are not just trade in goods, they also involve words, desires, and memories”.¹⁷ Med utgangspunkt i byen som det sentrale motivet tematiserer altså Calvino ikke bare byens vesen, men også språket, begjæret,

¹⁵ Petersen 1989, s. 96.

¹⁶ Calvino 1983, s. 40. Foredraget ble opprinnelig holdt ved Columbia University i mars 1983.

¹⁷ Calvino 1983, s. 41.

erindringen: Det mangfold av drømmer, utvekslinger, forestillinger, tegn, objekter, attraksjoner som til sammen utgjør byens komplekse helhet.

Mot slutten av *Le città invisibili* forteller Calvino om Kublai Khans store kartbok: “*Il Gran Kan possiede un atlante i cui disegni figurano l’orbe terracqueo tutt’insieme e continente per continente, i confini dei regni più lontani, le rotte delle navi, i contorni delle coste, le mappe delle metropoli più illustri e dei porti più opulenti.*”¹⁸ Atlaset har detaljerte karttegninger over alle de mest berømte byene på selv de fjerneste kontinentene. Det rommer ikke bare kart over byer som allerede eksisterer, men også over byer som for lengst har falt i ruiner, eller som ennå ikke eksisterer, eller som bare finnes i fantasien. Khanens kartbok er en katalog over alle mulige og umulige former en by kan anta: “*Il catalogo delle forme è sterminato*”, forteller Calvino.¹⁹ Når man reiser mellom ulike byer, forteller Marco Polo – den unge venetianeren sitter fremdeles bøyd over keiserens store atlas –, oppdager man hvordan virkelighetens byer ligner hverandre mer og mer. Den mest spesielle egenskapen til Kublai Khans store kartbok er at den tar vare på ulikheten mellom byene. Den tar vare på mangfoldet og byenes egenart: “*Il tuo atlante*”, forteller Marco, “*costudisce intatte le differenze: quell’assortimento di qualità che sono come le lettere del nome.*”²⁰ Eliassen og Stene-Johansen kommenterer: “Forskjellene, forstått som det som gir mulighet for at betydning skapes, fastholdes mer i teksten, kartet eller atlaset enn i det «levde» livet.”²¹ Slik kan man forstå Kublai Khans store kartbok som en *mise-en-abyme* for *Le città invisibili* – en nøkkel til å forstå bokens tematikk, så vel som den kompliserte komposisjonen. For samtidig som *Le città invisibili* kartlegger byenes “indre logikk”, kan man lese den som en utforskning av byenes grunnleggende mangfold.

Forelegget

I en rekke av sine romaner aktiviserer Calvino et bredt spekter av ulike litterære modeller for å bearbeide sine historiske erfaringer: eventyret og spenningsromanen i *Il sentiero dei nidi di ragno*, den filosofiske fortellingen i *Il barone rampante* og sagnkretsen rundt Karl

¹⁸ RR II, s. 474 / UB, s. 134: “Stor-khanen eier et atlas, og tegningene i det fremstiller hele jordkloden og kontinent for kontinent, de fjerneste rikenes grenser, kystrutene, kystenes konturer, og med kart over de mest berømte storbyer og rikeste havner.”

¹⁹ RR II, s. 476 / UB, s. 136: “Fortegnelsen over formene er endeløs”.

²⁰ RR II, s. 475 / UB, s. 135: “Ditt atlas bevarer forskjellene intakte; det utvalg av egenskaper som er lik bokstavene i navnet.”

²¹ Eliassen og Stene-Johansen 2007, s. 328.

den store i *Il cavaliere inesistente*, bare for å nevne noen av de viktigste eksemplene. Ingen steder er likevel forholdet til forelegget så direkte som i *Le città invisibili*. Calvino roman ble publisert i november 1972, men Marco Polos berømte reiseskildringer fra slutten av 1200-tallet – kjent som *Il milione* på italiensk – hadde lenge vært en viktig referanse for den italienske forfatteren. Allerede i 1960 hadde filmprodusenten Franco Cristaldi engasjert ham til å skrive et manus basert på den venetianske handelsmannens eventyrlige opplevelser i det fjerne Østen.²² Av ulike årsaker ble prosjektet aldri realisert. Ikke desto mindre hadde Marco Polos fascinerende “fiksjonsunivers” etablert seg som et reservoar av former og forestillinger hos Calvino, og når han på slutten av sekstitallet for alvor begynte å gjøre “byen” til et tema i tekstene sine, var *Il milione* ett av de stedene han kunne hente inspirasjon fra.

I presentasjonen fra 1983 forteller Calvino om hvordan *Le città invisibili* vokste frem over en periode på flere år. Han skrev litt nå og da, forteller han, omtrent som om han skrev en dagbok, hvor alle refleksjonene ble forvandlet til bilder av byer: “In short, what emerged was a sort of diary which kept closely to my moods and reflections: everything ended up being transformed into images of cities – the books I read, the art exhibitions I visited, and discussions with friends.”²³ En av de viktigste litterære modellene for disse overveielene var altså Marco Polos berømte reiseskildringer. Calvino forholder seg til *Il milione* først og fremst som en litterær tekst. Ikke som et historisk dokument. Han er selv inne på dette i presentasjonen fra 1983: “the Orient is nowadays a topic which is best left to experts; and I am not one. But throughout the centuries there have been poets and writers who have drawn their inspiration from *Il Milione*, as an exotic and fantastic stage setting”.²⁴ Det er altså denne tradisjonen Calvino skriver seg inn i: Marco Polos fantastiske fiksjonsunivers representerer både et konkret litterært byggemateriale og et imaginært kontinent, et fantasiens territorium.

Il Milione ble diktet av Marco Polo, men ført i pennen av forfatteren Rustichello fra Pisa rundt 1298, mens de begge satt i genovesisk fangenskap.²⁵ I boken *I segni nuovi di Italo Calvino* viser Francesca Bernardini Napoletano hvordan Calvino helt konkret forholder seg *Il milione*, og hvordan han aktivt tar i bruk ulike tematiske og stilistiske

²² Jf. Mario Barenghi, RR II, s. 1364.

²³ Calvino 1983, ss. 37–38.

²⁴ Calvino 1983, s. 39.

²⁵ Boken ble skrevet på fransk, men med en rekke innslag av italiensk – en språkform som hadde stor utbredelse i denne perioden. Rustichello fra Pisa var forholdsvis berømt i sin samtid for sine ridderfortellinger.

elementer fra den venetianske handelsmannens erindringer.²⁶ I likhet med *La città invisibili* består *Il milione* av en rekke forholdsvis korte beskrivelser av byer som Marco Polo skal ha besøkt på sine reiser som khanens sendebud. Flere sentrale innholdselementer i *Le città invisibili* er hentet direkte fra “originalen”. Det gjelder blant annet det særegne vennskapet som vokser frem mellom Marco og Kublai, hvordan Marco lærer seg keiserens språk, de emblematiske objektene som Marco Polo bringer med seg hjem fra sine reiser, forfallet som allerede er på gang i det enorme riket, og fokuset på erindringen. Også i det formelle har *Il Milione* satt tydelige spor etter seg i Calvino roman. Ikke minst gjelder dette de formelpregede innledningene som vi finner i mange av beskrivelsene. To korte utdrag kan illustrere likheten. Marco Polo forteller om byen Taianfu, her i en toskansk oversettelse fra 1300-tallet:

E quando l'uomo si parte di questa città di Giogui, cavalcando .x. giornate truova uno reame ch'è chiamato Taianfu. E di capo di questa provincia, ove noi siamo venuti, è una città ch'è nome Taianfu, ove si mercatantia ed arti assai; e quivi si fae molti fornimenti che bisogna agli osti del Grande Sire.²⁷

Tilsvarende forteller Calvino i *Le città invisibili* om byen Moriana:

Guadato il fiume, valicato il passo, l'uomo si trova di fronte tutt'a un tratto la città di Moriana, con le porte d'alabastro trasparenti alla luce del sole, le colonne di corallo che sostengono i frontoni incrostati di serpentina, le ville tutte di vetri come acquari dove nuotano le ombre delle danzatrici dalle squame argentate sotto i lampadari a forma di medusa.²⁸

Slik skriver altså Calvino seg inn i et litterært univers som allerede eksisterer, og som har satt et markant preg på litteraturhistorien. Francesca Bernardini Napoletano reflekterer over dette: “*Le città invisibili* si pongono volutamente «in parallelo» con *Il Milione*, sviluppando, a livello tematico e stilistico, alcuni spunti precisi del modello, con riferimenti espliciti all'opera di Marco Polo, che creano intorno a *Le città invisibili* un alone denso di suggestioni favolose, di echi letterari.”²⁹ Det er særlig den første delen av

²⁶ Napoletano 1977.

²⁷ Polo 1994, s. 165 / Polo 1999, s. 149: “Når man har ridd slik i ti dager fra Giugiu, som jeg har nevnt, kommer man til et kongedømme som heter Taianfu. Byen som vi kommer til, som også heter Taianfu, er provinsens hovedstad; den er stor og vakker. Også her driver man livlig handel og utmerket håndverk; her lages nemlig store mengder av det utstyr som er helt nødvendig for Fyrstens hær.”

²⁸ RR II, s. 449 / UB, s. 103: “Når man har vadet over elven og gått gjennom passet, står man plutselig med byen Moriana rett foran seg, med de gjennomsiktede alabastportene i sollyset, med søyler av korall som bærer marmorinnlagte gavler, med hus som er bygd av glass og utelukkende ligner akvarier, der skyggene av danserinner svømmer under lysekroner formet som maneter.” (“Le città e gli occhi. 5.”)

²⁹ Napoletano 1977, s. 170 / “*Le città invisibili* plasserer seg med vilje som «en parallell» til *Il Milione*. Den utvikler, på et tematisk og stilistisk nivå, visse trekk ved modellen, og med eksplisitte referanser til Marco Polos verk. Dette skaper en tett aura av eventyrlige antydninger og litterære ekko rundt *Le città invisibili*.”

Le città invisibili hvor påvirkningen fra Marco Polos beretninger er tydelig. Mot slutten av boken blir referansene stadig færre. Slik synes *Il milione* å fungere som en startmotor for Calvino's tekst: Som i så mange andre tilfeller er det "omskrivningen" som igangsetter den italienske forfatterens eget fortellermaskineri og hans egne litterære eksperimenteringer.

Referansene til *Il Milione* er ikke de eneste som setter sitt preg på *Le città invisibili*. Byenes navn – alle er oppkalt etter historiske eller mytologiske kvinner – rommer i seg selv en rekke referanser, først og fremst til antikkens kultur. Man skal riktignok være forsiktig med å legge altfor mye i hvert enkelt av disse navnene. Deres funksjon er snarere å skape en aura av noe annerledes, noe eksotisk, noe klassisk. Da er nok de mange referansene til den utopiske og den dystopiske litteraturen som Calvino introduserer helt mot slutten, av større betydning. Det er i Kublai Khans store kartbok vi finner disse referansene. Denne, forteller Calvino, rommer nemlig også "*le carte delle terre promesse visitate nel pensiero ma non ancora scoperte o fondate: la Nuova Atlantide, Utopia, La Città del Sole, Oceana, Tamoé, Armonia, New-Lanark, Icaria*".³⁰ Her finner vi referanser til både Francis Bacons *The New Atlantis* (1614), Thomas Mores *Utopia* (1516), Tommaso Campanella *Civitas Solis* (1623) og James Harringtons *Commonwealth of Oceana* (1656). Tamoé er hentet fra *Aline et Valcour, ou le Roman Philosophique* (1793) av marquis de Sade. Icaria er hentet fra *Voyage en Icarie* (1840) av Etienne Cabet. Armonia er navnet på den franske utopisten Charles Fouriers idealsamfunn, mens New Lanark refererer til byen og bomullsspinneriet hvor Robert Owen tidlig på 1800-tallet forsøkte å skape et tidlig modellsamfunn. *Utopia* fremstår som den kanskje viktigste av disse referansene: I likhet med *Le città invisibili* har nemlig "Utopia" – Mores utopiske øy – til sammen femtifem byer. Samtidig rommer Kublais kartbok "*le carte delle città che minacciano negli incubi e nelle maledizioni: Enoch, Babilonia, Yahoo, Butua, Brave New World*".³¹ Enoch og Babylon er bibelske byer. Yahoo er fra Swifts *Gulliver's Travels* (1726). Butua er, som Tamoé, en referanse til *Aline et Valcour*, mens Brave New World naturligvis refererer til Aldous Huxleys roman

³⁰ RR II, s. 497 / UB, s. 158: "kartene over de lovede land som man besøker i sin tanke, men som ennå ikke er oppdaget eller grunnlagt: Den nye Atlantis, Utopia, Solbyen, Oceana, Tamoe, Harmonia, New Lanark, Icaria".

³¹ RR II, s. 497 / UB, s. 158: "kart over byer som dukker truende opp i mareritt og forbannelser: Enoch, Babylon, Yahoo, Butua, Brave New World".

fra 1932. Kanskje mest iøynefallende med disse referansene er at de plasserer *Le città invisibili* inn i en bestemt litterær tradisjon: De peker på bokens politiske dimensjon.

Byens bilde

Svært mange analyser av *Le città invisibili* velger å konsentrere seg om samtalene mellom Marco Polo og Kublai Khan – altså de kursiverte kapitlene – og betrakter disse som en slags metakommentarer eller nøkler til å forstå byene. Pier Vincenzo Mengaldo hevder blant annet at man kan lese kursivene som en slags “bruksanvisninger” til beskrivelsenes allegoriske bilder. “Il libro è interamente costruito sulla compresenza [...] di invenzioni fantastiche e di razionalizzazioni delle stesse, di testo e di auto-commento. Ogni «città invisibile» finisce così per essere un'allegoria di cui è contemporaneamente offerta una chiave interpretativa, e spesso demistificatoria”, kommenterer den italienske forskeren.³² Færre av bokens lesere har valgt å starte reisen i de enkelte byene og analysere beskrivelsene for å forstå den mer abstrakte rammen. De teoretiske refleksjonene som ligger nedfelt i samtalene mellom Marco og Kublai, er utvilsomt av stor betydning for *Le città invisibili*, og de må helt klart kommenteres. Men snarere enn å lese kursivene som en slags nøkler til byene kan det være gode grunner til å vende om på rekkefølgen og i stedet lese byene som en inngang til kursivene. I de fire neste avsnittene skal jeg derfor starte med å presentere noen sentrale tema i de “usynlige byene”. Jeg skal vise hvordan Calvino legger vekten på de mentale virkelighetsbildene, hvordan den språklige representasjonen av byene fungerer, hvordan byenes innbyggere aktiviserer ulike modeller for å forstå sin egen by, og hvordan Calvino tematiserer mangfoldet i byene.

Alle byene i *Le città invisibili* kan i utgangspunktet beskrives som en slags erindringsbilder. Marco Polo forteller om det han har sett: Det er sine “mentale suvenirer” han presenterer for tartarenes hersker – og for bokens lesere. I begynnelsen av boken er keiseren selv er inne på tanken om at det enorme riket i realiteten kanskje ikke er annet enn et produkt av fantasien: “*Forse l'impero, pensò Kublai, non è altro che uno zodiaco di fantasmi della mente.*”³³ Det er altså ikke byenes “objektive” egenskaper som først og fremst interesserer den reisende – eller Calvino for den saks skyld –, men derimot de

³² Mengaldo 1980, s. 409 / “Boken er helt og fullt konstruert rundt sammenstillingen [...] av fantastiske påfunn og rasjonaliseringer rundt disse, av tekst og metakommentar. Alle de «usynlige byene» ender slik opp som en allegori, som det samtidig blir tilbudt en ofte avmystifiserende fortolkningsnøkkel til.”

³³ RR II, s. 374 / UB, s. 26: “Kanskje er mitt rike, tenkte Kublai, ikke annet enn en zodiak av fantastiske hjemespinn.”

bildene, tankene, forestillingene, følelsene som produseres i møtet med byene. Ikke uten grunn heter de to første serien “Le città e la memoria” og “Le città e il desiderio”. Den aller første byen, Diomira, er det godt eksempel. Beskrivelsen innledes med en oppregning av dens fremste attraksjoner: “Partendosi di là e andando tre giornate verso levante, l’uomo si trova a Diomira, città con sessanta cupole d’argento, statue in bronzo di tutti gli dei, vie lastricate in stagno, un teatro di cristallo, un gallo d’oro che canta ogni mattina su una torre.”³⁴ Nå er det riktignok ikke de materielle rikdommene som først og fremst gir Diomira dens sjarme. Man finner lignende prakt mange andre steder. Det som særpreger byen, er den følelsen som griper den reisende når han kommer dit en kveld i september, når “le giornate s’accorciano e le lampade multicolori s’accendono tutte insieme sulle porte delle friggitorie, e da una terrazza una voce di donna grida: uh!”³⁵ Da gripes han nemlig av en spesiell form for misunnelse: Han misunner dem som allerede har opplevd en kveld lik denne, og som nå kan tenke at de den gang var lykkelige: “gli viene da invidiare quelli che ora pensano d’aver già vissuto una sera uguale a questa e d’esser stati quella volta felici”.³⁶ Det er kort sagt den reisendes forestillinger, minner, opplevelser som gir byen dens form, dens verdi og dens betydning, og det er først og fremst disse forestillingene, minnene, opplevelsene som *Le città invisibili* tematiserer.

At byene i *Le città invisibili* tar form som et produkt av forestillingsevnen, blir ikke minst tydelig i forbindelse med byen Irene – en by som kun eksisterer i bevisstheten til dem som betrakter den på avstand: “Irene”, forteller Marco, “è la città che si vede a sporgersi dal ciglio dell’altipiano nell’ora che le luci s’accendono e per l’aria limpida si distingue laggiù in fondo la rosa dell’abitato.”³⁷ De som av ulike årsaker befinner seg oppe på høysletten – gjetere, fuglefangere, eremitter –, forsøker å forestille seg hvordan det må være å leve der nede i dalen, men ingen av dem har noen gang tenkt på besøke byen. Veiene som fører nedover dalen, er uansett altfor dårlige, kommenterer Marco.

Il vento porta a volte una musica di grancasse e trombe, lo scoppiettio dei mortaretti nella luminaria d’una festa; a volte lo sgranare della mitraglia,

³⁴ RR II, s. 362 / UB, s. 11: “Når man reiser derfra og drar tre dagsreiser mot øst, befinner man seg i Diomira, en by med seksti sølvkupper, bronsestatuer av alle gudene, gater brolagt med tinn, et teater av krystall, og en gullhane som galer hver morgen oppe fra et tårn.” (“La città e la memoria. 1.”)

³⁵ RR II, s. 362 / UB, s. 11: “dagene begynner å bli kortere og de mangefargede lampene tenner samtidig over vertshusdørene og en kvinne roper fra en terrasse: oh!”

³⁶ RR II, s. 362 / UB, s. 11: “han gripes brått av misunnelse mot dem som nå tror at de allerede har opplevd en kveld som denne og at de dengang var lykkelige.”

³⁷ RR II, s. 463 / UB, s. 122: “Irene er den byen man ser når man lener seg ut over randen av høysletten i den timen da lysene tenner og man i den klare luften skjeller beboelseskomplekset dypt der nede”. (“Le città e il nome. 5.”)

l'esplosione d'una polveriera nel cielo giallo degli incendi appiccati dalla guerre civile. Quelli che guardano di lassù fanno congetture su quanto sta accadendo nella città, si domandano se sarebbe bello o brutto trovarsi a Irene quella sera.³⁸

Det er altså ingen som vet hvordan det egentlig er å leve i Irene, og i realiteten er det dette som er byens vesen. For hvis man virkelig hadde bestemt seg for å besøke byen, ville man kommet til en helt annen by enn Irene. "Irene", forteller Marco, er nemlig navnet på den byen man opplever, når man betrakter den på avstand. Den byen man faktisk besøker, har et helt annet navn. "Irene" er med andre ord ikke annet enn ett bestemt perspektiv på byen. Dette betyr ikke at "Irene" er mindre virkelig eller mindre verdt enn den byen som befinner seg nede i dalen. "Irene" er snarere en av dens mange "betydninger", et av dens mange aspekter. Derfor konkluderer Marco: "La città per chi passa senza entrarci è una, e un'altra per chi ne è preso e non ne esce; una è la città in cui s'arriva la prima volta, un'altra quella che si lascia per non tornare; ognuno merita un nome diverso".³⁹ Byene har ingen objektiv kjerne, synes Calvino å mene. Eller som den amerikanske forskeren William Franke kommenterer: "for Calvino's cities there is no reality underlying and unifying the plurality of perspectives".⁴⁰ Slik er det for en rekke av byene i *Le città invisibili*: Zora er først og fremst en by i erindringen til dem som har besøkt den.⁴¹ Maurilia er både dagens metropol og forestillingen om en idyllisk småby som den besøkende kan betrakte på noen gamle postkort.⁴² Pirra er byen som den reisende forestiller seg på en bestemt måte – "una città incastellata sulle pendice d'un golfo –, men som viser seg å være noe helt annet.⁴³ Clarice er byen som hele tiden sammenligner seg med sin "la prima Clarice" – "ineguagliabile d'ogni splendore".⁴⁴ I alle disse eksemplene er det altså de mentale virkelighetsbildene som gir byen form. Eller sagt på en annen måte: Byene tar form som en slags mentale eller språklige konstruksjoner.

³⁸ RR II, s. 463 / UB, s. 122: "Vinden fører undertiden med seg musikk fra stortrommer og trompeter og smatringen fra småkanonene blant de mange lysene under en fest; undertiden salver fra maskingevær, eksplosjoner i et krutthus mot himmelen som er farget gul av branner som borgerkrigen har anstiftet. De som ser ned ovenfra, kommer med gjetninger om hva det kan være som går for seg nede i byen og de spør seg om det ville ha vært hyggelig eller uhyggelig å oppholde seg i Irene den kvelden."

³⁹ RR II, ss. 463–464 / UB, s. 125: "Den byen man passerer uten å dra inn i den, er en helt annen by enn samme by er for den som er fanget av den og ikke drar ut av den. Den byen man kommer til for første gang, er en helt annen enn den byen man forlater for aldri mer å vende tilbake. Hver by bør ha sitt eget navn".

⁴⁰ Franke 1989, s. 36.

⁴¹ RR II, s. 369 ("Le città e la memoria. 4.")

⁴² RR II, ss. 380–381 ("Le città e la memoria. 5.")

⁴³ RR II, s. 437 / UB, s. 91: "en by forskanset på skrånningene ned mot en bukt". ("Le città e il nome. 3.")

⁴⁴ RR II, s. 450 / UB, s. 104: "uførlignelig i all sin glans". ("Le città e il nome. 4.")

Språket

Landskapet mellom byene i *Le città invisibili* er tomt: Selve reisen blir kun beskrevet i formuleringer av typen “Al de là di sei fiumi e tre catene di montagna sorge Zora, città che chi l’ha vista una volta non può più dimenticare”.⁴⁵ Det er denne tomheten som gjør at den reisende snart begynner å lengte mot byen: “All’uomo che cavalca lungamente per terreni selvatici”, bemerker Marco i forbindelse med byen Isidora, “viene desiderio d’una città.”⁴⁶ Samtidig er det tomheten i det omliggende landskapet som får byene til å tre frem i relieff. Ikke minst blir dette tydelig i beskrivelsen av byen Despina: Despina fremstår som to forskjellige byer, forteller Marco, avhengig av hvordan man kommer dit – enten med båt eller ridende på en kamel. Kameldriveren ser for seg byen som et skip – “un bastimento che lo porti via dal deserto” –, og han drømmer om fremmede havner med eksotiske varer og med vertshus hvor sjøfolk knuser flasker i hodene på hverandre.⁴⁷ Motsatt for den reisende som ankommer i båt: For ham ligner byen på en kamel, og han forestiller seg selv i spissen for en karavane – “una lunga carovana che lo porta via dal deserto del mare, verso oasi d’acqua dolce all’ombra seghettate delle palme, verso palazzi dalle spesse mura di calce, dai cortili su cui ballano scalze le danzatrici”.⁴⁸ Det er kort sagt byens motsetning som bestemmer byens form. Enhver by får sin form fra den ørkenen den sammenlignes med, konkluderer Marco: “Ogni città riceve la sua forma dal deserto a cui si oppone”.⁴⁹

Kanskje man kunne snu formuleringen på hodet: For det er også slik at enhver ørken får sin betydning fra den byen den grenser opp til. Når byene oppstår, er det nemlig som steder hvor tegn, symboler og betydninger produseres. Det er tegnene som gjør at byen skiller seg fra den “betydningsløse” ørkenen. Det er tegnene som gir byen form, og som dermed gjør det mulig for den reisende å forholde seg til den. På veien til Tamara vandrer den reisende dag etter dag “blant trær og steiner”, forteller Marco. Kun sjelden fester blikket seg ved objekter langs veien, og når det skjer, er det fordi de fungerer som tegn på noe annet:

⁴⁵ RR II, s. 369 / UB, s. 19: “Bortenfor seks elver og tre fjellkjeder stiger Zora opp, en by som ingen som har sett den, noensinne kan glemme.”

⁴⁶ RR II, s. 363 / UB, s. 12: “Den som rir lenge gjennom ville trakter, gripes av lengsel etter en by.”

⁴⁷ RR II, s. 370 / UB, s. 21: “et fartøy som skal føre ham ut av ørkenen”. (“Le città e il desiderio. 3.”)

⁴⁸ RR II, s. 370 / UB, s. 21: “en lang karavane som fører ham bort fra havets ørken ot oaser med ferskvann i palmenes sagtakkete skygge, mot palasser med tykke kalksteinsvegger og gårdsrom, der barbeinte piker danser”.

⁴⁹ RR II, s. 370 / UB, s. 22: “Enhver by tar form etter den ørken den er en motsetning til”.

Raramente l'occhio si ferma su una cosa, ed è quando l'ha riconosciuto per il segno d'un'altra cosa: un impronta sulla sabbia indica il passaggio delle tigre, un pantano annuncia una vena d'acqua, il fiore dell'ibisco la fine dell'inverno. Tutto il resto è muto e intercambiabile; alberi e pietre sono soltanto ciò che sono.⁵⁰

Det er tegnfunksjonen som lar tingene tre frem som objekter for den reisende, og som gjør det mulig for ham å erfare og begripe dem. Det er tegnene – de symbolske formene – som gir tingene form, og som løfter dem ut fra den stillheten som ellers preger ødemarken, som løfter dem ut fra deres uformidlede materialitet.

Byen som den reisende omsider ankommer, Tamara, er så å si dekket av tegn: Fra husveggene henger det tett i tett med skilt, og hvis et skilt mangler, er det fordi bygningens form eller plassering i seg selv er nok til å fastslå dens funksjon: "L'occhio non vede cose", forteller Marco, "ma figure di cose che significano altre cose: la tenaglia indica la casa del cavadenti, il boccale la taverna, le alabarde il corpo di guardia, la stadera l'erbevendola."⁵¹ Alt i Tamara er som tegn for noe annet. Å besøke byen er derfor som å lese en bok – "Lo sguardo percorre le vie come pagine scritte", forteller Marco –, og etter å ha besøkt byen er det disse "boksidene" man erindrer.⁵² Man har ikke fått noe inntrykk av byens "egentlige" form, men kun et innblikk i hvordan byen fremstiller seg selv, "il suo discorso". Marco kommenterer: "mentre credi di visitare Tamara non fai che registrare i nomi con cui essa definisce se stessa e tutte le sue parti".⁵³ Hva som eventuelt skjuler seg under Tamaras overflate av tegn, får den reisende aldri vite. Byen forblir en diskurs. Dermed står den reisende i samme situasjon som Kublai Khan: For å forstå den ytre verden må han forstå den diskursen som verden bruker for å beskrive seg selv.

I beskrivelsen av Tamara, men også en rekke andre steder i *Le città invisibili*, berører Calvino en tematikk som skal få stor betydning i både *Se una notte d'inverno un viaggiatore* og *Palomar*, nemlig spørsmålet om hvorvidt det i det hele tatt er mulig å gå bakenfor det han i essayet "Mondo scritto e mondo non scritto" fra 1983 kaller den skrevne verden – "il mondo scritto". Her reflekterer Calvino over mulighetene for et

⁵⁰ RR II, s. 367 / UB, s. 17: "Kun sjelden fester blikket seg ved noe, og det er når man har gjenkjent noe som et tegn på noe annet: Et avtrykk i sanden viser at her har en tiger gått, en sumpmark forteller at her går en vannåre, hibiskusblomsten at vinteren er over. Resten er stumt og innbyrdes utskiftelig; trær og steiner er bare hva de er." ("Le città e i segni. 1.")

⁵¹ RR II, s. 367 / UB, s. 17: "Øyet ser ikke ting, men avbildninger av ting som betyr andre ting: En tang viser hvor tannuttrekkerens hus er, et krus hvor vertshuset er, en hellebard vaktstuen, en bismervekt grønnsakhandlerskens bod."

⁵² RR II, s. 368 / UB, s. 18: "Blikket løper henover gatene som over skrevne sider i en bok."

⁵³ RR II, s. 368 / UB, s. 18: "mens du tror du besøker Tamara, gjør du ikke annet enn å registrere de benevnelser den definerer seg selv og alle sine enkeltdele med."

direkte og “uformidlet” møte med den ytre verden, men på samme måte som i beskrivelsen av Tamara, konkluderer han med at den ytre verden allerede er kolonialisert av ordene, av tegnene av den ytre verdens egen diskurs: “Questo mondo che io vedo, quello che viene riconosciuto di solito come *il mondo*, si presenta ai miei occhi – almeno in gran parte – già conquistato, colonizzato dalle parole, un mondo che porta su di sé una pesante crosta di discorsi.”⁵⁴ Den eneste måten å forholde seg til den ytre verden på er å lese den, fortolke den, forstå den som en tekst.

I en rekke av beskrivelsene i *Le città invisibili* er forbindelsen mellom byen og dens diskurs – mellom tingen og tegnet – preget av en grunnleggende usikkerhet. “Non c’è linguaggio senza inganno”, konstaterer Marco i beskrivelsen av byen Ipazia.⁵⁵ I beskrivelsen av byen Olivia, derimot, hevder han at man ikke må forveksle byen med de ordene som beskriver den – “non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive”.⁵⁶ Bildene som Marco fremkaller for å beskrive Olivia, har ingen sammenheng med den byen han forsøker å representere, og heller ingen sammenheng med de mentale bildene som vekkes hos tartarenes hersker:

Se devo dirti dell’operosità degli abitanti, parlo delle botteghe dei sellai odorose di cuoio, delle donne che cicalano intrecciando tappeti di rafia, dei canali pensili le cui cascate muovono le pale dei mulini: ma l’immagine che queste parole evocano nella tua coscienza illuminata è il gesto che accompagna il mandrino contro i denti della fresa ripetuta da migliaia di mani per migliaia di volte al tempo fisso per i turni di squadra.⁵⁷

I Olivia er det imidlertid ikke bare diskursen som er tvetydig, det er like mye tingene: “La menzogna non è nel discorso, è nelle cose”, forteller Marco.⁵⁸

Modellene

Ikke bare tegnene er kompliserte i de usynlige byenes fiksjonsunivers. Også tingene er det: Verden er komplisert. I en rekke av byene som Marco Polo beskriver, stiller

⁵⁴ Saggi II, s. 1869 / Calvino 1983, s. 39: “The world I see, the one we ordinarily recognize as *the world*, presents itself to my eyes – at least to a large extent – already defined, labeled, catalogued. It is a world already conquered, colonized by words, a world that bears a heavy crust of speech.”

⁵⁵ RR II, s. 395 / UB, s. 48: “Det finnes ikke et eneste språk som ikke bedrar.” (“Le città e i segni. 4.”)

⁵⁶ RR II, s. 407 / UB, s. 61: “man [bør aldri] forveksle byen med de ordene som beskriver den.” (“Le città e i segni. 5.”)

⁵⁷ RR II, s. 407 / UB, s. 61: “Hvis jeg skal fortelle deg om innbyggernes flid, snakker jeg om salmakernes lærduftende boder, om kvinner som pludrer muntert mens de fletter matter av rafiabast, om de hengende kanaler som med sine vannkaskader holder kvernskovlene i gang. Men det bilde disse ordene fremkaller i ditt opplyste sinn, er bevegelsen når doren føres bort til fresens tenner, og som gjentas av tusenvis av hender tusenvis av ganger i løpet av den tid som er fastsatt for arbeidsskiftet.”

⁵⁸ RR II, s. 408 / UB, s. 62: “Løgnen ligger ikke i ordene, den ligger i tingene”.

innbyggerne seg de samme spørsmålene som Kublai Khan: Hva er essensen i de usynlige byene? Hva er deres “egentlige” form? Finnes det noen orden i kaoset? Og i likhet med tartarenes hersker aktiviserer de ulike modeller eller ulike symboliseringer for å gjøre erfaringen håndterbar. Forholdet mellom disse og den virkeligheten de forsøker å benevne, er et sentralt tema i en rekke av byene som beskrives i *Le città invisibili*. I Clarice fungerer, som jeg allerede har vært inne på, den aller første Clarice som modell for innbyggernes forestillinger om byen.⁵⁹ I Maurilia er det de gamle postkortene.⁶⁰ I Bersabea forestiller innbyggerne seg at det oppe i himmelen over byen finnes et annet Bersabea, “dove si librano le virtù e i sentimenti più elevati della città”.⁶¹ I Zenobia er det byen selv som gir næring til innbyggernes drømmer. Byen, forteller Marco, tilhører den kategorien av byen som fortsetter å gi form til innbyggernes begjær – i motsetningen den kategorien byer “in cui i desideri o riescono a cancellare la città o ne sono cancellati”.⁶²

I byen Eudossia, forteller Marco, finnes det et teppe som ifølge tradisjonen skal representere byens “egentlige” form – “la vera forma della città”.⁶³ Ved første øyekast er det lite ved teppet som minner om virkelighetens Eudossia, med dens trange smug og snirklete gater. De falleferdige rønnene, muldyrskrytet, sotflekkene, fiskelukten. Teppet, derimot, er brodert i strålende farger og med symmetriske figurer langs rette og sirkelformede linjer. Marco forteller:

A prima vista nulla sembra assomigliare meno a Eudossia che il disegno del tappeto, ordinato in figure simmetriche che ripetono i loro motivi lungo linee rette e circolari, intessuto di gugliate dai colori splendidi, l’alternarsi delle cui trame puoi seguire lungo tutto l’ordito.⁶⁴

Den store forvirringen i Eudossias gater gjør det vanskelig å danne seg et bilde av helheten. Sanseninntrykkene er fragmentariske. Det er vanskelig å skimte noen egentlig orden. Allikevel beviser teppet, mener innbyggerne, at det finnes et punkt “dal quale la città mostra le sue vere proporzioni, lo schema geometrico implicito in ogni suo minimo

⁵⁹ RR II, ss. 450–451 (“Le città e il nome. 4.”).

⁶⁰ RR II, ss. 380–381 (“Le città e la memoria. 5.”)

⁶¹ RR II, s. 454 / UB, s. 109: “hvor byens høyeste dyder og edleste følelser svever” (“Le città e il cielo. 2.”).

⁶² RR II, s. 384 / UB, s. 37: “hvor lengselen enten klarer å utsette byen eller selv bli utsett av den” (“Le città sottili. 2.”).

⁶³ RR II, s. 440 (“Le città e il cielo. 1.”).

⁶⁴ RR II, s. 440 / UB, s. 95: “Ved første øyekast virker det som om intet kan være mer ulikt Eudossia enn mønsteret i teppet; det er evd i symmetriske figurer som gjentar sine motiver langs rette og sirkelformede linjer, innsydd med tråder i strålende farger, og mønsterets veksling kan man følge gjennom hele veven.”

dettaglio”.⁶⁵ Derfor studerer de det: De sammenligner dets “ubevegelige mønster” med sitt eget bilde av byen og sin egen angst, og de leter etter et svar skjult i teppets arabesker.

Et orakel ble engang spurt om sammenhengen mellom byen Eudossia og dets teppe, forteller Marco. Svaret var at den ene av de to gjenstandene har den formen som gudene gav stjernehimmelen – “la forma che gli dei diedero al cielo stellato e alle orbite su cui rotano i mondi” –, mens den andre bare er et tilnærmet speilbilde – “un approssimativo riflesso, come ogni opera umana”.⁶⁶ Eudossias innbyggere tolket svaret dithen at det var teppet som hadde stjernehimmelens form. Man tok for gitt at naturens orden måtte være logisk og geometrisk, at naturen fungerte som et enhetlig og koherent system. Men man kan like gjerne trekke den motsatte slutningen, kommenterer Marco: “che la vera mappa dell’universo sia la città d’Eudossia così com’è, una macchia che dilaga senza forma, con vie tutte ziazag, case che franano una sull’altra nel polverone, incendi, urla nel buio”.⁶⁷ Slik synes Calvino å støtte opp under Marco Polos forståelse – og Kublai Khans bekymring – for at verden faktisk er grunnleggende kaotisk, heterogen, usammenhengende, inkonsekvent. At den ikke lar seg beskrive i den typen harmoniske modeller som Kublai forsøker å formulere: Virkeligheten, synes den italienske forfatteren å hevde, er preget av et grunnleggende mangfold.

Situasjonen er den samme i Perinzia: Når byen skulle grunnlegges, ble ulike astronomer tilkalt for å fastslå hvor byen burde ligge og hvilken form den burde få. Gater og kvartaler ble deretter tegnet i tråd med stjerneenes posisjoner, solens bane og med den akselen som himlene dreier seg rundt. Astronomene forsikret innbyggerne om at Perinzia “avrebbe rispecchiato l’armonia del firmamento” og at “la ragione della natura e la grazia degli dei avrebbero dato forma ai destini degli abitanti”.⁶⁸ Alt lå altså til rette for at Perinzia skulle utvikle seg til et perfekt uttrykk for himmelhvelvingens orden. Livet i byen ble riktignok ikke helt som man hadde håpet, for Perinzia har utviklet seg til en by full av monstre: “Nelle vie e piazze di Perinzia oggi incontri storpi, nani, gobbi, obesi, donne con la barba. Ma il peggiore non si vede; urli gutturali si levano dalle cantine e dai

⁶⁵ RR II, s. 440 / UB, s. 95: “hvorfra byen viser sine sanne proporsjoner, det geometriske skjema som forutsettes i hver minste detalj”.

⁶⁶ RR II, s. 441 / UB, s. 96: “den form som gudene gav stjernehimmelen og de baner som himmellegemene går rundt i”, “et tilnærmet speilbilde av den første, i likhet med alt som er skapt av menneskehender”.

⁶⁷ RR II, s. 441 / UB, s. 96: “At det sanne kart over universet er byen Eudossia slik den er, en flekk som brer seg utover uten form, med alle gater i siksak, med hus som raser ned over hverandre i en stor støvsky, med branner, med skrik i mørket.”

⁶⁸ RR II, s. 480 / UB, s. 140: “ville komme til å avspeile firmamentets harmoni”, “naturloven og gudenes gunst ville komme til å forme innbyggernes skjebne” (“Le città e il cielo. 4.”).

granai, dove le famiglie nascondono i figli con tre teste o con sei gambe.”⁶⁹ Hvordan kunne det gå slik med Perinzia? Det finnes to mulige forklaringer, beretter Marco. Enten kan man innrømme at astronomenes beregninger var feilaktige, og at deres tall ikke makter å beskrive himmelen. Eller man kan røpe at det nettopp er gudenes verdensorden som gjenspeiler seg i Perinzia, at naturens egen orden slett ikke er harmonisk, men preget av avvik, ulikheter og motsetninger.

I “gråsteinsbyen” Fedora har modellen en litt annen funksjon: I sentrum av byen, forteller Marco, ligger det en metallbygning med en stor glasskule i alle rommene. Glasskulene rommer modeller av Fedora slik man i ulike epoker har forestilt den ideelle byen: Fedoras mulige, men aldri realiserte former. “Sono le forme che la città avrebbe potuto prendere se non fosse, per una ragione o per l’altra, diventata come oggi la vediamo”, kommenterer den unge venetianeren.⁷⁰ Det som en gang var en mulig fremtid, har nå blitt et leketøy i en glasskule, “un giocattolo in una sfera di vetro”. I dag er det museum i metallbygningen: Der velger alle byens innbyggerne seg den av modellene som best svarer til deres lengsler, og de drømmer om en verden som kunne vært:

ogni abitante lo visita, sceglie la città che corrisponde ai suoi desideri, la contempla immaginando di specchiarsi nella peschiera delle meduse che doveva raccogliere le acque del canale (se non fosse stato prosciugato), di percorrere dall’alto del baldacchino il viale riservato agli elefanti (ora bandati dalla città), di scivolare lungo la spirale del minareto a chiocciola (che non trovò più la base su cui sorgere).⁷¹

Alle de forskjellige formene til Fedora – både gråsteinsbyen og glasskulemodellene – hører hjemme på kartet over de usynlige byene, bemerker Marco. Ikke fordi de alle er like virkelige, men fordi de alle kun er tenkte, “perché tutte solo presunte”. Slik retter Marco oppmerksomheten ikke bare mot kraften i de forestilte byene, men også mot det mangfoldet som finnes i mange av byene i *Le città invisibili*.

⁶⁹ RR II, s. 480 / UB, s. 140: “I Perinzias gater og på Perinzias torg møter man i dag mennesker som er halte, og dverger, pukkelryggede mennesker, overfete menn, kvinner med skjegg. Men det verste ser man ikke; hese skrik stiger opp fra kjellere og kornmagasiner, der familiene skjuler barn med tre hoder eller seks ben.”

⁷⁰ RR II, s. 382 / UB, s. 34: “Det er de formene som byen kunne hatt om den ikke, av en eller annen grunn, var blitt slik vi ser den i dag.” (“Le città e il desiderio. 4.”)

⁷¹ RR II, s. 382 / UB, s. 34: “alle innbyggerne besøker det, velger den byen som svarer til deres lengsler, betrakter den mens de forestiller seg at de speiler seg i fiskedammen med maneter, den som skulle ha samlet opp vannet fra kanalen (om den ikke hadde vært uttørket), at de oppe under baldakinen ferdes langs den alleen som var forbeholdt elefanter (de som nå er drevet ut av byen), at de glir nedover minaretens snegleformede spiral (som aldri fant den sokkel den kunne reise seg på).”

Mangfoldet

Det er interessant å legge merke til hvordan Calvino vektlegger den grunnleggende heterogeniteten, tvetydigheten, mangfoldigheten i mange av beskrivelsene, og hvordan en rekke av byene på en eller annen måte er doble eller til og med triple byer. Det siste er tilfellet med byen Laudomia.⁷² For i tillegg til “la Laudomia dei morti” – det vil si gravplassen – finner man her nemlig også byen til de som ennå ikke er født – “la Laudomia dei non nati”. Byen Leandra, på sin side, er beskyttet av to ulike typer guder.⁷³ Mens “i Penati” følger med på flyttelasset når familiene skifter bosted, er “i Lari” bofaste. Begge “gudeslektene” insisterer riktignok på at det er de som representerer byens sanne sjel, og dermed kan man si at Leandra er styrt etter to helt forskjellige prinsipper som begge virker inn på hverandre. Også i Eusapia er utvekslingen mellom de ulike delene av byen viktig: For å lette overgangen mellom liv og død har innbyggerne bygd en identisk kopi av byen under jorden, hvor de videreføre sine favorittsysler også etter sin død. Marco forteller: “I cadaveri, seccati in modo che ne resti lo scheletro rivestito di pelle gialla, vengono portati là sotto a continuare le occupazioni di prima.”⁷⁴ Et eget brorskap har ansvar for å bringe de døde ned i den underjordisk byen, og etter hvert nye besøk kan de fortelle om små, men velfunderte forandringer: “i morti apportano innovazioni alla loro città; non molte, ma certo frutto di riflessioni ponderata, non di capricci passeggeri”.⁷⁵ De levende vil ikke være dårligere enn de døde, og derfor har de begynt å kopiere sin egen kopi. I virkeligheten, hevder enkelte, er det de levendes by som er kopien, og ikke de dodes. Det er ikke lenger mulig å si hvilken som er en kopi og hvilken som er original.

I byen Valdrada finner vi en lignende utvisking av skillet mellom original og kopi. Valdrada er bygd ved bredden av et vann slik at hvert eneste punkt i byen blir reflektert i vannets speilbilde. Alt som skjer i Valdrada – selv i de innerste gangene –, blir dermed fordoblet. Slik blir tanken på hvordan de vil fremstå i speilbildet, bestemmende for innbyggernes handlinger: “Gli abitanti di Valdrado sanno che tutti i loro atti sono insieme quell’atto e la sua immagine speculare, cui appartiene la speciale dignità delle immagine,

⁷² RR II, ss. 477–479 (“Le città e i morti. 5.”).

⁷³ RR II, s. 424–425 (“Le città e il nome. 2.”).

⁷⁴ RR II, s. 452 / UB, s. 107: “Likene, som blir tørket slik at det bare blir tilbake et skjelett overtrukket med gul hud, bæres dit ned så de kan fortsette det de holdt på med tidligere.” (“Le città e i morti. 3.”)

⁷⁵ RR II, s. 453 / UB, s. 108: “de døde avstedkommer fornyelser i sin by, ikke mange, men absolutt som et resultat av moden overveielse, ikke ut fra tilfeldige luner.” (“Le città e gli occhi. 3.”)

e questa loro coscienza vieta di abbandonarsi per un solo istante al caso e all'oblio.”⁷⁶

Byen Sofronia består helt konkret av to deler. Den ene delen av byen, forteller Marco, består av et sirkus, en berg- og dalbane, en karusell og et pariserhjul. Den andre delen er bygd av marmor og sement, og består av fabrikker, palasser, skoler, slaktehus og alt det andre. Den ene delen av byen er permanent, forteller Marco. Den andre er midlertidig:

Così ogni anno arriva il giorno in cui i manovali staccano i frontoni di marmo, calano i muri di pietra, i piloni di cemento, smontano il ministero, il monumento, i docks, la raffineria di petrolio, l'ospedale, li caricano su rimorchi, per seguire di piazza in piazza l'itinerario d'ogni anno.⁷⁷

Vi kommer endelig til Moriana: Byen består av to sider. På den ene siden finner man alabastporter som er gjennomsiktige i sollyset, søyler av krystall som bærer marmorinnlagte gavler, og akvariellignende glasshus hvor danserinner svømmer under manetformede lysekroner. På den andre siden finner man rustent blikk, bjelker som stritter av spiker, rør som er svarte av sot, hauger av hermetikkbokser og nedslitte stoler. De to sidene av Moriana eksisterer ikke som atskilte bydeler, men snarere som to sider av det samme papirarket, som to figurer “che non possono staccarsi né guardarsi”.⁷⁸

Multiplisiteten

Med utgangspunkt i disse observasjonene vil jeg argumentere for at *Le città invisibili* kan sies å være preget av mangfold på minst tre forskjellige plan: For det første har vi sett hvordan en rekke av de “usynlige byene” kan sies å være preget av et grunnleggende mangfold og en grunnleggende tvetydighet. For det andre kan man hevde at Calvins roman helt konkret er en sammensatt og mangfoldig tekst: Den rommer forskjellige stilistiske uttrykk, som lyriske prosastykker, korte dialoger, teoretiske refleksjoner, og jeg skal etter hvert vise hvordan selve fiksjonsuniverset dessuten kan sies å være preget av en grunnleggende romlig og temporal heterogenitet. For det tredje er det sanselige mangfoldet – opplevelsen av en komplisert og uoversiktlig virkelighet – et viktig tema i samtalen mellom Marco Polo og Kublai Khan. Det er også verdt å understreke hvordan

⁷⁶ RR II, s. 399 / UB, s. 53: “Innbyggerne i Valdrada vet at alt de foretar seg, er på samme tid selve handlingen og dens speilbilde, som har speilbildets spesielle verdighet. Og vissheten om dette hindrer dem i for et eneste øyeblikk å hengi seg til tilfeldigheten eller glemselen.”

⁷⁷ RR II, s. 409 / UB, s. 63: “Således kommer hvert år den dag da bygningsarbeiderne løsner marmorfasadene, tar ned steinmurene og sementpælene, demonterer ministeriet, monumentet, dokkene, oljeraffineriet og sykehuset, laster det opp på tilhengere for å følge hvert års reiseplan fra torg til torg.” (“Le città sottili. 4.”)

⁷⁸ RR II, s. 449 / UB, s. 103: “som ikke kan rives fra hverandre eller se på hverandre” (“Le città e gli occhi. 3.”).

Calvinos beskrivelser i seg selv er preget av et voldsomt mangfold, altså hvordan romanen nærmest bugner over av konkrete detaljer. Dette bør allerede ha kommet klart til uttrykk i mange av de passasjene jeg har valgt å sitere. Det er de enkelte detaljene som bygger opp helheten i *Le città invisibili*, og ikke helheten som bestemmer detaljene. Kort sagt kan altså Calvino roman utlegges som en utforskning av mangfoldigheten. I denne sammenhengen er det interessant å legge merke til hvordan “det mangfoldige” etter hvert får en endret status i Calvinos forfatterskap: Mens “tingenes kompleksitet” på mange måter fremstår som noe skremmende i en roman som *La speculazione edilizia*, får kompleksiteten en positiv valør i *Le città invisibili* – i alle fall om man velger å forholde seg til Marcos perspektiv. Virkeligheten er kompleks og sammensatt, og dette mangfoldet må litteraturen reflektere, synes romanen å mene. På sett og vis er mangfoldet en forutsetning for å kunne skape forandring i byene, for å kunne sette de sedimenterte strukturene i bevegelse. Dermed knytter det mangfoldige seg til en annen viktig term i *Le città invisibili*, nemlig “lettheten”. På slutten av kapitlet skal jeg vise hvordan denne nærmest kan sies å springe ut av mangfoldigheten.

Et interessant utgangspunkt for denne diskusjonen kan være Calvinos eget begrep om “molteplicità” fra *Lezioni americane*. Ifølge den italienske forfatteren står multiplisiteten som en sentral tematikk hos en rekke av modernismens store romanforfattere: Flaubert, Proust, Musil, Mann og Gadda, for å nevne noen. For det første, hevder Calvino, kan man snakke om den moderne romanen som en encyklopedi, i den forstand at den rommer et mangfold av kunnskaper. For det andre kan man snakke om den moderne romanen som en erfaringsform, “come metodo di conoscenza”. For det tredje kan man snakke om den moderne romanen som et nettverk av forbindelser mellom hendelser, personer og ting – “rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo”.⁷⁹ Multiplisiteten, slik Calvino bestemmer termen, fungerer på den ene siden som et begrep for å beskrive mangfoldet i verden og litteraturen, og på den andre siden som en tankemodell: en måte å tenke og forstå verdens kompleksitet.

Den italienske forfatterens interesse for multiplisiteten bunner i en erkjennelse av at ingen enhetlige forståelsesmodeller i vår tid kan romme “kompleksiteten i tingene”. Et av de viktigste eksemplene til Calvino er Carlo Emilio Gadda og hans forestilling om

⁷⁹ Saggi I, s. 717 / AF, s. 113: “et nettverk av forbindelse mellom hendelser, personer og alt som finnes i verden”.

verden som et system av systemer – “il mondo come un «sistema di sistemi»”.⁸⁰ Noe av det som karakteriserer Gaddas forfatterskap, forteller Calvino, er nettopp hans forsøk på å beskrive den ytre verden som et sammenfiltret virvar, som en floke og som en heterogenitet – uten på noen måte å redusere kompleksiteten i beskrivelsen:

Carlo Emilio Gadda cercò per tutta la sua vita di rappresentare il mondo come un garbuglio, o groviglio, o gomitolo, di rappresentarlo senza attenuarne affatto l'inestricabile complessità, o per meglio dire la presenza simultanea degli elementi più eterogeni che concorrono a determinare ogni evento.⁸¹

Snarere enn å forenkle kompleksiteten – slik Kublai Khan forsøker i *Le città invisibili* – forsøker altså Gadda å beskrive den så nøyaktig som mulig, og med størst mulig detaljrikdom. Han “mimer” kompleksiteten gjennom et voldsomt stilistisk og leksikalsk mangfold, og gjennom å betrakte hver minste detalj som sentrum for et større nettverk. En slik nettverkstenkning spiller for øvrig avgjørende rolle også i Calvinos roman, og en rekke av byene som Marco beskriver, kan kalles nettopp nettverksbyer. Det gjelder spindelvevbyen Ottavia. Det gjelder Ersilia, hvor innbyggerne trekker tråder mellom hushjørnene for å fastsette de forbindelsene som styrer byens liv.⁸² Og det gjelder ikke minst kanalbyen Smeraldina, som jeg kommer tilbake til senere.⁸³

Det tjuende århundrets store romaner tar form som en slags “åpne encyklopedier”, hevder Calvino og understreker samtidig det paradoksale ved en slik term, all den tid ordet encyklopedi har sin rot i en forestilling om at man det er mulig å slå ring om kunnskapen. I dag derimot, understreker han, er det ikke mulig å tenke seg en helhet som ikke er potensiell, formodet eller mangfoldig – “potenziale, congetturale, plurima”.⁸⁴ Dette er en innsikt som det er nødvendig å ta med seg inn i lesningen av *Le città invisibili*. I utgangspunktet er ikke “flertydighet” og “det mangfoldige” noe særegent for den moderne litteraturen, bemerker Calvino. Blant annet viser han til den stilistiske og tematiske rikdommen i et verk som *La Divina Commedia*. Forskjellen er at den mangfoldigheten som preget litteraturen i tidligere tider, ble forstått innenfor rammene av en større guddommelig verdensorden. En slik enhetlig verdensorden finnes ikke lenger i

⁸⁰ Saggi I, s. 717 / AF, s. 113.

⁸¹ Saggi I, s. 717 / AF, s. 113: “Carlo Emilio Gadda forsøkte hele livet igjennom å fremstille verden som et virvar, en knute, en floke, å fremstille den uten i det hele tatt å svekke dens uoppløselige sammensatthet, eller for å si det bedre, det samtidige nærværet til de mest sammensatte elementene som bidrar til å bestemme en hendelse.”

⁸² RR II, s. 422 (“Le città e gli scambi. 4.”).

⁸³ RR II, ss. 433–434 (“Le città e gli scambi. 5.”).

⁸⁴ Saggi I, s. 726.

vår tid, hevder Calvino. Dermed må dagens romaner være grunnleggende åpne, og de må romme et mangfold av fortolkninger, tankemodeller og stilistiske uttrykk:

A differenza della letteratura medievale che tendeva a opere che esprimessero l'integrazione dello scibile umano in un ordine e una forma di stabile compattezza, come la *Divina Commedia*, dove convergono una multiforme ricchezza linguistica e l'applicazione d'un pensiero sistematico e unitari, i libri moderni che più amiamo nascono dal confluire e scontrarsi d'una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili d'espressione.⁸⁵

Det som teller i den moderne litteraturen, fremhever Calvino, er ikke hvordan den lukker seg i et harmonisk mønster, men derimot den sentrifugale kraften som frigjøres. Derfor fortsetter han: "Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia d'una verità non parziale".⁸⁶ *Le città invisibili* er nettopp et slikt verk. For mens kritikken ofte har valgt å aksentuere bokens harmoniske form, er det snarere multiplisiteten som er denne originale romanens særpreg.

Form og struktur

Å fange inn mangfoldigheten og heterogeniteten i de "usynlige byene" krever en litterær form som bryter med enheten og lineariteten i den tradisjonelle romanfortellingen, og det fiksjonsuniverset som Calvino etablerer i *Le città invisibili*, tar konsekvensen av dette. I utgangspunktet er handlingen lagt til middelalderen: Den historiske Marco Polos lange reise til det fjerne Østen varte fra 1271 til 1295. Men beskrivelsen av de "usynlige byene" rommer en rekke elementer som bryter med den historiske illusjonen: Med skyskraperne, flyplasser og kjøleskap må byer som Despina, Trude og Leonia definitivt kunne sies være moderne byer. Slik brytes den temporale enheten i verket. Samtidig mangfoldiggjør Calvino fiksjonens narrative rom ved at ulike spatiale dimensjoner sidestilles: Det historiske og geografiske rommet, fantasiens og erindringens rom, det vidstrakte riket og den magnoliaduftende hagen i Kemenfü. Marco og Kublai reflekterer selv over den glidende overgangen mellom de forskjellige spatiale dimensjonene i samtalene sine. Når

⁸⁵ Saggi I, s. 726 / AF, ss. 123–124: "Derimot hadde middelalderlitteraturen en tendens til å skape verker som skulle gi inntrykk av å samle all menneskelig kunnskap i en rekkefølge og en form som var stabil i sin kompakthet, slik som i *La Divina Commedia*. Dantes verk karakteriseres ved at en mangefasettert språklig rikdom og tillemplingen av en systematisk og enhetlig tenkning blir kombinert. De moderne bøkene som vi setter mest pris på, fødes derimot ved at en mengde tolkningsmåter, tenkemåter og stiler blandes med hverandre og kolliderer."

⁸⁶ Saggi I, s. 726 / AF, s. 124: "Selv om hovedplanen er blitt forberedt i minste detalj, er det som teller ikke at den lukker seg i et harmonisk mønster, men derimot den sentrifugale kraften som den frigjør, språkernes mangfold som er en garanti for en sannhet som ikke er udelt".

Marco bemerker at alt han gjør får mening “*in uno spazio delle mente dove regna la stessa calma di qui*”, repliserer Kublai: “*Neanch’io sono sicuro d’essere qui, a passeggiare tra le fontane di porfido, ascoltando l’eco degli zampilli, e non a cavalcare incrostato di sudore e di sangue alla testa del mio esercito*”.⁸⁷

Fortellerstrukturen i *Le città invisibili* bygger opp under tekstens heterogenitet. I utgangspunktet er det naturlig å lese samtale mellom Marco og Kublai som en rammefortelling for bybeskrivelsene. Ut fra en slik modell er det Marco Polo som er byenes forteller, mens en allvitende tredjepersonsforteller formidler samtale mellom tartarenes hersker og den unge venetianeren. Det er denne fortelleren som samtidig er ansvarlig for selve organiseringen av teksten. Allerede på første side blir det riktignok skapt usikkerhet rundt fortelleren. Her opptrer nemlig Kublai med et tvetydig kongelig “vi” som både inkluderer ham selv, den allvitende tredjepersonsfortelleren og kanskje også bokens lesere: “*Nella vita degli imperatori c’è un momento, che segue all’orgoglio per l’ampiezza sterminata dei territori che abbiamo conquistato*”.⁸⁸ I løpet av den lange setningen skifter imidlertid utsagnssubjektet fra “vi” til “man”, og i neste setning omtales Kublai i tredjeperson. I beskrivelsen av byen Irene finner vi et lignende brudd: Til tross for at det i utgangspunktet er Marco som er byenes forteller, omtales den unge venetianeren her i tredjeperson: “*A questo punto Kublai Kan s’aspetta che Marco parli d’Irene com’è vista da dentro*”.⁸⁹ Slik ser vi hvordan Calvino mangfoldiggjør perspektivene og dermed underminerer ideen om at teksten kan fanges inn av en enkelt samlende fortolkningsmodell. *Le città invisibili* er en grunnleggende heterogen tekst.

Hvordan blir så denne mangfoldigheten organisert? Noe av det første man legger merke til når man blar i *Le città invisibili*, er den spesielle organiseringen av de ulike tekstelementene. Jeg har allerede nevnt hvordan byene er ordnet i ulike serier. Videre er boken delt inn i ulike seksjoner eller kapitler. Den første og den siste seksjonen rommer til sammen ti byer hver, mens de sju mellomliggende rommer fem. Fem ulike serier er representert i hvert av kapitlene. Unntaket er igjen det første og det siste kapitlet, hvor strukturen etableres. Byene er ikke organisert “kronologisk”, men etter et spesielt

⁸⁷ RR II, s. 447 / UB, s. 101: “i et rom i sinnet hvor det råder den samme ro som her”, “Heller ikke jeg er sikker på at jeg er her, at jeg spaserer blant porfyrfontenene og lytter til ekkoet fra fontenenes vannspring”.

⁸⁸ RR II, s. 361 / UB, s. 7: “I keiseres liv er det et øyeblikk som kommer etter stoltheten over de uendelig vidstrakte områder vi har erobret”.

⁸⁹ RR II, s. 463 / UB, s. 122: “Nå venter Kublai Khan at Marco skal fortelle om Irene slik den er sett innenfra”.

“rotasjonssystem”, hvor alle kapitlene innledes med den siste byen i en bestemt serie og avsluttes med den første byen i den etterfølgende serien.

En rekke kritikere har valgt å bruke denne komposisjonen som en nøkkel til å forstå de usynlige byene, og flere har forsøkt å visualisere *Le città invisibili* ved hjelp av ulike grafiske fremstillinger. De fleste ender opp med et parallellogram, eller det Claudio Milanini beskriver som “una scacchiera sghemba e digradante”.⁹⁰ Den enkleste av disse modellene finner vi i Mario Barenghis noteapparat til *Le città invisibili* i *Romanzi e racconti II*.⁹¹ Modellen tar utgangspunkt i de ulike byenes nummer innenfor hver enkelt serie. De fem øverste og de fem nederste linjene rommer byene fra det første og det siste kapitlet, mens de øvrige kapitlene er representert med hver sin linje:

```

1
2 1
3 2 1
4 3 2 1
5 4 3 2 1
  5 4 3 2 1
    5 4 3 2 1
      5 4 3 2 1
        5 4 3 2 1
          5 4 3 2 1
            5 4 3 2
              5 4 3
                5 4
                  5

```

Symmetrien i den grafiske fremstillingen blir for mange et argument for at Calvins roman som helhet kan sies å strebe mot en eller annen form for “harmoni”. McLaughlin konkluderer for eksempel med at “the top triangle of Chapter I, and the bottom triangle of Chapter IX represent complementary, regular patterns which omit the irregularities of reality”.⁹² Motsatt hevder Carlo Ossola at de ytre trianglene representerer “il regno dell’arbitrarietà e della permutazione”.⁹³ Til gjengjeld leser han de fem sentrale linjene som en “magisk firkant” – “lo spazio di una compiuta simmetria”.⁹⁴ Konklusjonene man kan trekke ut fra de grafiske fremstillingene, synes med andre ord å være nokså tilfeldige. Felles for disse analysene er at de legger seg tett opp til Kublais perspektiv på byene.

⁹⁰ Milanini 1990, s. 129 / “et skrått og gradvis nedadgående sjakkbrett”.

⁹¹ RR II, s. 1360. For lignende skjematisk fremstillinger se Milanini 1990, McLaughlin 1998, Ossola 1987. Ferrara 1988 velger et litt annet skjema, nemlig et mer åpent koordinatsystem. Mengaldo 1980 mener at organiseringen av byene gir assosiasjoner til den tradisjonelle sestinen.

⁹² McLaughlin 1998, s. 102.

⁹³ Ossola 1987, s. 245 / “tilfeldighetens og omskiftelighetens rike”. Ossola opererer riktignok med en litt annen modell, men essensen er den samme.

⁹⁴ Ossola 1987, s. 245 / “den fullendte symmetriens rom”.

Dermed tar de på sett og vis parti i diskusjonen mellom Kublai og Marco: Kublais søken etter enhet blir lest som et uttrykk for fortellernes – det vil si Calvins – norm.

Det er riktig at formen til *Le città invisibili* kan sies å uttrykke en vilje til å skape sammenheng og orden i tekstens mange heterogene deler og i de “usynlige byenes” mangfoldighet. Det kan imidlertid diskuteres hvorvidt det er de harmoniske modellene som uttrykker tekstens norm. Det er et problem at de grafiske fremstillingene ikke gir rom for de kursiverte kapitlene – til tross for at selve analysen ofte konsentrerer seg om disse. Det er også et poeng at kapitteloverskriftene i seg selv rommer et mangfold av betydninger som den abstrakte modellen ikke fanger inn: erindringen, begjæret, utvekslingene, blikket, for å nevne noe. Det viktigste argumentet mot å lese *Le città invisibili* med utgangspunkt i modellen er likevel at det mangfoldet som preger byene, i seg selv stritter imot ideen om å underkaste teksten en samlende fortolkning. Ulla Musarra-Schroeders kommentar er i denne forbindelsen opplysende:

Il sistema strutturale annunciato dall'indice è solamente in apparenza unificativo, chiuso e “forte”. È una struttura in cui si aprono degli spiragli a tendenze destrutturanti, mentre, nei livelli tematici dell'intero testo, la strutturazione viene contrastata anche da motivi o situazioni che in nessun modo concordano con l'idea di un disegno comprensivo e strutturalmente perfetto.⁹⁵

Det er også verdt å merke seg at Calvino selv valgte å tone ned betydningen til systemet. I presentasjonen fra 1983 forteller han at komposisjonen først og fremst var en pragmatisk løsning på organiseringen av de ulike tekstelementene: “The system of alternation is the simplest possible, though some people have not found it so”.⁹⁶

Ikke desto mindre retter de grafiske fremstillingene av romanen oppmerksomheten mot et viktig aspekt ved *Le città invisibili*, nemlig hvordan komposisjonen åpner for en lesning som går på tvers av kronologien: Calvino inviterer leserne til selv å tegne sine egne “reiseruter” gjennom tekstuniverset, og til selv å ta del i betydningsproduksjonen. I *Lezioni americane* forteller han om dette: “ho costruito una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo sta vicino agli altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono

⁹⁵ Musarra-Schroeder 1996, s. 83 / “Det strukturelle systemet som innholdsfortegnelsen innvarsler, er bare tilsynelatende samlende, lukket og «sterkt». Det er en struktur hvor det åpner seg sprekker og destrukturerende tendenser, og samtidig blir denne strukturen bestridd på tekstens tematiske nivå av motiver og situasjoner som på ingen måte stemmer overens med ideen om en inkluderende og strukturelt sett perfekt plan.”

⁹⁶ Calvino 1983, s. 39.

tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate”.⁹⁷ Slik blir *La città invisibili* også helt konkret det man med Deleuze og Guattaris begrep kan beskrive som en rhizomatisk tekst: Ikke bare er det en mangfoldig tekst, men det er også en tekst som skaper forbindelser mellom ulike deler av boken, og mellom Calvins tekst og dens mange intertekstuelle referanser.

Keiseren og handelsmannen

Hvordan forholder tartarenes hersker seg til den unge venetianeres beretninger om de byene han har besøkt på sine reiser som keiserens sendebud? Hvordan “leser” han Marco Polos lange beretninger? I kursiven som avslutter det femte kapitlet, beskriver Marco Polo en bro – stein for stein. Midt i utlegningen avbryter Kublai ham og spør hvilken av steinene det er som egentlig bærer broen. Ingen spesiell, svarer Marco. Det er ikke den ene eller den andre steinen som bærer broen, men derimot selve buen som steinene former, “*la linea dell’arco che esse formano*”.⁹⁸ Kublai Khan blir sittende lenge og tenke. Så forsetter han: “*Perché mi parli delle pietre? È solo dell’arco che m’importa.*”⁹⁹ Også denne gangen har Marco et klart svar: “*Senza pietre non c’è arco*”.¹⁰⁰ Den lille dialogen – eller skulle man si den lille fabelen – er karakteristisk for hvordan Marco og Kublai på ulike måter forholder seg til de ytre omgivelsene. På den ene siden retter tartarenes hersker blikket mot den overordnede strukturen, mot den abstrakte modellen, mot essensen, mot det som gjør at de enkelte steinene henger sammen og danner en helhet. I bunn og grunn er det enheten i keiserriket som bekymrer ham, kunne man kanskje hevde. I artikkelen “The Place of the Emperor in *Invisibili Cities*” bemerker Laurence A. Breiner: “When Khan hears from Marco about the diverse cities of his empire, he seeks their secret unity. If the fact that they belong to his empire proves extraneous to their description (that is, if there is no trace of that entity in the descriptions), then Empire may be a delusion.”¹⁰¹ For Marco – handelsmannen, den reisende – er denne mulige enheten av mindre betydning. Derfor kan han trygt rette blikket mot detaljene, mot den sanselige

⁹⁷ Saggi, ss. 689–690 / AF, s. 81: “derfor har jeg konstruert en fasettstruktur der hver enkelt kortekst står ved siden av en annen i en lang rekkefølge, som hverken uttrykker kausalitet eller hierarki, men som derimot uttrykker et nettverk der man kan trekke opp flerfoldige løp og grave fram flertallige og forgrenede slutninger.”

⁹⁸ RR II, s. 428 / UB, s. 82: “*den buelinjen de sammen danner*”.

⁹⁹ RR II, s. 428 / UB, s. 82: “Hvorfor snakker du om steiner? Det er bare buen jeg har interesse av.”

¹⁰⁰ RR II, s. 428 / UB, s. 82: “Uten steiner finnes det ingen bue.”

¹⁰¹ Breiner 1988, s. 567.

overflaten, mot mangfoldighetens heterogene deler. Det er det særegne og spesifikke som fascinerer den unge venetianeren.

For å prøve å forstå essensen i sine erobringer spiller Kublai Khan sjakk med Marco. Mens de sitter foran sjakkbrettet, reflekterer Kublai over den usynlige orden som styrer byene – *“sull’ordine invisibile che regge le città, sulle regole cui risponde il loro sorgere e prender forme e prosperare e adattarsi alle stagioni e intristire e cadere in rovina”*.¹⁰² Han makter riktignok ikke å skimte noen orden i virkeligheten som tilsvarende styrken i sjakkspillet strengt logikk: *“Alle volte gli sembrava d’essere sul punto di scoprire un sistema coerente e armonioso che sottostava alle infinite difformità e disarmonie”*, forteller Calvino, *“ma nessun modello reggeva il confronto con quello del gioco degli scacchi.”*¹⁰³ Tartarenes hersker forsøker å redusere mangfoldigheten i sitt enorme rike til noen abstrakte regler, noen essensielle former, og til syvende og sist en tom sjakkkrute. Det er denne tomme sjakkkruten alle spillene til slutt ender opp med: *“Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato via dalla mano del vincitore, resta un quadrato nero o bianco”*.¹⁰⁴ Slik reduseres *“i multiformi tesori del impero”* til et tomt hylster, til et ingenting – *“il nulla”*.¹⁰⁵ Da griper Marco Polo ordet. I motsetning til Kublai Khan, som forholder seg til sjakkspillet som et abstrakt tankesystem, retter den unge venetianeren blikket mot selve sjakkbrettets materialitet, og han lar dette fungere som et utgangspunkt for sine fantasifulle fabuleringer. *“La tua scacchiera, sire, è un intarsio di due legni: ebano e acero. Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità”*.¹⁰⁶ De ørsmå detaljene i sjakkbrettet ansporer Marco til en serie fortellinger. Calvino skriver: *“La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai; già Polo era venuto a parlare dei boschi d’ebano, delle zattere di tronchi che discendono i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre”*.¹⁰⁷

¹⁰² RR II, s. 462 / UB, s. 120: “den usynlige orden som styrer byene, de regler som gjør at de oppstår og tar form og blomstrer opp og tilpasser seg tidene og forfaller og går til grunne”.

¹⁰³ RR II, s. 462 / UB, s. 120: “Iblant hadde han en følelse av at han var på nippet til å oppdage et sammenhengende og harmonisk system som lå til grunne for de utallige misdannelser og disharmonier, men ingen modell tålte konfrontasjonen med sjakkspillet system.”

¹⁰⁴ RR II, s. 462 / UB, s. 121: “Når kongen ved sjakk-matt var blitt kastet overende av vinnerens hånd, lå det under hans fot tilbake et sort eller hvitt kvadrat.

¹⁰⁵ RR II, s. 462 / UB, s. 121: “rikets mangeartede skatter”, “Ingenting”.

¹⁰⁶ RR II, s. 469 / UB, s. 129: “Ditt sjakkbrett, høye herre, er et intarsia-arbeid i to treslag: Ibenholt og lønn. Den trebiten som ditt opplyste blikk hviler på, ble skåret ut av en ring på stammen som vokste i et år med tørke.”

¹⁰⁷ RR II, s. 469 / UB, s. 130: “Omfanget av ting man kunne lese ut av et glatt og tomt lite trestykke, overveldet Kublai. Polo var nå allerede i gang med å fortelle om ibenholtskogene, om tømmerflåtene som

I *Lezioni americane* refererer Calvino selv til denne episoden. Etter å ha skrevet scenen, forteller han, gikk det opp for ham hvordan hele hans forfatterskap i realiteten kan sies å utfolde seg i spenningen mellom to ulike måter å forholde seg til erfaringens mangfoldighet på. På den ene siden en tendens til å abstrahere: “la riduzione degli avvenimenti contingenti a schemi astratti”.¹⁰⁸ På den andre siden et stadig forsøk på beskrive tingenes sanselighet. Det dreier seg om to ulike erkjennelsesformer, mener forfatteren. To ulike veier i forfatterskapet:

In realtà sempre la mia scrittura si è trovata di fronte due strade divergenti che corrispondono a due tipi di conoscenza: una che si muove nello spazio mentale d’una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze; l’altra che si muove in uno spazio gremito d’oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile.¹⁰⁹

Le città invisibili kan sies å folde seg ut nettopp i spenningen mellom disse to erfaringsformene: På den ene siden en feiring av mangfoldigheten og på den andre siden en vilje til å konstruere en sammenheng og en orden i tilværelsen.

Leggerezza

Mot slutten av *Le città invisibili* beskriver Marco Polo en serie med triste, formløse og undertrykkende byer, blant dem rottebyen Marozia, søppelbyen Leonia, den urettferdige byen Berenice, den endeløse byen Pentesilea, den pregløse byen Trude og den ulykkelige byen Raissa: “Non è felice, la vita a Raissa”, forteller den unge venetianeren. “Per le strade la gente cammina torcendosi le mani, impreca ai bambini che piangono, s’appoggia ai parapetti del fiume con le tempie tra i pugni, alla mattina si sveglia da un brutto sogno e ne comincia un altro.”¹¹⁰ Helt til slutt, i den aller siste kursiven, forteller Marco endelig

flyter nedover elven, om ilandstigningene, om kvinnene i vinduene...”

¹⁰⁸ Saggi I, s. 691 / AF, s. 83: “sammenhengende [kontingente] hendelser ble redusert til abstrakte skjemaer”.

¹⁰⁹ Saggi I, s. 691 / AF, s. 83: “Mitt forfatterskap har i realiteten alltid stått foran to forskjellige veivalg som svarer til to ulike typer av erkjennelse: den ene veien som leder inn i den ulegemlige fornuftens åndelige rom, hvor man kan trekke linjer som treffes i punkter, projeksjoner, abstrakte former, kraftfelt; den andre leder inn i et rom som er overfylt med ting og forsøker å etablere et tilsvarende verbalt uttrykk for dette rommet ved å fylle siden med ord, med en fra skriftens side anstrengelse som er minutøs i sin tilpasningsevne, for å fange det som ikke er skrevet, totaliteten av det som kan sies og det som ikke kan sies”.

¹¹⁰ RR II, s. 483 / UB, s. 143: “Det er ikke lykkelig, livet i Raissa. Ute på gatene går folk og vrir hendene sine, skjenner på barn som gråter, lener seg mot brystvernet langs elven med knyttede hender mot tinningene. Om morgenen våkner man av én vond drøm og synker inn i en ny.” Marozia: “Le città nascoste. 3.”, Leonia: “Le città continue. 1.”, Berenice: “Le città nascoste. 5.”, Pentesilea: “Le città continue. 5.”,

om “*la città infernale*”, den helvetesbyen som menneskene former ved å leve sammen: “*L’inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n’è uno, è quello che è già qui, l’inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme*”, konstaterer han.¹¹¹ Slik munner Calvins roman tilsynelatende ut i et svært pessimistisk bilde av den moderne byen. Men de siste avsnittene av romanen er tvetydige: I de ulykkelige byene finner vi nemlig også spiren til en by preget av lykke, og det er her – hos enkelte av disse byenes innbyggerne – at vi finner den særlige oppmerksomheten overfor lettheten – “*la leggerezza*” – som preger *Le città invisibili*. Det er lettheten jeg skal fokusere på i dette avsnittet: Jeg skal forsøke å vise hvordan lettheten så å si springer ut av tyngden, ettersom det nettopp er tyngden man må ta utgangspunkt i, hvis man skal finne en vei ut av undertrykkelsen, hvis man skal sette byen og livet i bevegelse.

Lettheten – *la leggerezza* – har en særegen posisjon i *Le città invisibili*. I kursiven som innleder kapittel V, forteller Kublai Khan om en by som han har sett i drømme:

*In mezzo a una terra piatta e gialla, cosparsa di meteoriti e massi erratici, vedevo di lontano elevarsi le guglie d’una città dai pinnacoli sottili, fatti in modo che la Luna nel suo viaggio possa posarsi ora sull’uno ora sull’altro, o dondolare appesa ai cavi delle gru.*¹¹²

Dette er Lagage, kan Marco Polo fortelle: Byen er formet slik for at månen skal kunne hvile seg på spirene i sin ferd over nattehimmelen. Det er imidlertid noe Marco ikke vet, tilføyer Kublai. I sin takknemmelighet har nemlig månen gitt Lalage et helt spesielt privilegium: muligheten til å vokse i letthet – “*crescere in leggerezza*”.

Den første gangen Calvino selv bruker et begrep om “*leggerezza*”, er i forbindelse med *Il cavaliere inesistente*. Mot slutten av romanen reflekterer søster Teodora over hvordan hun ønsker å skrive: “Con la penna dovrei riuscire a incidere il foglio, ma *con leggerezza*, perché il prato dovrebbe figurare percorso dallo strisciare d’una biscia invisibile nell’erba, e la brughiera attraversata da una lepre che ora esce al chiaro, si ferma, annusa intorno nei corti mustacchi, è già scomparsa.”¹¹³ Allerede her er altså

Trude: “Le città continue. 2.”, Raissa: “Le città nascoste. 2.”

¹¹¹ RR II, ss. 497–498 / UB, s. 158: “De levendes helvete er ikke noe som skal komme; hvis det finnes et helvete, så er det det som allerede er her, det helvete vi bebor hver dag og som vi skaper ved å leve sammen.”

¹¹² RR II, s. 419–420 / UB, s. 74: “Midt på en flat og gul slette overstrødd med meteoritter og flyttblokker, så jeg i det fjerne spirene i en by heve seg med sine slanke tinder, laget slik at månen på sin vandring kan hvile snart på en ene, snart på den andre, eller henge og gynte i heisekranenes kabler”.

¹¹³ RR I, s. 1037 / RDIE, s. 112: “Med pennen skulle det lykkes mig at lave mærker i arket, men meget let, for en usynlig snog skulle glide gennem egnens græs, og over heden skulle der løbe en hare, som nu kommer frem i dagens lys, standser, snuser rundt i luften med sit korte overskæg, og allerede er forsvundet igen.” (Min kursivering)

lettheten knyttet til språket, til det å skrive, til litteraturen, men det er først i *Lezioni americane* at Calvino formulerer en mer utfyllende definisjon av begrepet, og det er her han gjør lettheten til en estetisk kategori.

I “Leggerezza” skiller den italienske forfatteren mellom tre ulike former for letthet, tre ulike operasjoner knyttet til det å skape letthet. For det første handler det om å gjøre språket lettere: Det handler, forteller Calvino, om “un alleggerimento del linguaggio per cui i significati vengono convogliati su un tessuto verbale come senza peso, fino ad assumere la stessa rarefatta consistenza”.¹¹⁴ For det andre handler det om å skape en type abstrakte fortellinger som er løsrevet fra de konkrete omgivelsene, og som nærmest kan sies å mangle materiell konsistens: nettopp den typen fortellinger som preger *Le città invisibili*. For det tredje handler det om å skape emblematiske bilder av lettheten. Calvinos sentrale eksempel er hentet fra Boccaccios *Decameron*. Det dreier seg om en scene hvor dikteren Guido Cavalcanti med sin særegne letthet hopper over et gravmonument: Han forsøker å slippe unna en gruppe florentinske ungdommer, som tenker å forlyste seg på hans bekostning. Koblingen mellom døden og lettheten blir av stor betydning for Calvino. Han gjør den ettertenksomme poetens sprang til et emblem for lettheten: “l’agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte”.¹¹⁵

Det er altså en sammenheng mellom lettheten og tyngden, mellom lettheten og det alvorlige: Kimen til lettheten ligger i det som tynger, hevder Calvino og eksemplifiserer dette med en lesning av myten om Persevs og Medusa. Medusa er en av de skremmende gorgonene: De som ser henne i øynene, blir umiddelbart forvandlet til stein. Takket være de bevingede sandalene som han får låne av Hermes, og det speilblanke skjoldet som han får låne av Athene – det gjør at han slipper å se direkte på gorgonen –, klarer Persevs å kutte av henne hodet. “Per tagliare la testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare”, forteller Calvino, “Persero si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelargli solo in una visione indiretta, in

¹¹⁴ Saggi I, s. 643 / AF, s. 28: “en språklig letthet som er slik at meningene blir flettet inni hverandre i den språklige veven som om de var vektløse, helt til de alle får den samme oppløste beskaffenheten”.

¹¹⁵ Saggi I, s. 639 / AF, s. 23: “dikterfilosofens spenstige uventede sprang, som hever ham over verdens tyngde, og som viser at i hans tilsynelatende tunge alvorlighet ligger letthetens hemmelighet, mens det som mange tror vil være tidens vitalitet, som er støyende, aggressiv, skjærende og buldrende, faktisk tilhører dødens rike”.

un'immagine catturata da uno specchio.”¹¹⁶ Sitatet forteller noe viktig om litteraturens indirekte blikk på verden. Slik kan det leses som et argument for Calvins egen poetikk: Det er nettopp ved å vende blikket bort fra verden, ved å beskrive den indirekte, at han makter å håndtere og kontrollere den. Samtidig forteller sitatet noe viktig om lettheten: Å skape letthet handler ikke om å avvise tyngden eller å flykte fra realitetene. Det handler snarere om å konfrontere tyngden. Det handler om å skape en letthet som bærer tyngden med seg som en av sine forutsetninger. Calvino forteller:

Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell'irrazionale. Voglia dire che devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica.¹¹⁷

Å skape letthet handler altså om å betrakte verden på en annen måte og med en annen optikk. Det handler om å ta i bruk andre erfaringsmodeller. Det handler om å tenke verden på en annen måte. Det handler om å sette de sedimenterte strukturene i bevegelse. Det handler, for å bruke Deleuze og Guattaris term, om å skape den typen fluktlinjer vi allerede har sett i forbindelse med *Il barone rampante* og *Marcovaldo*. Det er dette som gjør et begrep om letthet interessant for å forstå *Le città invisibili*, og for å forstå den politiske diskusjonen som Calvino tegner konturene av mot slutten av romanen.

Hva er det som skaper “tyngden” i de ulykkelige byene? I mange av beskrivelsene handler det om et “forsteinet” forhold til omgivelsene. Det handler om hvordan livet i byen sedimenterer seg i et fast mønster, om hvordan vanen og den daglige rutinen gjør at byen og byens mangfold så å si forsvinner og blir usynlig. Slik er det i byen Fillide: Når man besøker Fillide, forteller Marco, legger man straks merke til de mange forskjellige broene som krysser kanalene, de mange forskjellige vinduene som åpner seg mot gatene, de mange forskjellige fortauene som dekker bakken: “In ogni suo punto la città offre sorprese alla vista”, forteller han, “un cespo di capperi che sporge dalle mura della fortezza, le statue di tre regine su una mensola, una cupola a cipolla con tre cipolline infilzate sulla guglia.”¹¹⁸ Hvis man derimot ender opp med å tilbringe hele sitt liv i

¹¹⁶ Saggi I, s. 632 / AF, s. 15: “For å kappe hodet av Medusa uten selv å bli forsteinet, støtter Persevs seg på det som er mer flyktig, vindene og skyene; og han retter sitt blikk mot det som kun kan vise ham hodet i et gjenskin, et bilde fanget i et speil.”

¹¹⁷ Saggi I, s. 635 / AF, s. 18: “I de øyeblikkene da menneskenes rike synes å være dømt til tyngde, tenker jeg at jeg skulle ville fly som Persevs i en annen dimensjon. Jeg taler nå ikke om en flukt i drømme eller inn i det irrasjonelle. Jeg vil si at jeg må endre angrepsvinkel, jeg må se på verden gjennom en annen linse, med en annen logikk, med andre metoder for å vinne kunnskap og finne bevis.”

¹¹⁸ RR II, s. 435 / UB, s. 89: “På hvert eneste punkt byr denne byen på overraskende inntrykk: En dusk kapers som stikker fram fra festningsmuren, statuene av tre dronninger oppe på en hylle, en løkformet

Fillide, forsvinner etter hvert disse overraskelsene. Man følger sine faste ruter og sine faste rutiner, og dermed blekner byen for innbyggernes øyne. Vanen gjør byen usynlig: “Milioni d’occhi s’alzano su finestre ponti capperi ed è come scorressero su una pagina bianca”, forteller Marco.¹¹⁹ I byen Aglaura finner vi en lignende situasjon, men der er det de språklige klisjeene som gjør byen “usynlig”. “Poco saprei dirti d’Aglaura fuori delle cose che gli abitanti stessi della città ripetono da sempre”, forteller Marco.¹²⁰ Noen ganger når man besøker byen, kan man likevel skimte konturene av en helt annen by – “qualcosa d’inconfondibile, di raro, magari di magnifico” –, men det er umulig for den reisende å beskrive det han har sett, for ordene fanger ham og tvinger ham til nok en gang å gjenta det som allerede er sagt – “ridire anziché a dire”.¹²¹

I beskrivelsen av byen Zemrude bemerker Marco at det er humøret til den som betrakter byen, som gir byen dens form: “É l’umore di chi guarda che dà alla città di Zemrude la sua forma.”¹²² Den som kommer plystrende og med hodet løftet, ser byen nedenfra og opp: “davanzali, tende che sventolano, zampilli”.¹²³ Den som senker hodet, derimot, og går med haken mot brystet, ser byen ovenfra og ned: “Se ci cammini col mento sul petto, con le unghie ficcate nelle palmo, i tuoi sguardi s’impiglieranno raso terra, nei rigagnoli, i tombini, le resche di pesce, la cartaccia.”¹²⁴ I Zemrude ender alle innbyggerne til slutt opp med å senke blikket, forteller Marco: “Per tutti presto o tardi viene il giorno in cui abbassiamo lo sguardo lungo i tubi delle grondaie e non riusciamo più a staccarlo dal selciato.”¹²⁵ Det er slik tyngden skapes. Mangfoldet i de usynlige byene – det mangfoldet som Marco fokuserer på i sine beskrivelser – står hele tiden i fare for å underkastes byens ulike sedimenterende strukturer. Tyngden oppstår når én bestemt lesning av virkeligheten, et bestemt verdensbilde, ett bestemt blikk på verden blir dominerende. Derfor er mangfoldet og fantasien nødvendig for å kunne skape letthet. Som i de siste avsnittene av *La giornata d’uno scrutatore* handler det om å se byen på en

kuppel med tre småløk spiddet på spiret.” (“La città e gli occhi. 4.”)

¹¹⁹ RR II, s. 436 / UB, s. 90: “Millioner av øyne løftes mot vinduer, broer og kapers, og det er som om de løp henover en blank side.”

¹²⁰ RR II, s. 413 / UB, s. 67: “Det er lite jeg kunne fortelle deg om Aglaura utenom det byens innbyggere forteller”. (“Le città e il nome. 1.”)

¹²¹ RR II, s. 413 / UB, s. 67–68: “noe egenartet, sjeldent, rett og slett praktfullt”, “gjenta i stedet for å beskrive”.

¹²² RR II, s. 412 / UB, s. 66: “Det er sinnsstemningen hos den som betrakter Zemrude, som gir byen dens form.” (“Le città e gli occhi. 2.”)

¹²³ RR II, s. 412 / UB, s. 66: “vinduskarmer, gardiner som blaffer, vannstråler”.

¹²⁴ RR II, s. 412 / UB, s. 66: “Hvis du går med haken ned mot brystet, med neglene boret inn i håndflatene, vil ditt blikk bli hengende ved grunnen, ved rennestein, kumløkk, fiskebein og papiravfall.”

¹²⁵ RR II, s. 412 / UB, s. 66: “For alle kommer før eller senere den dagen da vi senker blikket og lar det gli langs avløpsrennene og ikke makter å rive det løs fra gatesteinene.”

annen måte, tenke den på en annen måte. Det handler om de korte glimtene der perspektivene plutselig forandrer seg og konturene av en annen by kommer til syne.

I motsetning til Zemrude og de andre tyngende byene er Smeraldina en by som legger til rette for at man hele tiden kan oppdage omgivelsene på nytt: Det er en by som skaper letthet, en by hvor det hele tiden er mulig å tegne opp nye fluktlinjjer, en grunnleggende mangfoldig by. Smeraldina – “città acquatica” – består av et nettverk av gater og kanaler som krysser hverandre. Derfor har byens innbyggere alltid en rekke forskjellige muligheter når de skal bevege seg fra ett sted i byen til ett annet: Man kan velge å gå til fots eller man kan benytte båt – eller man kan veksle –, og som om ikke det var nok, beveger ferdselsnettet seg på flere nivå, forbundet av svalganger, trapper og bruer. Slik blir den korteste veien mellom to ulike punkt i Smeraldina ikke en rett linje, men en linje som går i siksak, en linje som forgrener seg i utallige varianter.

Per andare da un posto a un altro hai sempre la scelta tra il percorso terrestre e quello in barca: e poiché la linea più breve tra due punti a Smeraldina non è una retta ma uno zigzag che si ramifica in tortuose varianti, le vie che s’aprono a ogni passante non sono soltanto due ma molte, e ancora aumentano per chi alterna traghetti in barca e trasbordi all’asciutto.¹²⁶

Byen får nærmest en rhizomatisk struktur. Hver dag følger innbyggerne nye ruter, gjør nye kombinasjoner, oppretter nye forbindelser, sniker seg inn en sidegate. Slik forhindrer de at livet stivner, at mønstrene gjentar seg, og strukturene låser seg: “Le vite più abitudinarie e tranquille a Smeraldina trascorrono senza ripetersi”, forteller Marco.¹²⁷

Etter å ha jobbet med den franske utopisten Charles Fouriers tekster over flere år på slutten av sekstitallet og begynnelsen av syttitallet tar Calvino så å si farvel med ham i essayet “Per Fourier 3. Commiato. L’utopia pulviscolare”, skrevet i desember 1973. Det som kanskje først og fremst fascinerer Calvino ved den utopiske litteraturen, er dens evne til å tenke verden på en annen måte. Det handler om å utvide “la sfera di ciò che possiamo rappresentarci”.¹²⁸ Calvino er riktignok skeptisk til muligheten for å virkeliggjøre utopien: Ikke fordi den er urealiserbar, men fordi han mener den mister sin kraft med en gang den konkretiseres. Den stivner. Spørsmålet er derfor ikke hvordan man eventuelt skal kunne

¹²⁶ RR II, s. 433 / UB, s. 87: “Når du skal dra fra et sted til et annet, har du alltid valget mellom å gå til fots eller bruke båt. Og fordi den korteste veien mellom to punkter i Smeraldina ikke er en rett linje, men en siksaklinje som forgrener seg i snodde varianter, ligger det ikke bare to, men mange veier åpne for enhver som ferdes der. Og for den som veksler mellom å bruke båt og å ferdes til lands, ligger enda flere veier åpne.”

¹²⁷ RR II, s. 433 / UB, s. 87: “Det mest hverdagslige og rolige liv i Smeraldina forløper uten gjentakelser”.

¹²⁸ Saggi I, s. 312 / LM, s. 252: “the sphere of what we can imagine”.

etablere den utopiske byen, men derimot hvordan utopien skal kunne bli en del av oss, hvordan den skal etablere seg som en evne til å tenke verden på den annen måte:

Insomma l'utopia come città che non potrà essere fondato da noi ma fondare se stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità d'immaginarla, di pensarla fino in fondo, città che pretende d'abitare noi, non d'essere abitata, e così far di noi i possibili abitanti d'una terza città, diversa dall'utopia e diversa da tutte le città bene o male abitabili oggi, nata dall'urto tra nuovi condizionamenti interiori ed esteriori.¹²⁹

Som Calvino er inne på i både *La giornata d'uno scrutatore* og i *Marcivaldo*, løser man ingen politiske problemer i dagens verden ved å drømme seg bort i forestillingen om et tapt paradisi eller om et kommende idealsamfunn. All politisk og estetisk tenkning må ta utgangspunkt i "de levendes helvete", altså situasjonen slik den faktisk er. Bare med dette utgangspunktet er det mulig å sette de sedimenterte strukturene i bevegelse og skape letthet. Calvino føler altså ikke noen behov for konkrete fremtidsscenarioer. Det man i beste fall kan forvente seg av dagens litteratur, er noe annet, bemerker han. Utopien i dag er som fint støv. Den er partikkelaktig og lett som en gass. Og man finner den der man minst venter å finne den: i foldene, i de skyggefulle helningene, i rekken av ufrivillige effekter som selv det mest gjennomkalkulerte system alltid fører med seg – uten å vite at det kanskje nettopp er der at sannheten befinner seg:

il meglio che m'aspetto ancora è altro, e va cercato nelle pieghe, nei versanti in ombra, nel gran numero d'effetti involontari che il sistema più calcolato porta con sé senza sapere che forse là più che altrove è la sua verità. Oggi l'utopia che cerco non è più solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia pulviscolare, corpuscolare, sospesa.¹³⁰

Det er altså når utopiene oppløser seg og blir til fint støv, at litteraturen igjen kan få en politisk funksjon.

Det finnes to veier ut av det helvete som Marco beskriver i den aller siste kursiven. Den første er forholdsvis enkel, men kanskje ikke spesielt fruktbar: "*accettare l'inferno e diventare parte fino al punto di non vederlo più*".¹³¹ Den andre er vanskeligere: "*cercare*

¹²⁹ Saggi I, s. 312 / LM, s. 252: "In a word, utopia not as a city that can be founded by us but that can found itself in us, build itself brick by brick in our ability to imagine it, to think it out to the ultimate degree; a city that claims to inhabit us, not to be inhabited, thus making us possible inhabitants of a third city, different from utopia and different from the habitable and inhabitable cities of today; a city born of the mutual impact of new conditionings, both inner and outer."

¹³⁰ Saggi, s. 314 / LM, s. 255: "the best I still can look for is something else, which must be sought in the folds, in the shadowy places, in the countless involuntary effects that the most calculated system creates without being aware that perhaps its truth lies right there. The utopia I am looking for today is less solid than gaseous: it is a utopia of fine dust, corpuscular, and in suspension."

¹³¹ RR II, s. 498 / UB, s. 158: "Å godta helvete og bli en del av det, akseptere det i den grad at man ikke ser

e sapere riconoscere che e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio".¹³² Men hva betyr egentlig dette? Kanskje handler det nettopp om å skape letthet. Kanskje handler det om å betrakte verden med en annen optikk. Til syvende og sist handler *leggerezza* om å gi rom for mangfoldigheten: Mangfoldigheten er en forutsetning for å kunne betrakte verden på en annen måte. Det dreier seg ikke om å skape utopiske visjoner, men snarere om å skape minimale og lokale åpninger mot noe annet. Små forandringer.

Det er nettopp disse små åpningene mot noe annet som preger mange av de usynlige byene. I byen Olinda, for eksempel, kan den som går omkring med et forstørrelsesglass, stadig vekke oppdage bittesmå byer som er i ferd med å vokse frem: Først på størrelse med et knappenålshode, deretter som en halv sitron, deretter som en suppetallerken, og snart har en helt ny by vokst frem innenfor grensene av den gamle.¹³³ I byen Raissa, derimot, er det de plutselige forbindelsene som oppstår mellom byens innbyggere, som gjør at det vokser frem en lykkelig by midt i den ulykkelige – “una città felice che nemmeno sa di esistere”.¹³⁴ Endelig forteller Marco om hvordan den urettferdige byen Berenice også rommer en serie med rettferdige byer. Riktignok vil den urettferdige byen alltid vende tilbake, forteller han. Men like sikkert er det at det i den urettferdige byen finnes “un latente amore per il giusto, non ancora sottoposto a regole, capace di ricomporre una città più giusta ancora di quanto non fosse prima di diventare recipiente dell'ingiustizia”.¹³⁵ Den rettferdige byen er hele tiden i ferd med å ta form.

Ett av de fineste eksemplene på hvordan det åpne blikket får en annen by – en lykkelig by – til å vokse frem midt i det som tynger, finner vi i beskrivelsen av Marozia. En sibylle ble en gang spurt til råds om byens skjebne. Hun svarte: “Vedo due città: una del topo, una della rondine”.¹³⁶ Innbyggerne tolket dette som et varsel om bedre tider. I dag er Marozia en by hvor horder av rotter river matrester fra munnen på hverandre, tenkte de. Men snart innledes “svalenes århundre”, og da kommer alt til å forandre seg: “sta per cominciare un nuovo secolo in cui tutti a Marozia voleranno come le rondini nel

det lenger”.

¹³² RR II, s. 498 / UB, s. 159: “Å søke og klare å erkjenne hvem og hva det er som midt i helvete ikke er helvete og få det til å vare, og å gi det rom”.

¹³³ RR II, s. 468 (“Le città nascoste. I.”).

¹³⁴ RR II, s. 484 / UB, s. 144: “en lykkelig by som ikke engang vet om at den eksisterer”.

¹³⁵ RR II, s. 496 / UB, s. 156: “en latent kjærlighet til rettferdigheten, den som ennå ikke er underlagt regler, som er i stand til å bygge opp igjen en by som en enda mer rettferdig enn den første var før den ble mottaker for urettferdigheten”.

¹³⁶ RR II, s. 489 / UB, s. 149: “Jeg ser to byer: En rotteby og en svaleby.”

cielo d'estate, chiamandosi come in un gioco, esibendosi in volteggi ad ali ferme".¹³⁷ Innbyggerne i Marozia, forteller Marco, er overbevist om at sibyllens spådom for lengst har gått i oppfyllelse. Men de eneste vingene som den unge venetianeren har sett når han har besøkt byen, er "quelle d'ombrelli diffidenti sotti i quali palpebre pesanti s'abbassano sugli sguardi".¹³⁸ Og allikevel: Også i Marozia kan man oppleve at små sprekker plutselig åpner seg i de kompakte murveggene, og at en annerledes by – "una città diversa" – kommer til syne. Med ett er det som om alle byrommets dimensjoner forandrer seg – høydene, avstandene –, det er som om byen blir krystallklar.

Hva er det som forårsaker disse små glimtene av noe annet? Kanskje handler det om å vite hvilke ord man skal si, forteller Marco Polo, eller hvilke bevegelser man skal utføre, og i hvilken rytme og rekkefølge. Kanskje handler det om et bestemt blikk, eller et bestemt svar, eller at noen gjør noe bare for gleden ved å gjøre det. Og det hele må skje som ved en tilfeldighet, understreker venetianeren, "senza la pretesa di star compiendo una operazione decisiva".¹³⁹ Marco forteller:

Forse tutto sta a sapere quali parole pronunciare, quali gesti compiere, e in quale ordine e ritmo, oppure basta lo sguardo la risposta il cenno di qualcuno, basta che qualcuno faccia qualcosa per il solo piacere di farla, e perché il suo piacere diventi piacere altrui: in quel momento tutti gli spazi cambiano, le altezze, le distanze, la città si trasfigura, diventa cristallina, trasparente come una libellula.¹⁴⁰

Slik fungerer beskrivelsen av byen Marozia som en beskrivelse av letthetens poetikk, og av den poetikken som preger Calvinos forfatterskap generelt og *Le città invisibili* i særdeleshet. Det er nettopp i leken, i gleden ved å fortelle, i det tilsynelatende "uviktige" ved de fantastiske fabuleringene, i det åpne og sanselige blikket, i den støvliggende utopien, at de usynlige byenes eksperimentelle virkelighetsbilder makter å gi form til erfaringen av den moderne metropolen.

¹³⁷ RR II, s. 489 / UB, s. 149: "men nå er det like før et nytt århundre begynner, og da skal alle i Marozia fly som svaler på sommerhimmelen og kalle på hverandre som i en lek og holde oppvisninger med akrobatisk flukt på urørlige vinger".

¹³⁸ RR II, s. 489 / UB, s. 149: "mistenksomme vinger av paraplysegmenter, og under dem senker tunge øyelokk seg over blikkene".

¹³⁹ RR II, s. 490 / UB, s. 150: "uten at man tror seg i ferd med å foreta seg en avgjørende handling".

¹⁴⁰ RR II, s. 489–490 / UB, s. 150: "Kanskje dreier det hele seg om å vite hvilke ord man skal si, hvilke bevegelser man skal gjøre, og i hvilken rekkefølge og rytme. Eller kanskje det er nok med et blikk, et svar, et tegn fra en eller annen, kanskje det er nok at en eller annen gjør et eller annet bare for gleden ved å gjøre det og for å gi sin glede videre til andre. I det øyeblikket forandrer alle dimensjonene seg, avstandene i høyde og lengde, selve byen forvandles, blir krystallklar, gjennomiktig som en gullsmedvinge."

Forfalskning og sanselighet

– *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

I det niende kapitlet av Italo Calvinos *Se una notte d'inverno un viaggiatore* reiser Leseren – romanens “du” – til det fiktive søramerikanske landet Ataguitania for å oppsøke Ermes Marana, den tidligere samboeren til Ludmilla, romanens “leserinne” og Leserens begjærsubjekt. Som grunnlegger av “l’Organizzazione del Potere Apocrifo” står Marana bak en internasjonal konspirasjon av forfalskede romaner som har skapt kaos i forlagsbransjen: Manus har blitt forvekslet, bøker har kommet i butikken med feil forfatternavn på forsiden, eller med feiltrykk, og det er ikke så godt å si hvem som egentlig har skrevet hva. Leseren er selv et offer for romanforfalskningenes upålitelighet: Siden han satte seg ned for å lese Italo Calvinos nye bok “Se una notte d'inverno un viaggiatore”, har han gang på gang blitt avbrutt i romanlesningene sine. Alltid på det mest intense. Det er for å komme til bunns i dette mysteriet, og for å hevne seg på sin tidligere rival, at han vil forsøke å finne Ermes Marana.

Straks Leseren lander i Ataguitania, blir han arrestert og deretter “motarrestert” av det falske, eller muligens det ekte-forkledd-som-det-falske, politiet. Det søramerikanske landet er preget av politisk uro: Ulike revolusjonære, kontrarevolusjonære og kontrakontrarevolusjonære grupperinger kjemper om makten, og for alle de ulike partene er forfalskningene det viktigste våpenet. På flyplassen treffer Leseren en kvinne som ligner på Ludmillas politisk engasjerte søster Lotaria. Hun presenterer seg som Corinna, men dukker etter hvert opp i en rekke forskjellige situasjoner, med rekke forskjellige navn og identiteter – Gertrude, Ingrid, Alfonsina, Sheila, Alexandra. I rollen som Corinna forteller hun om den spesielle situasjonen som har oppstått i Ataguitania: “Siamo in un paese in cui tutto quel che è falsificabile è stato falsificato: quadri dei musei, lingotti d’ora, biglietti degli autobus. La controrivoluzione e la rivoluzione combattono tra loro a colpo di falsificazioni; il risultato è che nessuno può essere sicuro di ciò che è vero e di

ciò che è falso”.¹ Forfalskningsprosessen har altså kommet så langt at det ikke lenger gir noen mening å spørre om hva som er ekte, og hva som kun later til å være det: Det er selve forestillingen om “ekthet” – skillet mellom original og kopi – som er i ferd med å undermineres. Dermed settes identitetenes og erfaringens stabilitet i bevegelse. Alt blir tvetydig: “Sta attento”, formaner fortelleren, “qui tutto è diverso da come sembra, tutto è a doppia faccia”.² I kapitlets klimaks forsøker Leseren å tvinge Corinna-Gertrude-Ingrid-Alfonsina-Sheila-Alexandra til å avsløre hvem hun “egentlig” er. Han begynner bokstavelig talt å kle av henne de ulike rollene: “Con mano spasmodico sbottoni il camice bianco della programmatrice Sheila e scopri l’uniforme da agente di polizia d’Alfonsina, strappi i bottoni d’oro d’Alfonsina e trovi l’anorak di Corinna, tiri la cerniera di Corinna e vedi le mostrine di Ingrid ...”³ Til slutt står hun foran ham splitter naken: Endelig tror Leseren at han har kommet inn til “kjernen” av den tvetydige kvinnen, men Corinna-Gertrude-Ingrid-Alfonsina-Sheila-Alexandra protesterer. Også kroppen er en uniform, roper hun ut, før hun kaster seg over ham.

Etterligninger, forfalskninger, kopier og flytende identiteter. Alt dette er viktige elementer i *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, både i rammefortellingen, altså historien om Leseren og Ludmilla, og i de innskutte fortellingene, de ti ulike romanene som Leseren etter hvert kommer over, og som utgjør en sentral del av selve tekstmassen i Calvinos roman. For samtidig som forfalskningsprosessen i Ataguitania kan virke skremmende, hefter det åpenbart noe fascinerende ved de forfalskede romanenes tvetydige vesen og ved Ermes Maranas underminerende prosjekt. Silas Flannery – av mange lest som Calvinos alter ego i teksten – er en av dem som lar seg fascinere. Kapittel VIII av *Se una notte d’inverno un viaggiatore* er viet et lengre utdrag fra den irske bestselgerforfatterens dagboksnotater. Flannery lider av skrivesperre: Dagboken er det eneste han makter å skrive. Her forteller han at han har blitt oppsøkt av Ermes Marana. Ifølge “den store forfalskeren” skal et japansk firma ha klart å tilegne seg “la formula dei romanzi di Silas Flannery”. Kvaliteten skal være utmerket: “Ritradotti in inglese (o meglio, tradotti nell’inglese da cui si finge siano stati tradotti), nessun critico saprebbe

¹ RR II, s. 822 / HRV, s. 193: “Vi er i et land hvor alt som kan forfalskes, er blitt forfalsket: museumsbilder, gullbarrer, bussbilletter. Kontrarevolusjonen og revolusjonen bekjemper hverandre med skuddsalver av forfalskninger; resultatet er at ingen kan være sikker på hva som er ekte og hva som er falskt”.

² RR II, s. 829 / HRV, s. 200: “Vær på vakt, Leser, her er alt annerledes enn det ser ut til, alt er tvetydig ...”

³ RR II, s. 828 / HRV, s. 199: “Med en krampaktig bevegelse knapper du opp programmererske Sheilas hvite frakk og oppdager Alfonsinas politiuiform, du river ut Alfonsinas gullknapper og finner Corinnas anorakk, du trekker ned Corinnas glidelås og får se Ingrid’s våpenmerker ...”

distinguerli dai Flannery veri”, forteller Marana.⁴ Opplysningene ryster Flannery. Slike forfalskninger kan påføre ham store økonomiske skader, og de kan ødelegge hans gode navn og rykte. Samtidig føler han en “gysende draging” overfor dem. Han forestiller seg at de rommer en særegen innsikt som hans “ekte” romaner mangler.

Immagino un vecchio giapponese in kimono che passa su un ponticello ricurvo: è il me stesso nipponico che sta immaginando una delle mie storie e giunge a identificarsi con me come risultato d'un itinerario spirituale che m'è completamente estraneo. Per cui i falsi Flannery sfornati dalla ditta truffaldina di Osaka sarebbero sì delle volgari contraffazioni ma nello stesso tempo conterrebbero una sapienza raffinata e arcana di cui i Flannery autentici sono del tutto privi.⁵

Apokryfe eller forfalskede romaner skaper ikke bare opphavsrettslige problemer i det litterære markedet. De forstyrrer innarbeidede forestillinger om originalitet og opprinnelse, om forholdet mellom tekst og forfatter, om forholdet mellom teksten og den virkeligheten teksten kan sies å referere til. Betydningen til de forfalskede romanene kan verken forankres hos forfatteren – som ikke er den “egentlige” forfatteren – eller i den “virkeligheten” som romanene eventuelt tegner et bilde av. Og allikevel mener altså den irske bestselgerforfatteren at de inneholder en “forfinet og dulgt viten” som de “ekte” romanene hans mangler. Hvilken viten rommer forfalskningene? Og hvorfor omfavner Flannery en virksomhet som i så stor grad undergraver hans personlige identitet? Hvorfor fremmer Calvino det man kunne kalle “forfalskningens estetikk”?

Simulakret

Et utgangspunkt for diskusjonen om forholdet mellom forfalskning og original, og mellom gode og dårlige kopier, kan være Gilles Deleuzes essay “Simulacre et la philosophie antique” fra 1969.⁶ Her bemerker den franske filosofen at mens den “ekte” kopien kan forstås som en avbildning basert på likhet, er den “uekte” kopien – *simulakret* – et bilde hvor denne essensielle likheten mangler. Det er Platons idélære, slik den blant

⁴ RR II, s. 787 / HRV, s. 163: “Når de blir oversatt på ny til engelsk (eller rettere sagt, oversatt til det engelsk man later som de er oversatt fra), vil ingen kritiker klare å skille dem fra de ekte Flannery-romanene.”

⁵ RR II, s. 787 / HRV, s. 163: “Jeg ser for meg en gammel japaner i kimono som går over en buet bro: Han er mitt nipponiske jeg som går og tenker ut en av mine historier og lykkes i å identifisere seg med meg som et resultat av en åndelige reise som er meg fullstendig fremmed. Hvorav følger at de falske Flannery-romaner som svindlerfirmaet i Osaka sender ut, naturligvis er vulgære etterligninger, men samtidig inneholder en forfinet og dulgt viten som Flannerys ekte romaner er helt og holdent blottet for.”

⁶ Essayet ble opprinnelig publisert som “Renverser la platonisme” i 1967. Senere utgitt som en appendiks til *Logique du sens*.

annet kommer til uttrykk i *Sofisten*, som danner utgangspunktet for Deleuzes refleksjoner. Målet for Platons dialog er å etablere en distinksjon mellom ideen og dens ulike etterligninger, mellom den grunnleggende modellen og dens mer eller mindre velbegrunnede kopier. “Il s’agit de faire la différence. Distinguer la « chose » e ses images, l’original et la copie, le modèle et le simulacre”, hevder Deleuze.⁷ Det handler om å skille mellom de gode og de dårlige kopiene, mellom det autentiske og det inautentiske – “distinguer le pur et l’impur, l’authentique et l’inauthentique” –, og det handler om å kartlegge hvilke av etterligningene som er mest tro mot originalen.⁸ Kort sagt handler det om å etablere et hierarki mellom sannhetens ulike “beilere”. I *Staten* kritiserer som kjent Platon kunstens etterligninger for i bunn og grunn å være etterligninger av etterligninger. Mens virkelighetens gjenstander etterligner ideene, etterligner kunstens etterligninger virkelighetens gjenstander. Derfor står kunsten fjernt fra ideene, fjernt fra det “sanne og virkelige”. Kunsten kan kun etterligne skinnet av ideene og ikke essensen. Platon skriver: “Den etterlignende kunst befinner seg altså langt borte fra sannheten, ser det ut til. Grunnen til at den kan frembringe alt, er jo at den bare fremstiller en liten del av hver gjenstand – og til og med et skyggebilde”.⁹ Slik reduseres altså kunstens etterligninger til rene skyggebilder av ideene: bleke kopier av det sanne. De er tredjehåndsbesittere av ideens essens. Altså en slags forfalskninger.

Deleuzes strategi er å vende om på Platon: Den franske filosofen retter blikket mot de “dårlige” etterligningene, de som i større og større grad fjerner seg fra ideen – tredjehåndsbesittere, fjerdehandsbesittere, femtehandsbesittere –, og han spør hvilken status disse får i Platons verdihierarki: “n’y a-t-il pas un possesseur en troisième, en quatrième, etc., à l’infini d’une dégradation, jusqu’à celui qui ne possède plus qu’un simulacre, un mirage, lui-même mirage et simulacre ?”¹⁰ På bakgrunn av dette skiller Deleuze mellom to ulike typer bilder eller etterligninger. Kopiene eller de “gode” etterligningene på den ene siden, simulakrene eller de “dårlige” etterligningene på den andre: “Les copies sont possesseurs en second, prétendants bien fondés, garanties par la ressemblance ; les simulacres sont comme les faux prétendants, construits sur une

⁷ Deleuze 1969, s. 292 / Deleuze 1989, s. 97: “Målsetningen er å etablere en forskjell, en distinksjon mellom «gjenstanden» selv og dens bilder, mellom originalen og kopien, modellen og simulakret.”

⁸ Deleuze 1969, s. 293 / Deleuze 1989, s. 98: “mellom det rene og det urene, det ekte og det uekte.”

⁹ Platon 1994, s. 15

¹⁰ Deleuze 1969, s. 294 / Deleuze 1989, s. 99: “Finnes det ikke en tredjehåndsbesitter, en fjerdehandsbesitter, osv.; en uendelig reduksjon like til den som ikke besitter annet enn et simulakrum, og som selv er illusjon og simulakrum?”

dissimilitude, impliquant une perversion, un détournement essentiels.”¹¹ Mens de gode kopiene altså besitter en *essensiell* likhet med modellen, baserer simulakrene seg på en illusjon av likhet: De produserer likhet gjennom list eller subversjon, “par ruse ou subversion”.¹² Slik underminerer simulakret selve distinksjonen mellom original og kopi. Det gir ikke lenger noen mening å spørre om hva som er “ekte”, og hva som er en “kopi”. Til gjengjeld er simulakret grunnleggende produktivt. Det skaper nemlig en ny type bilder: “Le simulacre n’est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie *et l’original et la copie, et le modèle et la reproduction.*”¹³ Simulakret, hevder Deleuze, kan beskrives som et bilde uten likhet, et bilde som ikke refererer til, og som ikke er underkastet noen entydig referanse – omtrent som romanforfalskningene i *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Likheten består, bemerket Deleuze, “mais elle est produite comme l’effet extérieur du simulacre”.¹⁴ Dette gjør det også mulig å tenke forholdet mellom litteraturen og dens objekt, mellom det Calvino kaller “den skrevne” og den “ikke skrevne verden”, på den ny måte. Romanforfalskningene i *Se una notte d’inverno un viaggiatore* er verken “kopier” eller “originaler” i forhold til de “ekte” romanene, og de “virkelighetsbildene” de produserer, er verken avbildende representasjoner eller rene fantasiprodukter. Tvert imot er de en type bilder som hele tiden resonnerer med virkeligheten, og som dermed lar verden tre frem på en ny måte. Kanskje det er dette som gir forfalskningene deres særegne innsikt.

Fragmentene, forfatterne, fortsettelsen

Calvinos roman starter med et sprang over i litteraturens verden og en invitasjon til leseren om å ta del i fiksjonen: “Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell’indistinto”.¹⁵ Allerede i åpningen retter altså den italienske forfatteren oppmerksomheten mot romanen som konstruksjon, mot seg selv som romanens forfatter, mot den diffuse grensen mellom

¹¹ Deleuze 1969, s. 296 / Deleuze 1989, s. 100: “Kopiene er andrehandsbesittere, velbegrunnede pretendenter, garantert gjennom likheten; *simulakrene* er så å si falske pretendenter, dannet omkring en ulikhet, og impliserer en essensiell perversjon eller fordreining.”

¹² Deleuze 1969, s. 298 / Deleuze 1989, s. 102.

¹³ Deleuze 1969, s. 303 / Deleuze 1989, s. 107: “Simulakret er ikke en redusert kopi, det inneholder en positiv kraft som negerer *både originalen og kopien, både modellen og reproduksjonen.*”

¹⁴ Deleuze 1969, s. 303 / Deleuze 1989, s. 107: “men fremkommer som en utvendig effekt av simulakret”.

¹⁵ RR II, s. 613 / HRV, s. 3: “Du skal gå i gang med å lese Italo Calvinos nye roman *Hvis en reisende en vinternatt*. Slapp av. Konsentrer deg. Skyv alle andre tanker fra deg. La verden omkring deg blekne og bli utydelig”.

litteraturens og virkelighetens verden, og mot den sentrale rollen som leseren – både rammefortellingens Leser og den historiske leseren – spiller i teksten: leserens avgjørende betydning for betydningsproduksjonen og for aktualiseringen av romanfortellingen.

Se una notte d'inverno un viaggiatore rommer et mangfold av stilistiske uttrykk, handlingsforløp og fortellere. Historien om Leseren og Ludmilla er delt inn i tolv kapitler. Disse danner så en ramme for de ti romanbegynnelsene – eller kanskje man snarere skulle kalle dem romanfragmenter – som både fiksjonens Leser og Calvins historiske lesere får ta del i. Selv om de innskutte fortellingene blir presentert som fragmenter, er det ingen grunn til ikke å lese dem som “fullverdige” fortellinger, for i realiteten kan hele det sene forfatterskapet til Calvino sies å være fragmentarisk i sin karakter. I lesningen av *Marcovaldo* drøftet jeg hvordan og hvorfor den italienske forfatteren vender seg bort fra den bredt anlagte romanfortellingen. I begynnelsen av *Se una notte d'inverno un viaggiatore* reflekterer Leseren over noe av det samme problemet: “I romanzi lunghi scritti oggi forse sono un controsenso: la dimensione del tempo è andato in frantumi, non possiamo vivere o pensare se non spezzoni di tempo che s'allontanano ognuno lungo una sua traiettoria e subito spariscono.”¹⁶ Romanfragmentene kan med andre ord leses som et uttrykk for denne “splintringen av tiden”, denne splintringen av erfaringen. Når de ikke kommer til noen konklusjon er det kanskje fordi de rett og slett ikke *kan* avsluttes: Enhetlige konklusjoner er ikke lenger mulig i vår tids erfaringsvirkelighet. I Calvins roman kobles dette sammen med en grunnleggende fascinasjonen for de mulighetene som ligger i romanfortellingenes begynnelse: det potensialet som ennå ikke har aktualisert seg i noen sedimentert form. Silas Flannery reflekterer over dette i dagboksnotatene: “Vorrei poter scrivere un libro che fosse solo un *incipit*, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa ancora senza oggetto.”¹⁷ Det er denne ideen Calvino realiserer i *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Romanfragmentene blir fortalt i førsteperson – et nokså uvanlig grep i Calvins forfatterskap. Rammefortellingen, derimot, blir fortalt av en like uvanlig allvitende “andrepersonsforteller”, som hele tiden forteller hvordan “du”, altså Leseren, tenker og handler. Den første delen av rammefortellingen foregår innenfor rammene av et karikert,

¹⁶ RR II, s. 618 / HRV, s. 8: “Lange romaner skrevet nå for tiden er kanskje en selvmotsigelse. Tidsdimensjonen er blitt revet opp i småbiter. Vi kan ikke leve eller tenke unntatt i tidsbrokker, som hver og en fjerner seg langs sin prosjekttilbane og straks forsvinner.”

¹⁷ RR II, s. 785 / HRV, s. 161: “Jeg skulle ønske jeg kunne skrive en bok som bare var et *incipit*, som bibeholdt i hele sin varighet begynnelsens potensiale, en forventning som ennå ikke var innrettet på et emne.”

men tross alt gjenkjennelig fiksjonsunivers. Mot slutten forandrer imidlertid romanen karakter, og både det søramerikanske landet Ataguitania og det siste landet som Leseren besøker, nemlig Ircania, fremstår som høyst "litterære" territorier. I denne delen av romanen skaper Calvino samtidig usikkerhet omkring fortelleren: Det kan nærmest virke som om Silas Flannery infiltrerer eller rett og slett overtar fortellerstemmen. I dagboksnotatene i kapittel VIII skisserer den irske bestselgerforfatteren et utkast til en roman som er svært lik *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Man kan snakke om en *mise-en-abyme*. I denne skissen legger han planer for hvordan han skal bli kvitt Leseren. Silas Flannery har nemlig selv fått et godt øye til Leserinnen, altså Ludmilla, og han vil ha henne for seg selv: "Farò in modo che il Lettore parte sulle tracce del Falsario, il quale si nasconde in un qualche paese molto lontano, in mondo che lo Scrittore possa restare sono con la Lettrice."¹⁸ Når Leseren i det påfølgende kapitlet i rammefortellingen reiser til Ataguitania, synes dette å være et resultat av fortellerens ønske om å bli kvitt ham. Samtidig antyder Flannery at noen, det vil si Ermes Marana, roter i papirene hans: Noen ark forsvinner, andre kommer til. Dermed antydes det at Silas Flannerys dagbok – den mest intime av alle sjangre – i realiteten er et produkt av Maranas forfalskninger. Slik fremstår Marana som den store "plotmakeren" i *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Det er han som igangsetter og styrer intrigen.

Silas Flannery har blitt grundig studert av forskningen, og han har blitt lest som et uttrykk for Calvinos egne holdninger i teksten. Ermes Marana, derimot, har til en viss grad blitt oversett. Vi møter ham bare indirekte: I Silas Flannerys dagboksnotater, i Ludmillas forklaringer og i en serie forvirrende, men fascinerende brev som han sender til forlaget. Ludmillas tidligere samboer opptre både som oversetter, som representant for "Mercurio e le Muse", en bedrift som har spesialisert seg på å utnytte litterære og filosofiske verk i reklameøyemed, og altså som grunnlegger av "organisasjonen for apokryf makt". Mens fornavnet til den store forfalskeren er en referanse til den greske guden Hermes, romernes Merkur, som både var skrivekunstens og tyvenes beskytter, er etternavnet trolig en referanse til Giovanni Paolo Marana, som levde fra 1642 til 1693. Marana var opprinnelig genoveser, men søkte tilflukt i Frankrike og fikk innpass ved hoffet til Ludvig den 14. I årene mellom 1684 og 1686 publiserte han en samling på til sammen 102 fiktive brev som utgis for å være skrevet av Mahmut, en spion fra det

¹⁸ RR II, ss. 806–807 / HRV, s. 180: "Jeg skal sørge for at Leseren setter av sted på sporet etter Forfalskeren, som gjemmer seg i et eller annet land meget langt borte, slik at Forfatteren kan bli alene med Leserinnen."

ottomanske riket ved det franske hoffet. *L'Espion Turc* ble utgitt både på fransk og på italiensk, og i 1687 kom en engelsk oversettelse: *Letters Writ by a Turkish Spy*. I årene mellom 1691 og 1694 kom det hele sju nye samlinger på engelsk, angivelig oversatt fra italiensk. Noen år senere kom det også en fransk utgave, denne gangen oversatt fra engelsk. Det er usikkert om Marana selv skrev “oppfølgerne”, eller om disse så å si var forfalskede forfalskninger. Brevene ble uansett svært populære, og Daniel Defoe er blant dem som har skrevet videre på fortellingen: Hans *Continuation of Turkish Letters Writ by a Turkish Spy in Paris* kom i 1718. Ved å bruke Maranas navn skriver Calvino seg altså inn i en tradisjon av forfalskede fortellinger, usikre opphavsmenn og listige bearbeidelser.

Tilbake til handlingen i rammefortellingen: Leseren – romanens allegoriske protagonist – har altså gått til anskaffelse av Italo Calvino's nye roman “Se una notte d'inverno un viaggiatore”. Han er klar til å lese, og han er klar til å gjenkjenne “l'inconfondibile accento dell'autore”, men allerede på første side merker han at det er noe som ikke stemmer.¹⁹ Riktignok er Calvino kjent for å endre stil fra bok til bok. For Leseren er det nettopp disse forandringene som særpreger den berømte forfatteren: “proprio in questi cambiamenti si riconosce che è lui”.²⁰ Men den nye romanen ligner ikke på noe av det Calvino har skrevet tidligere, og akkurat idet han begynner å komme inn i historien, oppdager Leseren at det har skjedd en feil med innbindingen: De samme seksten sidene følger etter hverandre gjennom hele boken. Full av frustrasjon tar Leseren med seg boken tilbake til bokhandelen for å bytte. Der får han vite at det ikke bare er innbindingen som er feil, men hele romanen: Boken han har begynt å lese, er nemlig ikke Calvino's “Se una notte d'inverno un viaggiatore”, men derimot “Fuori dell'abitato di Malbork” av den polske forfatteren Tazio Bazkabal. Spent på fortsettelsen plukker Leseren med seg Bazkabal og lar Calvino vente.

Mellom hyllene i bokhandelen – i avdelingen for Penguin Modern Classics – møter Leseren Ludmilla: Også hun har kommet for å bytte en defekt Calvino. Leseren lar seg umiddelbart sjarmere, og fortelleren oppmuntrer ham derfor til å gjøre et fremstøt: “Non perdere tempo, allora, un buon argomento per attaccar discorso ce l'hai, un terreno comune, pensa un po', puoi far sfoggio delle tue vaste e varie letture, buttati avanti, cos'aspetti”.²¹ Leseren tar sjansen: Han innleder en samtale, han etablerer kontakt, og

¹⁹ RR II, s. 619 / HRV, s. 8: “forfatterens umiskjennelige særpreg”.

²⁰ RR II, s. 619 / HRV, s. 8: “Det er nettopp i disse forandringene man gjenkjenner ham som den han er”.

²¹ RR II, s. 638 / HRV, ss. 26–27: “Så kast nå ikke bort tiden, et godt argument for å innlede en samtale har du jo, et felles område, tenk på det, du kan jo briljere med din omfattende og varierte lesning, kast deg ut i

snart har de et felles prosjekt: Jakten på romanbegynnelsenes fortsettelse. Slik fordobles handlingsstrukturen i *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: De avbrutte romanene på den ene siden, Leseren og Ludmillas felles historie på den andre. Litteraturen og livet flettes med andre ord sammen. Dette fører til at noe forandrer seg i Leserens forståelse av litteraturen, bemerker Calvino mot slutten av det først kapitlet:

La tua lettura non è più solitaria: pensi alla Lettrice che in questo stesso momento sta aprendo anche lei il libro, ed ecco che al romanzo da leggere si sovrappone un possibile romanzo da vivere, il seguito della tua storia con lei, o meglio: l'inizio d'una possibile storia.²²

Handlingen i de ti romanfragmentene kan på ulike måter sies å speile forholdet mellom Leseren og Ludmilla. Dermed får de også en helt konkret betydning for Leserens liv. Det han leser, blir et redskap til å forstå både sin egen situasjon og forholdet til Ludmilla.

Når Calvino velger å introdusere Leseren for Ludmilla, handler ikke dette kun om å skape større dynamikk i rammefortellingen, men også om å anskueliggjøre det begjæret som driver enhver leser i møtet med den narrative teksten: Begjæret etter Ludmilla er sammenfallende med begjæret etter romanfortellingenes fortsettelse og etter deres konklusjon. Slik kan "Leserinnen" sies å fungere som et allegorisk uttrykk for det Peter Brooks kaller "narrative desire". I et brev til kritikeren Angelo Guglielmi fra desember 1979 bemerker Calvino at den typen narrative strukturer som interesserer ham i *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, er de eventyraktige og spenningsmettede: de plotbaserte, ikke først og fremst de "litterære":

L'oggetto della lettura che è al centro del mio libro non è tanto «il letterario» quanto il «romanzesco», cioè una procedura letteraria determinata – propria della narrativa popolare e di consumo ma variamente adotta dalla letteratura colta – che si basa in primo luogo sulla capacità di costringere l'attenzione su un intreccio nella continua attesa di quel che sta per avvenire.²³

Både rammefortellingen og de innskutte romanfragmentene, indikerer Calvino, skal leses som intrigebaserte fortellinger, hvor handlingen drives fremover av en "gåte" eller "mysterium" som må løses. I *Reading for the Plot* beskriver Peter Brooks det "narrative

det, hva venter du på?"

²² RR II, s. 641 / HRV, s. 29: "noe er blitt forandret siden i går. Din lesning er ikke lenger noe som skjer i ensomhet; du tenker på Leserinnen som i dette øyeblikk åpner boken, hun også, og se, ovenpå romanen som er der for å bli lest, legger det seg som en skygge en mulig roman som er der for å bli levdt, fortsettelsen på din historie med henne, eller rettere sagt: begynnelsen på en mulig historie."

²³ RR II, s. 1390 / "Det sentrale objektet for lesningen i boken min er ikke så mye "det litterære" som "det romanaktige", det vil si en bestemt litterær fremgangsmåte – særegen for populærlitteraturen, men også adaptert av den mer kultiverte litteraturen – som i første rekke baserer seg på evnen til å knytte oppmerksomheten til en intrige i den stadige ventingen på det som kommer."

begjæret” som det begjæret leseren har etter å finne et svar på de spørsmålene som teksten stiller. Det er et begjær etter en mening eller en konklusjon, og dette begjæret tilfredsstilles først mot slutten av fortellingen. Man leser narrative tekster, hevder den amerikanske litteraturforskeren, med en forventning om at slutten vil kaste lys over de hendelsene som utspiller seg foran øynene våre her og nå: “Perhaps we would do best to speak of the *anticipation of retrospection* as our chief tool in making sense of narrative, the master trope of its strange logic.”²⁴ Når leserne – både romanens Leser og de historiske leserne – blir avbrutt i romanlesningen, innebærer altså dette at forventningene til slutten blir skuffet. Man får ikke svar på de spørsmålene som litteraturen, og dermed også livet, stiller. Når slutten mangler i de innskutte romanfragmentene, kan det skyldes at Calvino ønsker å understreke umuligheten av å konkludere, umuligheten av å knytte sammen fortellingenes mange løse tråder. Plotstrukturens enhet har blitt en umulighet.

Metafiksjonen

Handlingen i *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, jakten på romanfortellingens fortsettelse, foregår på ulike steder hvor litteraturen enten blir lest, produsert, skapt eller formidlet: I de to første kapitlene er dette i bokhandelen og hjemme hos Leseren. I kapittel III og IV befinner vi oss på universitetet: først på kontoret til professor Uzzi-Tuzii, deretter sammen med den politisk engasjerte lesegruppen til Lotaria. Slik parodierer Calvino både den akademiske behandlingen av litteraturen og syttitallets politisk engasjerte “bruk” av den. I kapittel V og VI oppsøker Leseren “Forlaget”. Her treffer han den gamle forlagsmannen Cavedagna, som blir et uttrykk for lengselen etter barndommens uskyldige og interesseløse leseropplevelser. I dette kapitlet får vi også lese Ermes Maranas mildt sagt forvirrende korrespondanse. I kapittel VII utspiller handlingen seg hjemme hos Ludmilla. Leseren og Leserinnen har endelig blitt et par, og nå er det hverandres kropp de leser. Romanlesningen blir med andre ord et metaforisk uttrykk for seksualakten, eller omvendt: Seksualakten blir en metafor for romanlesningen. I kapittel VIII ligger perspektivet hos forfatteren: Det er i dette kapitlet vi leser Silas Flannerys dagboksnotater og får ta del i hans betraktninger over det å skrive. I kapittel IX besøker Leseren Ataguitania: I tillegg til de mange forfalskningene utsettes Leseren for sensurmyndighetens “lesemaskin”, som riktignok bryter sammen. I kapittel X reiser han videre til den østeuropeiske politistaten Ircania, hvor han blant annet møter Arkadian

²⁴ Brooks 1992, s. 23.

Porphyritch. Porphyritch er ansvarlige for landets strenge sensurmyndigheter, men også en pasjonert leser. I kapitel XI befinner vi oss på et bibliotek hvor vi får høre til sammen sju ulike leseres tanker om det å lese. I det siste kapitlet er Leseren og Ludmilla gift: "Du" er endelig i ferd med å avslutte "Se una notte d'inverno un viaggiatore" av Italo Calvino. Romanens plot og de mange sprangene det rommer, gjør det mulig for Calvino å utforske den "litterære institusjonen" i hele dens bredde, fra den litterære produksjonen til litteraturens mottagelse hos leserne via litteraturens samfunnsmessige rolle. Slik drøfter *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ikke bare en rekke tekstteoretiske eller metalitterære problemer, men også ulike litteratursosiologiske spørsmål.

Se una notte d'inverno un viaggiatore er altså en ekstremt selvbevisst roman: Den reflekterer kontinuerlig over seg selv som litterær konstruksjon, over litteraturens sosiale rolle, over litteraturens politiske funksjon, over forholdet mellom litteraturen og virkeligheten, over det å skrive, over det å lese, over litteraturen som underholdning og over litteraturen som erfaring og erkjennelse. Dette har fått mange til å lese *Se una notte d'inverno un viaggiatore* som en paradigmatiske postmoderne roman. En rekke tematiske og formmessige særtrekk ved Calvino's roman kan da også sies å korrespondere med de viktigste kjennetegnene på postmodernismens roman, slik blant annet Ihab Hassan og Linda Hutcheon har beskrevet dens mest typiske trekk: ironien og parodien; "gjenbruken" av allerede etablerte litterære former; interessen for ulike populærkulturelle uttrykk; blandingen mellom "det høye" og "det lave"; fokuset av de ulike litterære institusjonenes rolle og funksjon – universitetene, forlagsbransjen, bokmarkedet –, samt tematiseringen av forfatterens og lesernes sosiale roller; fokuset på leserens deltagelse i betydningsproduksjonen; sammenstillingen av ulike narrative registre og ulike stilistiske uttrykk, altså heterogeniteten i uttrykket; det fragmentariske; det rhizomatiske; mangfoldet i perspektivene; de mange små historiene i stedet for den bredt anlagte romanfortellingen; fiksjonsbruddene; undermineringen av de stabile identitetene; refleksjonen over subjektet; og endelig de mange metalitterære refleksjonene.²⁵

Romansjangeren har alltid vært preget av selvrefleksjon: Det er nok å minne om Cervantes' *Don Quijote* og Laurence Sternes *Tristram Shandy*. Bakhtin er blant dem som har vist hvordan romanen – gjennom sin dialogiske struktur – hele tiden kan sies å kritisere seg selv som sjanger. Dermed reflekterer den også over sine konvensjoner og sin status som fiksjon. Allikevel må metafiksjonen kunne betraktes som et av de mest

²⁵ Se blant annet Hassan 1987 og Hutcheon 1988.

karakteristiske særtrekkene ved postmodernismens romankunst, hevder Patricia Waugh i *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Selvrefleksjonen har blitt løftet til et annet nivå, noe *Se una notte d'inverno un viaggiatore* er et slående eksempel på. Men hva er egentlig metafiksjon? Når metafiksjonslitteraturen retter blikket mot seg selv som litterære konstruksjon, er det ikke minst for å drøfte og problematisere forholdet mellom fiksjon og virkelighet, hevder Waugh. Det er for å vise hvordan den virkeligheten som befinner seg utenfor litteraturen, også kan sies å være konstruert som en fiksjon:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.²⁶

Patricia Waugh vektlegger altså hvordan metafiksjonen kartlegger og problematiserer både litteraturens og den ytre verdens virkelighetskonstruksjoner. Dette er viktig også i *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Men Calvino's roman handler ikke bare om å fremvise fiksjonaliteten i romanfortellingenes og den ytre verdens virkelighetskonstruksjoner. Like mye handler det om å forstå hvordan romanen fungerer som symbolsk form, altså hvordan romanen bidrar til å forme og strukturere virkelighetserfaringen. For å forstå den historiske situasjonen, for å forstå den verden man lever i, synes Calvino å mene, er det nødvendig å forstå de ulike redskapene og de ulike modellene vi benytter for å gi den form. Det er ikke nok å ta i bruk tradisjonens litterære former for å forstå de historiske erfaringene, slik den italienske forfatteren gjorde i sitt tidlige forfatterskap, man må også forstå hvordan disse formene fungerer. Å studere romanens konstruksjon er samtidig å studere erfaringens form: Det handler om å forstå hvordan romanen fungerer som en prisme for erfaringen.

Stileksperimentene

Alle de ulike romanene Leseren kommer over i jakten på fortsettelsen av "Se una notte d'inverno un viaggiatore", viser seg å være noe annet enn hva han i utgangspunktet trodde. Italo Calvino's "Se una notte d'inverno un viaggiatore" er egentlig – eller muligens – den polske forfatteren Tazio Bazkabals roman "Fuori dell'abitato di Malbork". "Fuori dell'abitato di Malbork" har imidlertid likheter med den kimmeriske dikteren Ukko Ahtis

²⁶ Waugh 1996, s. 2.

ufullførte roman “Sporgendosi dalla costa scoscesa”, som strengt tatt – ifølge professor Galligani – er førsteutkastet til “Sensa temere il vento e la vertigine”, en roman av Ukko Ahtis kimbriske alter ego Vors Viljandi. “Guarda in basso dove l’ombra s’addensa” skal være en oversettelse av Viljandis roman, men baserer seg ifølge Ermes Marana på “In una rete di linee che s’allacciano” av den belgiske forfatteren Bertrand Vandervelde. Etter sigende skal også “In una rete di linee che s’intersecano” av Silas Flannery være basert på Vanderveldes roman. Men Flannery nekter for at det er han som har skrevet romanen og hevder at det i stedet dreier seg om en forfalskning av den japanske forfatteren Takakuni Ikokas roman “Sul tappeto di foglie illuminato dalla luna”. I Ataguitania, hvor alt er forfalsket, hevdes det at “Sul tappeto di foglie illuminato dalla luna” er identisk med “Intorno a una fossa vuota” av Calixto Bandera, som igjen skal være modell for “Quale storia laggiù attende la fine?” av den hyrkadiske forfatteren Anatoly Anatin. Selv ikke ved romanens slutt har Leseren kommet til bunns i spørsmålet om hvilke av romanene som er “ekte”, og hvilke som er rene “forfalskninger”; hvilke som er korrekt attribuerte, og hvilke som er apokryfe.

Lest som selvstendige tekster, løsrevet fra rammefortellingen, kan alle de innskutte fortellingene beskrives som etterligninger, parodier, pastisjer. Det narrative maskineriet Calvino igangsetter i *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, er strengt tatt ikke så forskjellig fra det han etablerer i forbindelse med *I nostri antenati*: Han skriver som om han var en annen. Han dikter opp til sammen ti ulike forfattere – alle med sine tematiske og stilistiske særegenheter –, for deretter å parodierte sine fiktive forbilder. Slik kan romanfragmentene i *Se una notte d'inverno un viaggiatore* med rette beskrives som simulakra: Med list etterligner de originaler som ikke finnes. Dette er en strategi som gjør det mulig for Calvino å utforske andre sider ved sin egen skrivekunst, eller kanskje snarere dens grenser. I essayet “Mondo scritto e mondo non scritto” fra 1983 forteller den italienske forfatteren om hvordan en stor del av hans litterære produksjon har kommet i stand nærmest på tvers av hans temperament som forfatter, og på tvers av det han rent fortellerteknisk trodde han kunne klare. Calvino eksperimenterer nærmest programmatisk med stilistiske uttrykk som i utgangspunktet virker fremmede: “Devo dire che la maggiore parte dei libri che ho scritto e di quelli che ho in mente di scrivere, nascono

dall'idea che scrivere un libro così mi sembrava impossibile".²⁷ Dette var ikke minst tilfellet med *Se una notte d'inverno un viaggiatore*:

Così è successo col mio romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: ho cominciato immaginandomi tutti i tipi di romanzo che non scriverò mai; poi ho tentato di scriverli, di evocare all'interno di me stesso l'energia creativa dei dieci diversi romanzieri immaginari.²⁸

Slik blir strukturen i *Se una notte d'inverno un viaggiatore* en veritabel eksperimenteringsmaskin. Det er denne som gjør det mulig for ham å generere stadig nye stilistiske uttrykk, og som gjør at han unngår å gjenta seg selv.

Nå ville det være feil å redusere de ti romanfragmentene til en serie uforpliktende "stileksperimenter", slik man kan se en tendens til innenfor kritikken. Mange av romanens lesere har begrenset seg til å kommentere hvordan Calvino leker med de stilistiske uttrykkene, og til eventuelt å diskutere mulige forelegg for de enkelte romanfragmentene: Med god grunn er Jorge Luis Borges hyppig nevnt i disse diskusjonene. Dermed har romanfragmentene blitt lest som om de faktisk var en serie "forfalskninger", som om det ikke var Calvino som hadde skrevet dem, og som om det derfor ikke var nødvendig å ta dem "seriøst". Deres status som simulakra synes altså å ha forvirret mange kritikere. Som kjent kan parodien beskrives som en dobbeltkodet diskurs. Bakhtin er blant dem som har bemerket hvordan parodien på den ene siden kan sies å fungere som en karikatur på et bestemt stiluttrykk, mens de på den andre siden beholder språkets referensielle funksjon: Parodien sier ikke bare noe om språket, stilen eller den litterære formen. Den sier også noe om verden. Slik er det også med Calvinos parodier. Vi skal se hvordan en rekke av de innskutte fortellingene, hvis man altså ser bak parodien, ikke bare er like mange utkast til fremstillingen av den historiske virkeligheten, men også reflekterer over hvordan virkelighetsrepresentasjonen fungerer.

I flere av sine tekster viser Bakhtin hvordan enhver språklig diskurs alltid rommer et bilde av språkbrukerens historiske samtid og av den sosiale virkeligheten denne tilhører. I "From the Prehistory of Novelistic Discourse" kommenterer han hvordan "images of language are inseparable from images of various world views and from the living beings who are their agents – people who think, talk, and act in a setting that is

²⁷ Saggi II, s. 1874 / Calvino 1983, s. 39: "I must say that most of the books I have written and those I intend to write originate from the thought that it will be impossible for me to write a book of that kind"

²⁸ Saggi II, s. 1874 / Calvino 1983, s. 39: "That's what happened with my last novel, *If on a Winter's Night a Traveler*: I started imagining all the kinds of novels I would never write because I couldn't; then I tried to write them and for some time I felt in myself the energy of ten different imaginary novelists."

social and historically concrete”.²⁹ Dette betyr at parodiens “språkbilder” også rommer en kritikk av det verdenssynet som ligger nedfelt i den parodierte diskursen. Dette er en innsikt som Calvino drar nytte av i *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, og som han selv formulerer ved ulike anledninger. Allerede i “La sfida al labirinto” fra 1963 hevder Calvino at litteraturens erkjennelsesmessige potensial først og fremst ligger i “la fondazione di uno stile”.³⁰ I essayet “I livelli delle realtà in letteratura” fra 1978 setter han på lignende måte likhetstegn mellom det stilistiske uttrykket og den litterære tekstens spesifikke holdning overfor den ytre verden. Det dreier seg i bunn og grunn om to sider av samme sak: “Scrivere presuppone ogni volta la scelta d’un atteggiamento psicologico, d’un rapporto col mondo, d’un’impostazione di voce, d’un insieme omogeneo di mezzi linguistici e di dati dell’esperienza e di fantasmi dell’immaginazione, insomma di uno stile.”³¹ I brevet til Angelo Guglielmi fra 1979 forteller endelig Calvino at når han skrev de enkelte romanfragmentene, handlet fremgangsmåten både om å velge et bestemt stilistisk uttrykk og om å definere en bestemt holdning overfor den ytre verden: “di propormi ogni volta un’impostazione stilistica e di rapporto col mondo”.³² Calvino stileksperimenter fremstår slik som en utforskning av ulike litterære erfaringsposisjoner, eller som en serie litterære erfaringseksperiment.

Konspirasjonen

De innskutte fortellingene i *Se una notte d'inverno un viaggiatore* er altså svært ulike i det stilistisk uttrykket, i de forskjellige miljøene som skildres, i deres måte å representere virkeligheten på og i de ulike karakterenes måte å posisjonere seg på i forhold til den ytre verden. Calvino har selv gitt en interessant karakteristikk av de ti romanfragmentene, og denne forteller også noe om de forskjellige erfaringsposisjonene som han forsøker å innfange. I foredraget “Il libro, i libri” fra 1984 forteller han:

Ho dovuto dunque scrivere l’inizio di dieci romanzi d’autori immaginari, tutti in qualche modo diversi da me e diversi tra loro: un romanzo tutto sospetti e sensazioni confuse; uno tutto sensazioni corpose e sanguigne; uno introspettivo e simbolico; uno rivoluzionario-esistenziale; uno cinico-brutale; uno di manie

²⁹ Bakhtin 2006, s. 49.

³⁰ Saggi I, s. 114.

³¹ Saggi I, s. 390 / LM, s. 111: “Writing always presupposes the selection of a psychological attitude, a rapport with the world, a tone of voice, a homogeneous set of linguistic tools, the data of experience and the phantoms of the imagination – in a word, a *style*.”

³² Sitert fra RR II, s. 1389 / “å hver gang fastsette for meg selv en stilistisk oppstilling og et forhold til verden”.

ossessive; uno logico e geometrico; uno erotico-perverso; uno tellurico-primordiale; uno apocalittico-allegorico.³³

Bare et fåtall av fortellingene opererer med presise stedsnavn, men de fleste aktiviserer ulike koder, først og fremst knyttet til personenes navn. Disse gir leseren bestemte sosiale og geografiske assosiasjoner, som gjør det mulig å si noe om hvor handlingen foregår, og om hvilken nasjonallitteratur Calvino drar veksler på.

Åpningsfortellingen, den “tåkete” romanen “Se una notte d’inverno un viaggiatore”, utspiller seg på en fransk eller italiensk stasjonscafé. “Fuori dell’abitato di Malbork”, med sine konkrete virkelighetsbeskrivelser, foregår på landsbygda i et eller annet østeuropeisk land. Den symbolske romanen “Sporgendosi dalla costa scoscesa” er lagt til et kursted, som samtidig er en fengselsby og en fiskerlandsby, og som sannsynligvis ligger et sted ved Østersjøen. I “Senza temere il vento e la vertigine”, en både eksistensiell og erotisk roman, utspiller handlingen seg under revolusjonen i et land som kan gi assosiasjoner til både Italia, Spania og Russland. Den thrilleraktige “Guarda in basso dove l’ombra s’addensa” foregår hovedsakelig i Paris. “In una rete di linee che s’allacciano”, med sin paranoide hovedperson, foregår på en amerikansk campus. “In una rete di linee che s’intersecano”, av mange beskrevet som en perfekt geometrisk roman, utspiller seg i Tyskland eller et annet tyskspråklig land. “Sul tappeto di foglie illuminato dalla luna” er en sanselig og erotisk roman fra Japan. Handlingen i “Intorno a una fossa vuota” er langt til Sør-Amerika og problematiserer hovedpersonens opphav, mens “Quale storia laggiù attende la fine?” foregår i Russland og tematiserer forholdet mellom den abstrakte tenkningen og verden i all dens konkrete mangfoldighet.

Selv om det er store forskjeller mellom de ulike romanfragmentene, kan de alle sies å ta utgangspunkt i en felles grunnstruktur. I brevet til Angelo Guglielmi oppsummerer Calvino det grunnleggende mønsteret bedre enn noen andre:

*Io ho scelto, come situazione romanzesca tipica, uno schema che potrei enunciare così: un personaggio maschile che narra in prima persona si trova a assumere un ruolo che non è il suo, in una situazione in cui l’attrazione esercitata da un personaggio femminile e l’incombere dell’oscura minaccia d’una collettività di nemici lo coinvolgono senza scampo.*³⁴

³³ Saggi, s. 1857 / “Jeg måtte altså skrive begynnelsen til ti romaner av imaginære forfattere som alle på en eller annen måte var forskjellige fra meg selv og fra hverandre: en roman full av mistenksomhet og forvirrede sansninger; en full av kroppslige og blodige sansninger; en introspektiv og symbolsk; en revolusjonær-eksistensiell; en kynisk-brutal; en om besettende manier; en logisk og geometrisk; en erotisk-pervers; en tellurisk-primordial; en apokalyptisk-allegorisk.”

³⁴ RR II, s. 1392 / “Jeg har valgt, som typisk romansituasjon, et skjema som jeg kunne formulere slik: En

Intrigene i de ti romanfragmentene er både kompliserte og temmelig uoversiktlige – ikke minst for protagonistene selv. De befinner seg i en situasjon de ikke makter å kontrollere. De er fanget i et system, et nettverk, en konspirasjon som de ikke forstår, og som de heller ikke aner den virkelige utstrekningen til. Den ytre verden fremstår som noe truende, enigmatisk, gåtefullt, komplisert. Derfor er valget av førstepersonsforteller i romanfragmentene et viktig grep: Slik gir Calvino avkall på det “autorale” overblikket. Han trer inn i det uoversiktlige. Han senker seg ned på protagonistenes nivå.

Ikke uten grunn er fellen – “la trappola” – et av ledemotivene i Calvinos roman. I “Se una notte d'inverno un viaggiatore” er protagonisten fanget av det enorme nettverket til den mektige organisasjonen han arbeider for, og samtidig føler han seg fanget av jernbanestasjonens “atemporale” felle: “sono preso in trappola, in quella trappola atemporale che le stazioni tendono immancabilmente”.³⁵ I “Senza temere il vento e la vertigine” vikler hovedpersonen Alex Zinnober seg inn i et erotisk og politisk trekantdrama, hvor både han selv, vennen Valeriano og den mystiske Irina Piperin gjensidig forsøker å legge feller for hverandre: “Le trappole sono uno dentro l'altra, e scattano tutte insieme”, kommenterer Valeriano.³⁶ I “Guarda in basso dove l'ombra s'addensa” fanges fortelleren i det nettverket av historier som han konstruerer rundt sin egen person og sin egen historie – et mangfold av fortellinger som etter hvert kommer ut av kontroll. I “In una rete di linee che s'intersecano” er fortelleren fanget av sine egne forfalskninger, av sine egne mangfoldiggjøringer, og til slutt blir han fanget i sitt eget speilkammer. I “Quale storia laggiù attende la fine?” visker hovedpersonen ut den ytre verdens sanselige overflate som en slags intellektuell lek. Snart viser seg riktignok at også han er fanget av den konspiratoriske sammenslutningen til “quelli della Sezione D”.³⁷ Utviskingen er helt reell. Felles for romanfragmentenes protagonister er kort sagt at de er fanget i en situasjon hvor deres skjebne, deres handlingsmuligheter, deres verden er bestemt av andre. Deres møte med den ytre verden preges av en slags grunnleggende perpleksitet, usikkerhet, redsel.

mannlig hovedperson som forteller i første person, befinner seg i en rolle som ikke er hans, i en situasjon hvor den tiltrekningen som en kvinnelig karakter utøver på ham, og trusselen fra et kollektiv av fiender, fanger ham inn uten noen fluktmuligheter.”

³⁵ RR II, s. 621 / HRV, s. 11: “Jeg er fanget i en felle, i denne atemporære fellen som stasjoner uvegerlig legger.”

³⁶ RR II, s. 693 / HRV, s. 78: “Det er felle på felle, den ene inne i den andre, og alle klapper de sammen samtidig.”

³⁷ RR II, s. 858 / HRV, s. 227: “disse fra Seksjon D”.

På et mer overordnet plan kan selve intrigen i *Se una notte d'inverno un viaggiatore* sies å fungere som en utspekulert narrativ "felle". I et av brevene til forlaget forteller Ermes Marana at han har fått i oppdrag av en arabisk sultan å skrive en roman som det skal være umulig å rive seg løs fra – en slags en ondskapsfull versjon av *Tusen og en natt*. Sultanen er gift med en kvinne fra Italia, og ifølge ekteskapskontrakten har "la Sultana" krav på stadige leveranser av "libri di suo gradimento".³⁸ Nå – etter at hvetebrødsdagene er over – frykter Sultanen at hans lesende kone er i ferd med å organisere et revolusjonært komplott. Derfor vil han forsøke fange henne i en endeløs roman. Marana bestemmer seg for å konstruere en roman som alltid brytes av på det mest spennende: "ecco un romanzo-trappola", tenker Leseren når han leser Maranas brev, "congegnato dall'infido traduttore con inizi di romanzo che restano in sospeso ..."³⁹ Maranas "romanzo-trappola" fungerer som en *mise-en-abyme* for *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. På samme måte om "la Sultana" holdes fanget av Maranas romanfelle, og på samme måte som fiksjonens Leser holdes fanget av den store forfalskerens lumske konspirasjon, holdes Calvins historiske lesere fanget av de stadig avbrutte romanfragmentene. Deres skjebne ligger i hendene til den mystiske "plotmakeren".

De bakenforliggende strukturene som beskrives, eller snarere antydes, i de innskutte fortellingene, skaper et bilde av en komplisert og kaotisk verden, en uforståelig verden, hvor karakterenes handlingsrom er svært begrenset. Med Deleuze og Guattaris begrep kunne man snakke om ulike reterritoriserende eller sedimenterende strukturer. Samtidig er det nettopp disse bakenforliggende strukturenes karakter av nettverk som gjør det mulig for de ulike protagonistene å finne en vei ut ved å sette strukturene i bevegelse. Det er derfor en spenning i romanfragmentenes fortellinger mellom de ulike strukturene som lukker seg om hovedpersonene, og de ulike nettverkene som produserer åpninger og mulige fluktlinjer. I "Se una notte d'inverno un viaggiatore" kontrasteres den hemmelige organisasjonens nettverk med jernbanelinjenes nettverk: Det er jernbanelinjene som til slutt gjør det mulig for protagonisten å komme seg bort fra "jernbanestasjonsfellen". I "Sporgendosi alla costa scosciosa" er det en helt konkret flukt fra fengselet som beskrives. I "Guarda in basso dove l'ombra che s'intersecano" forsøker hovedpersonen å finne en fluktlinje i sine egne fortellinger. Gjennom å hoppe fra den ene fortellingen til den andre håper han til slutt å kunne unnsnippe Mademoiselles Sibylles stramme grep. I "Quale

³⁸ RR II, s. 731 / HRV, s. 112: "bøker hun finner behag i".

³⁹ RR II, s. 732 / HRV, s. 113: "en felle av en roman som den forræderske oversetteren har uttenkt, med romanbegynnelser som blir hengende i luften".

storia laggiù attende la fine?” forsøker hovedpersonens å rømme fra “quelli della sezione D” gjennom å reintrodusere en serie konkrete substantiver i en tekst som ellers er preget av en rekke abstrakte begreper: “Il mondo è ridotto a un foglio di carta dove non si riescono a scrivere altro che parole astratte, come se tutti i nomi concreti fossero finiti; basterebbe riuscire a scrivere la parola «barattolo» perché sia possibile scrivere anche «casseruola», «intingolo», «canna fumaria», ma l'impostazione stilistica del testo lo vieta.”⁴⁰ Til slutt tar allikevel romanfragmentets protagonist bokstavelig talt spranget og finner tilbake til en verden preget av konkrete sansninger. Det er ordene og fortellingene som til slutt viser seg som de mest effektive fluktlinjene.

I *Se una notte d'inverno un viaggiatore* beskriver altså Calvino “tingenes kompleksitet” som noe truende, noe man ikke kan kontrollere, noe man ikke kan forstå: Verden tar så å si form som en mytisk konspirasjon. Dette handler ikke utelukkende om en lek med romansjangerens konvensjoner. I realiteten, vil jeg hevde, kan man lese romanfragmentene som rudimentene av en politisk allegori: Det er sin egen samtid, altså syttitallets Italia, Calvino kommenterer. Nøkkelen til en slik lesning av *Se una notte d'inverno un viaggiatore* finner vi i “Mondo scritto e mondo non scritto”. Italia, hevder Calvino i essayet fra 1983, er et land preget av konspirasjonsteorier. Det er et land hvor det hele tiden utspiller seg et mangfold av mystiske historier, som blir diskutert og kommentert i det vide og i det brede, men hvor man aldri kommer frem til noen tilfredsstillende forklaring på det som har skjedd. Man kjenner ikke historienes begynnelse, og derfor lar de seg heller ikke konkludere, forteller Calvino:

L'Italia è un paese dove accadono molte storie misteriose, che vengono ampiamente discusse e commentate ogni giorno ma di cui non si arriva mai alla soluzione; un paese dove ogni avvenimento nasconde un complotto segreto, che segreto è, e segreto rimane; dove nessuna storia arriva alla fine perché non se ne conoscono gli inizi, ma tra inizio e fine possiamo godere infiniti dettagli.⁴¹

Samtidig er Italia et land hvor utviklingen skjer svært raskt, bemerker Calvino. Det er vanskelig å vite i hvilken retning samfunnet utvikler seg, og det er vanskelig å skaffe seg

⁴⁰ RR II, s. 861 / HRV, s. 229: “Verden er redusert til et papirark hvor man ikke kan skrive annet enn abstrakte ord, som om alle konkrete substantiver var slutt; det ville være nok om man klarte å skrive ordet «krukke» for å kunne skrive «kasserolle», «saus», «skorstein» også, men tekstens stilistiske oppbygning forbyr det.”

⁴¹ Saggi II, s. 1870 / Calvino 1983, s. 39: “Italy is a place where many mysterious stories happen, widely discussed and commented on every day but never solved; where every event hides a secret plot whose nature remains hidden while the fact being a secret is not a secret at all; where no story comes to an end because its beginnings remain obscure, but between the beginnings and the end we may enjoy an infinite number of details.”

overblikk. I en slik situasjonen spiller fortellerkunsten en viktig rolle: På den ene siden oppfatter Calvino fortellingene som et redskap til å forstå og fortolke den historiske situasjonen. På den andre siden forstår han dem som et redskap til å forme og strukturere og dermed fastholde en uoversiktlige og mangfoldig erfaringsvirkelighet.

Perciò le storie che possiamo raccontare sono contrassegnate da una parte dell'ignoto e dall'altra da un bisogno di costruzione, di linee tracciate con esattezza, d'armonia e geometria; è questo il nostro modo di reagire alle sabbie mobili che sentiamo sotto i piedi.⁴²

Den dobbeltheten som Calvino her retter oppmerksomheten mot – spenningen mellom den ytre verdens gåtefullhet og litteraturens konstruktive kraft –, preger en rekke av han romaner og fortellinger, deriblant *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. For samtidig som den italienske forfatteren tegner et bilde av en mystisk og gåtefull verden, tematiserer mange av romanfragmentene hvordan litteraturen, det å fortelle, bidrar til å skape sammenhenger i erfaringen av den ytre verden. Umiddelbart kan *Se una notte d'inverno un viaggiatore* virke som en roman som er i ferd med å falle ifra hverandre. I realiteten tematiserer den hvordan litteraturen, ved hjelp av sine konstruksjoner, tross alt bidrar til å skape orden i en kaotisk og komplisert virkelighet.

Tomheten

Følelsen av en grunnleggende tomhet – “il vuoto” eller “il nulla” – står som en helt sentral trope i Calvinos sene forfatterskap. Jeg var inne på dette også i forbindelse med *Le città invisibili*, hvor det er Kublai Khan som konfronterer tomheten i sitt enorme rike, tomheten i sjakkspillets abstrakte generaliseringer. Det dreier seg om en redsel for det tomrommet som ligger under Marco Polos ustabile virkelighetskonstruksjoner. Også *Se una notte d'inverno un viaggiatore* tematiserer denne følelsen av eller dragingen mot tomheten. I “Guarda in basso dove l'ombra s'addensa” kretser handlingen omkring det mørke gårdsrommet hvor protagonisten kvitter seg med liket av Jojo. “Intorno una fossa vuota” kulminerer med en knivkamp hvor protagonisten og hans motstander hopper frem og tilbake over en tom grav. I “Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna” reflekterer protagonisten over der tomrommet som befinner seg mellom to ginkgo-blader: “Passando nuovamente sotto il ginkgo, dissi al signor Okeda che nella contemplazione della pioggia

⁴² Saggi II, s. 1870 / Calvino 1983, s. 39: “Therefore the stories we Italian writers can tell are marked on the one hand by the sense of the unknown and on the other by the need for construction: exactly drawn lines of harmony and geometry – that is the way we react to the quicksand we stay on”.

di foglie il fatto fondamentale non era tanto la percezione d'ognuna delle foglie quanto la distanza tra una foglia e l'altra, l'aria vuota che le separava".⁴³

Et av de beste eksemplene er likevel "Senza temere il vento e la vertigine", hvor det dødelige trekantforholdet mellom Irina, Valeriano og fortelleren Alex står helt sentralt. Det er borgerkrig: Ulike rivaliserende fraksjoner kjemper mot hverandre, infiltrerer hverandre, spionerer på hverandre. Alex Zinnobers oppdrag er å finne ut hvem som har infiltrert "il Comitato rivoluzionario". Alex møter Irina mens de begge er i ferd med å krysse en bro. På vei ned gripes Irina plutselig av en voldsom svimmelhet. Når Alex redder henne fra å falle, utbryter hun: "il vuoto, il vuoto, là sotto", og litt senere: "aiuto, la vertigine ..."⁴⁴ Når Alex, Irina og Valeriano senere møtes på kontoret til Valeriano, vender fortellingens "femme fatal" tilbake til denne svimmelhetsfølelsen: Irina griper pistolen til Valeriano, hun åpner den, lader den, vender løpet mot det ene øyet og lar magasinet snurre: "Sembra un pozzo senza fondo", utbryter hun og fortsetter: "Si sente il richiamo del nulla, la tentazione di precipitare, raggiungere il buio che chiama ..."⁴⁵ Irina er altså preget av en draging mot "il nulla". Men parallelt med dette viser Alex, romanfragmentets forteller, hvordan ordene og selve fortellerkunsten kan sies å bygge en bro over tomrommet: "Forse è questo racconto che è un ponte sul vuoto, e procede buttando avanti notizie e sensazioni e emozioni per creare uno sfondo di rivolgimenti sia collettivi che individuali in mezzo al quale ci si possa aprire un cammino".⁴⁶ Dermed etablerer Calvino en kontrast mellom tomheten og ordene, mellom tomheten og litteraturens konstruktive og formdannende kraft. Litt senere blir det riktignok klart at også fortellingens bro er usikker: "Anche il racconto deve sforzarsi di tenerci dietro, di riferire un dialogo costruito sul vuoto, battuta per battuta. Per il racconto il ponte non è finito: sotto ogni parola c'è il nulla."⁴⁷ Under ordene ligger altså tomheten, intetheten.

⁴³ RR II, s. 811 / HRV, s. 184: "Da jeg igjen spaserte under ginkgotreet, sa jeg til herr Okeda at det under betraktningen av bladregnet ikke i så stor grad var sanseintrykket av hvert enkelt blad som var den avgjørende faktor, men avstanden fra blad til blad, den tomme luft som skilte dem".

⁴⁴ RR II, s. 689 / HRV, s. 74: "tomrommet, tomrommet, der nede", "hjelp, svimmelheten ...".

⁴⁵ RR II s. 694 / HVS, ss. 78–79: "Det er som en bunnløs brønn. Man føler tomrommet kalle, fristelsen til å styrte ned, nå mørket som kaller ...".

⁴⁶ RR II, s. 690 / HRV, s. 75: "Kanskje er det denne fortellingen som er en bro over tomrommet, kanskje skrider den frem mens den strør ut opplysninger og inntrykk og følelser for å skape en bakgrunn av både kollektive og individuelle omveltninger, og kanskje kan man i denne åpne seg en vei".

⁴⁷ RR II, s. 691 / HRV, s. 75: "Også fortellingen må anstrenge seg for å holde tritt med oss, for å gjengi en dialog bygget på tomrommet, replikk for replikk. For fortellingen er ikke broen slutt: under hvert ord er intetheten."

I det siste romanfragmentet i *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, "Quale storia laggiù attende la fine?", tar denne diskusjonen en litt annen form: Her etablerer Calvino en kontrast mellom de abstrakte modellene og verden i all dens konkrete sanselighet. Verden har blitt så komplisert og overlesset, hevder romanfragmentets forteller, at det er nødvendig å "renske opp". Han bestemmer seg for å viske ut omgivelsene:

Camminando per la grande Prospettiva della nostra città, cancello mentalmente gli elementi che ho deciso di non prendere in considerazione. Passo acanto al palazzo d'un ministero, la cui facciata è carica di cariatidi, colonne, balaustre, plinti, mensole metope, e sento il bisogno di ridurla a una liscia superficie verticale, a una lastra di vetro opaco, a un diaframma che delimito lo spazio senza imporsi alla vista.⁴⁸

I utgangspunktet oppfatter fortelleren dette som en slags mental øvelse: Når han visker ut verden, er det lettere å få øye på kjæresten Franziska i det overleskede gatebildet. Snart viser det seg riktignok at han hele tiden har handlet på vegne av "quelli della Sezione D". Det han trodde var en uskyldig intellektuell lek, har rett og slett blitt virkelighet: "il mondo che credevo cancellato da una decisione della mia mente che potevo revocare in qualsiasi momento, era finito davvero".⁴⁹ Mens han går gjennom byen, ser han Franziska komme gående i det fjerne. Samtidig oppdager han at en sprekk er i ferd med å åpne seg mellom dem – en avgrunn, et tomrom. Med sine siste krefter løper hovedpersonen mot Franziska, og i siste liten klarer han å hoppe over det bunnløse dypet til den andre siden. Med et hopp preget av letthet forlater han den marerittaktige abstraksjonen, og med ett befinner han seg midt i det konkrete, det håndgripelige, det mangfoldige, det kaotiske. Franziska står foran ham "con lo scintillio dorato degli occhi, il suo piccolo viso un po' arrossato dal freddo", og hun inviterer ham med på den kafeen som han selv forsøkte å forestille seg like før.⁵⁰ Som en motvekt til abstraksjonen konsentrerer forteller seg om den ytre verden i alle dens detaljer, "per esempio un caffè pieno di specchi in cui si riflettono lampadari di cristallo e un'orchestra suona dei valzer e gli accordi dei violini ondeggiando sopra i tavolini di marmo e le tazze fumanti e le paste alla panna".⁵¹ Dette

⁴⁸ RR II, s. 854 / HRV, s. 223: "Mens jeg spaserer på Prospektet i vår by, stryker jeg i tankene de elementer som jeg har besluttet å ikke ta med i betraktning. Jeg går forbi en departementsbygning, hvis fasade er belesset med karyatider, søyler, balustrader, plinter, hyller, metope, og jeg føler behov for å redusere den til en glatt vertikal overflate, til en plate av matt glass, en hinne som avgrenser rommet uten å være påtrengende."

⁴⁹ RR II, ss. 859–860 / HRV, s. 228: "Verden, som jeg trodde jeg hadde strøket ut ved en beslutning i mitt hode, en beslutning jeg når som helst kunne oppheve, var virkelig slutt."

⁵⁰ RR II, s. 862 / HRV, s. 230: "med det gylne skjæret i øyene, det lille ansiktet hennes litt rødt av kulden".

⁵¹ RR II, s. 860 / HRV, s. 229: "for eksempel en kafé full av speil hvor lysekroner av krystall blir reflektert, og et orkester spiller valser, og fiolinenes akkorder bølger over de små marmorbordene og de rykende

fokuset på verdens sanselige overflate i kontrast til abstraksjonen er et viktig tema i flere av romanfragmentene i Calvino's roman.

Sanseligheten

De metalitterære refleksjonene i *Se una notte d'inverno un viaggiatore* har fått mange lesere til å overse det sterke fokuset på den sanselige erfaringen som preger mange av de innskutte romanfragmentene. De har oversett tekstens betraktninger over representasjonens vesen, over forholdet mellom litteratur og virkelighet, men de har også oversett Calvino's skape blikk for beskrivelsens kunst. Midt i en av postmodernismens mest selvbevisste romaner finner vi nemlig sporen til en ny slags realisme, en beskrivelsens poetikk som ikke minst utfolder seg i *Palomar*, Calvino's siste roman fra 1983. Som også Marco Belpoliti peker på i *L'occhio di Calvino*, er *Se una notte d'inverno un viaggiatore* i stor grad en bok om synet, "un libro sulla vista".⁵² Det handler for Calvino om å rette blikket mot den ytre verden i all dens konkrete materialitet, det handler om se verden på en ny måte.

I de to første romanfragmentene, "Se una notte d'inverno un viaggiatore" og "Fuori dell'abitato di Malbork", ligger fokuset på representasjonens problem. Her reflekterer fortellerne kontinuerlig over hvordan de skal make å få teksten til å formidle, eller kanskje snarere fremstille, et bestemt bilde av den ytre verden. I den første romanen fokuserer fortelleren på hvordan teksten så å si tildekker virkeligheten, hvordan den innhyller virkeligheten i en tåke slik at den oppløser seg og mister konsistens: "Le luci della stazione e le frasi che stai leggendo sembra abbiano il compito di dissolvere più che di indicare le cose affioranti da un velo di buio e di nebbia."⁵³ I motsetning til dette er den andre romanen svært konkret og detaljert i sin beskrivelse av den ytre verden. Teksten bestreber seg på å formidle den ytre verden så presist som mulig. Ta for eksempel beskrivelsen av hvordan løken forandrer seg når den brunes, hentet fra romanfragmentets åpningsavsnitt:

Un odore di fritto aleggia ad apertura di pagina, anzi soffritto, soffritto di cipolla, un po' bruciaticcio, perché nella cipolla ci sono delle venature che diventano viola e poi brune, e soprattutto il bordo, il margine d'ogni pezzetto tagliuzzato di cipolla diventa nero prima che dorato, è il succo di cipolla che si carbonizza

koppene og kremkakene".

⁵² Belpoliti 1996, s. 87.

⁵³ RR II, s. 621 / HRV, s. 11: "Lysene på stasjonen og setningene du leser, virker mer som de har til oppgave å viske ut enn å stille til skue tingene som skimtes gjennom et slør av mørke og dis."

passando attraverso una serie di sfumature olfattive e cromatiche, tutte avvolte nell'odore dell'olio che frigge appena appena.⁵⁴

Her tematiseres ikke bare fortellerens bestrebelser på å beskrive den ytre verden: Sitatet viser også den presisjonen og den detaljrikdommen som preger romanen.

Et tilsvarende fokus på det visuelle finner vi i “Sporgendosi dalla costa scoscesa”, hvor signorina Zwida tilbringer tiden med å tegne sneglehus, og hvor romanens protagonist forbinder denne aktiviteten med sine egne refleksjoner over verdens sanne form. De ulike posisjonene han skisserer, kan på mange måter minne om motsetningen mellom Kublai Khan og Marco Polo i *Le città invisibili*. Når la signorina Zwida tegner sneglehus, handler det for henne om “una ricerca della perfezione come forma che il mondo può e quindi deve raggiungere”.⁵⁵ For romanfragmentets protagonist, derimot, kan perfektjonen kun finnes i korte glimt. Naturen, hevder han, er snarere preget av en grunnleggende oppløsning: “io al contrario sono da tempo convinto che la perfezione non si produce che accessoriamente e per caso; quindi non merita interesse alcuno, la vera natura delle cose rivelandosi sono nello sfacelo”.⁵⁶ I “Intorno a una fossa vuota” er det rent visuelle av stor betydning for selve handlingen: Hovedpersonen oppsøker en fjerntliggende landsby i Andesfjellene for å finne ut hvem moren var, men det eneste han i realiteten har å orientere seg etter, er de visuelle likhetene: “Amaranta è la figlia di Anacleto Higuera. Ha gli occhi dal lungo taglio obliquo, il naso affilato e teso alle ali, le labbra sottili dal disegno ondulato. Io ho occhi simili ai suoi, naso uguale, labbra identiche.”⁵⁷ Gjennom å betrakte tingenes overflate forsøker han å kartlegge deres vesen.

Sanseligheten og den grunnleggende åpenheten overfor omgivelsene er særlig viktig i “Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna”. Fortellingens protagonist er elev hos herr Okeda i det man må tro er en slags buddhistisk lære: I den meditasjonslignende treningen fortelleren gjennomgår, lærer han å fokusere på sansningene. Han lærer å se verden og å beskrive den i all dens konkrete mangfoldighet. Blant annet, forteller han,

⁵⁴ RR II, s. 642 / HRV, s. 31: “En stekelukt svever over boksidens begynnelse, eller snarere en lukt av frest løk, en anelse brent, for i løken er det noen årer som blir fiolette og deretter brune, især i kanten; den ytterste randen av hver bit hakket løk blir svart før den blir gyllenbrun, det er løksaften som forkulles ved at den gjennomgår en rekke nyanser i lukt og farge, alle innhyllet i lukten av oljen som så vidt syder.”

⁵⁵ RR II, s. 665 / HRV, s. 51: “en søken etter den fullkommenhet hva form angår som verden kan og følgelig bør oppnå”.

⁵⁶ RR II, s. 665 / HRV, s. 51: “jeg derimot har lenge vært overbevist om at fullkommenheten ikke fremstilles på annen måte enn marginalt og tilfeldig. Følgelig fortjener den overhodet ingen interesse, siden tingenes sanne natur kun åpenbarer seg i oppløsningen.”

⁵⁷ RR II, s. 836 / HRV, s. 207: “Amaranta er Anacleto Higuera's datter. Hun har smale, skråstilte øyne, smal nese med stramme nesebor, tynne buede lepper. Jeg har øyne som er lik hennes, samme nesen, nøyaktig maken lepper.”

lærer han å skille “la sensazione d’ogni singola foglia di ginkgo dalla sensazione di tutte le altre”.⁵⁸ Denne evnen til å kunne skille mellom ulike sansninger blir svært verdifull når han plutselig en dag kommer ut for en situasjon hvor både mesterens kone Miyagi og hans datter Makiko ved en tilfeldighet presser hvert sitt bryst mot ryggen hans:

Compresi che per un caso raro e gentile ero stato sfiorito nello stesso istante dal capezzolo sinistro della figlia e dal capezzolo destro della madre, e che dovevo raccogliere tutte le mie forze per non perdere quel fortunoso contatto e per apprezzare le due sensazioni simultanee distinguendone e confrontando le suggestioni.⁵⁹

For hovedpersonen i “Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna” handler det altså om å lære seg å fange inn og beskrive flere ulike sansninger på en og samme tid. Det handler om å dyrke frem en særlig oppmerksomhet overfor omgivelsene: Slik blir det mulig for ham å la verden komme til syne i all sin mangfoldighet.

Leserne

Se una notte d'inverno un viaggiatore kan leses som en feiring av fortellerkunsten, av den litterære leken, av det narrative begjæret. Calvino leker med romansjangerens konvensjoner, og han leker med leserens forventninger. Han undersøker kort sagt hvilke muligheter som ligger i den narrative litteraturen. I det lille essayet “Il romanzo come spettacolo” fra 1970, kommer Calvino med noen interessante bemerkninger angående dette. Den italienske forfatteren viser til hvordan Roland Barthes i *S/Z* analyserer den tradisjonelle romanens funksjonsmåte, hvordan han kartlegger alle dens betydninger, slik at “nulla vi resta d’insignificante”.⁶⁰ Ifølge den franske teoretikeren er dette mulig fordi den klassiske romanen er en “død” form. Det dreier seg om en form som ikke lenger evner å produsere nye betydninger, og som det heller ikke er mulig å reaktualisere i dagens samfunn. Calvino oppsummerer Barthes på denne måten: “se possiamo finalmente compiere una lettura esaustiva d’un romanzo «classico» (che vuol dire romantico,

⁵⁸ RR II, s. 808 / HRV, s. 181: “sanseintrykket av hvert enkelt ginkgoblåd fra sanseintrykket av alle de andre”.

⁵⁹ RR II, ss. 810–811 / HRV, s. 183: “Jeg forstår at jeg var blitt streift i en og samme stund av datterens venstre brystvorte og morens høyre brystvorte, og jeg måtte bruke alle mine krefter for ikke å miste denne rystende kontakt og verdsette de to samtidige sanseintrykk ved å isolere dem og sammenligne deres påvirkning.”

⁶⁰ Saggi I, s. 272 / LM, s. 194: “nothing remains insignificant”. Calvino hadde god kjennskap til Barthes. Blant annet fulgte han en forelesningsserie med den franske teoretikeren i 1967. For Calvino og Barthes se Aldo Rossi i Falaschi (red.) 1988. Det er også verdt å nevne Calvinos minneord til Barthes: “In memoria di Roland Barthes”.

romanzesco) è perché si tratti d'una forma morta".⁶¹ Barthes' resonnement kan riktignok snus på hodet, argumenterer den italienske forfatteren: Nettopp fordi man vet hvordan den klassiske romanen fungerer, kan man begynne å leke med dens former. Man kan begynne å skrive "kunstige" romaner: "se ora conosciamo le regole del gioco «romanzesco» potremo costruire romanzi «artificiali», nati in laboratorio, potremo giocare al romanzo come si gioca a scacchi, con assoluta lealtà".⁶²

Takket være blant annet Barthes' analyser vet dagens lesere hvordan romanfortellingen fungerer. Forfatterens forskjellige knep er altså ikke lenger hemmelige. Til tross for denne kunnskapen, hevder Calvino, er leseren med på leken. Leseren velger fremdeles å la seg forføre av forfatterens kunstferdigheter. For, skriver Calvino, "anche se praticato ironicamente il romanzo finirà per coinvolgerci nostro malgrado".⁶³ Selv "kunstige" romaner får med andre ord betydning i møtet med leseren. Det er denne innsikten Calvino baserer seg på i *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: Selv om det er en svært selvbevisst roman, selv om de metalitterære refleksjonene stadig minner leseren om at det han leser, faktisk er en fiksjon, lar han seg nemlig forføre. Det er derfor romanen faktisk fungerer. Han eller hun er villig med på leken og blir like skuffet som fiksjonens Leser når de innskutte fortellingene plutselig avbrytes.

Calvino var selv en pasjonert leser, og forfatterskapet hans rommer flere interessante lesere: Zeno il Lungo i *Il sentiero dei nidi di ragno*, Gian dei Brughi i *Il barone rampante*, Marco Polo og Kublai Khan i *Le città invisibili*, for å nevne noen. Romanen fra 1979 kan med andre ord sies å utvikle en tematikk som har vært til stede hos Calvino allerede fra debuten. Når den italienske forfatteren går til det skritt å gjøre "leseren" til romanens hovedperson, må man riktignok også kunne se dette i sammenheng med den mer generelle utviklingen i litteraturteorien på syttitallet, nemlig det økte fokuset på leseren, på leserfunksjonen, på lesningens dynamikk som poststrukturalismen og de ulike resepsjonsteoriene representerer. Umberto Ecos viktige bok om leseren rolle i betydningsproduksjonen, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, kom for øvrig samme år som *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

⁶¹ Saggi, s. 272 / LM, s. 194: "In other words, if we can finally achieve an in-depth reading of a classic novel (which in this case means Romantic and romanesque), it is because we are dealing with a dead form."

⁶² Saggi I, ss. 272–273 / LM, s. 194: "If we now know the rules of the «romanesque game», we can construct «artificial» novels, born in the laboratory, and we can play at novels like playing at chess, with complete fairness".

⁶³ Saggi I, s. 273 / LM, ss. 194–195: "the novel (even when practiced ironically) ends by overwhelming us in spite of ourselves".

Jakten på romanbegynnelseens fortsettelse kan beskrives som jaken på den altoppslukende og interesseløse leseropplevelsen. Både Silas Flannery og den gamle forlagsmannen Cavedagna er inne på dette. I dagboken klager den irske bestselgerforfatteren sin nød:

Da quanti anni non posso concedermi una lettura disinteressata? Da quanti anni non riesco ad abbandonarmi a un libro scritto da altri, senza nessun rapporto con ciò che devo scrivere io? Mi volto e vedo la scrivania che m'attende, la macchina col foglio sul rullo, il capitolo da incominciare. Da quando sono diventato un forzato dello scrivere, il piacere della letteratura è finito per me.⁶⁴

Det er denne redselen for å miste "il piacere della letteratura" som er årsaken til at Ludmilla velger å holde seg på en viss avstand til alt og alle som på et eller annet nivå er involvert i produksjonen av bøker. Det går en grense, hevder hun, mellom dem som lager bøker og dem som leser. For ikke å ødelegge gleden ved litteraturen er det viktig å holde seg på rett side av skillelinjen: "Se no, il piacere disinteressato di leggere finisce, o comunque si trasforma in un'altra cosa, che non è quello che voglio io."⁶⁵

Se una notte d'inverno un viaggiatore kan beskrives som en katalog over ulike tilnærminger til litteraturen, ulike lesestrategier, ulike fortolkningsstrategier. Samtidig rommer Calvins refleksjoner en rekke humoristiske spark til ulike former for "misbruk" av litteraturen. Felles for mange av de ulike "leserne" vi møter i Calvins roman, er nemlig at de søker noe annet i litteraturen enn det som ligger i selve teksten. Dette gjelder for eksempel de sju leserne som Leseren møter i bibliotekscenen mot slutten av romanen: Den første leseren er mest opptatt av de forskjellige tankene og fantasiene som boken genererer. "Se un libro m'interessa veramente, non riesco a seguirlo per più di poche righe senza che la mia mente, captato un pensiero che il testo propone, o un sentimento, o un interrogativo, o un'immagine, non parta per la tangente e rimbalzi di pensiero in pensiero, d'immagine in immagine", forteller han.⁶⁶ Den andre leseren er mest interessert i den sannheten boken kan sies å være en bærer av – "la sua sostanza ultima" –, og som kun kommer til syne i knapt merkbare glimt. Den tredje leseren leser alltid den samme

⁶⁴ RR II, s. 777 / HRV, s. 154: "Hvor mange år er det siden jeg kunne tillate meg en uhildet lesning? Hvor mange år er det siden jeg kunne hengi meg til en bok skrevet av andre, uten noen som helst forbindelse med det jeg skal skrive selv? Jeg snur meg og ser skrivebordet som venter på meg, skrivemaskinen med arket satt i, kapittelet som skal påbegynnes. Siden jeg ble en slave av det å skrive, er gleden ved lesning blitt borte for meg."

⁶⁵ RR II, s. 700 / HRV, s. 84: "Ellers tar den uhildete nytelse ved å lese slutt, eller den forvandles til noe annet, som ikke er hva jeg ønsker".

⁶⁶ RR II, s. 864 / HRV, s. 232: "Hvis en bok virkelig interesserer meg, klarer jeg ikke å følge med i den mer enn noen linjer uten at mitt sinn, grepet av en tanke som teksten fremkaster, eller en følelse, eller et spørsmål, eller et bilde, farer av sted og hopper fra tanke til tanke, fra bilde til bilde".

boken om igjen, og allikevel er det som om han leser en ny. Den konklusjonen han har kommet frem til, er at lesningen er en handling uten objekt: “la lettura è un’operazione senza oggetto; o che il suo vero oggetto è se stessa. Il libro è un supporto accessorio o addirittura un pretesto.”⁶⁷ Den fjerde leseren setter alle bøkene han leser, i sammenheng med alle de andre bøkene han har lest, slik at den blir en del av hele den komplekse og enhetlige boken som er summen av alle lesningene. Den femte leseren setter alle bøkene han leser, i relasjon til barndommens leseropplevelser. “Nelle mie letture non faccio che ricercare quel libro letto nella mia infanzia, ma quel che ne ricordo è troppo poco per ritrovarlo”, forteller han.⁶⁸ Den sjette leseren er mest opptatt av forventningene han opplever før han kommer i gang med selve lesingen, mens den sjuende lar seg fascinere av det som avtegner seg i det fjerne: det rom som åpner seg bak ordet «slutt». Til slutt trekker Leseren det hele ned på jorden:

Signori, devo premettere che a me nei libri piace leggere solo quello che c’è scritto; e collegare i particolari con tutto l’insieme; e certe letture considerarle come definitive; e mi piace tener staccato un libro dall’altro, ognuno per quel che ha di diverso e di nuovo; e soprattutto mi piacciono i libri da leggere dal principio alla fine.⁶⁹

Slik oppfordrer Calvino samtidig til en viss nøkternhet i møtet med litteraturen. Ikke bare retter han oppmerksomheten mot det konkrete arbeidet som lesingen innebærer, men han oppfordrer også til å ta utgangspunkt i det som faktisk står skrevet – “quello che c’è scritto”. Dermed kan Calvino sies å være på linje med Umberto Eco som i *Interpretazione e sovrainterpretazione*, men også andre steder, bemerker at man i spennet mellom forfatterens intensjon og fortolkerens intensjon, må kunne snakke om tekstens intensjon: “C’è un’intenzione del testo.”⁷⁰ Det er denne Leseren Calvinos roman fremhever.

De viktigste teoretiske refleksjonene knyttet til leserens rolle i *Se una notte d’inverno un viaggiatore* er riktignok knyttet til Ludmilla og søsteren Lotaria. Lotaria står som en karikatur på den politisk bevisste leseren. Hun og den politiske lesegruppen hun tilhører, interesserer seg kun for litteraturen som et utgangspunkt for diskusjon, og ikke

⁶⁷ RR II, s. 865 / HRV, s. 233: “lesningen er en handling uten objekt; eller at dens sanne objekt er den selv. Boken er en støtte av underordnet karakter, eller rett og slett et påskudd.”

⁶⁸ RR II, s. 866 / HRV, s. 234: “I min lesning gjør jeg ikke annet enn å lete den boken jeg leste i min barndom, men det jeg husker av den, er altfor lite til at jeg kan finne den igjen.”

⁶⁹ RR II, ss. 867–868 / HRV, s. 234: “Mine herrer, jeg må innlede med å si at jeg i bøker liker å lese bare det som står skrevet; og forbinde detaljene med helheten; og å betrakte visse lesninger som definitive; og jeg liker å holde den ene boken atskilt fra den andre, hver og en for hva den har av annerledes og nytt; og fremfor alt liker jeg bøker som jeg kan lese fra begynnelse til slutt.”

⁷⁰ Eco 2004, s. 35.

som et mål i seg selv. Hun interesserer seg kun for litteraturen som en speiling av visse grunnleggende samfunnsstrukturer. I lesegruppen på universitetet får derfor alle deltagerne i oppgave å fokusere på bestemte tema: “durante la lettura ci dovrà essere chi sottolinea i riflessi del modo di produzione, chi i processi di reificazione, chi la sublimazione del rimosso, chi i codici semantici del sesso, chi i metalinguaggi del corpo, chi la trasgressione dei ruoli, nel politico e nel privato”.⁷¹ Lotaria skriver på en hovedoppgave om Flannerys forfatterskap, og når hun oppsøker ham, forklarer hun at romanene hans egner seg utmerket til å demonstrere hennes egne teorier. Slik hun fremlegger arbeidet sitt, er det riktignok vanskelig for Flannery å kjenne igjen sine egne romaner. Han tviler ikke på at hun har lest dem både nøye og samvittighetsfullt, skriver han i dagboken, men “credo li abbia letti solo per trovarci quello di cui era già convinta prima di leggerli”.⁷² Hun leser bare for å finne en bekreftelse på det hun allerede visste. Når Lotaria påstår at Flannery kun ønsker seg lesere som kan bekrefte hans egne ideer, protesterer han. Det er ikke sine egne ideer han forventer å finne i lesernes fortolkninger, men noe som verken han eller leserne visste på forhånd: “Dei lettori m’aspetto che leggano nei miei libri qualcosa che io non sapevo, ma posso aspettarmelo solo da quelli che s’aspettano di leggere qualcosa che non sapevano loro.”⁷³ Slik fremhever Flannery lesningens grunnleggende åpenhet overfor det nye.

Flannerys synspunkter sammenfaller med Ludmillas tanker om det å lese. Gjennom hele romanen får vi små drypp om hvilke romaner hun liker å lese. Det er slik Calvino introduserer det neste romanfragmentet som Leseren skal i gang med å lese. Det er like fullt Arkadian Porphyritch som best oppsummerer Ludmilla tanker om det å lese. For henne, forteller han, handler lesningen om å frigjøre seg fra enhver hensikt og enhver forutinntatt forståelse av teksten. Bare slik kan hun fange inn “una voce che si fa sentire quando meno ci s’aspetta, una voce che viene non si sa da dove, da qualche parte al di là del libro, al di là dell’autore, al di là delle convenzioni della scrittura: dal non detto, da quello che il mondo non ha ancora detto di sé e non ha ancora le parole per dire.”⁷⁴ For

⁷¹ RR II, ss. 683–684 / HRV, s. 69: “Under lesningen skal én undersøke produksjonsmåtenes virkninger, en annen reifikasjonsprosessene, en tredje sublimeringen av det fortrente, en fjerde kjønnets semantiske lover, en femte kroppens metaspråk, en sjette rolleoverskridelsene, i politikken og i det private liv.”

⁷² RR II, s. 793 / HRV, s. 168: “men jeg tror hun har lest dem bare for å finne det hun var overbevist om før hun leste dem.”

⁷³ RR II, s. 793 / HRV, s. 169: “Det jeg forventer av leserne, er at de i mine bøker skal lese noe jeg ikke visste, men det kan jeg vente meg bare fra dem som venter seg å få lese noe de ikke visste.”

⁷⁴ RR II, s. 849 / HRV, s. 218: “For denne kvinnen [...] betyr det å lese å avkle seg enhver hensikt og enhver forutinntatt holdning, for å være rede til å fange opp en stemme som lar seg høre når man minst

Ludmilla fanger litteraturen inn noe som ennå er ikke sagt, som ennå ikke er skrevet, eller som blir synlig fordi det fortelles.

Calvinos apokryfer

Se una notte d'inverno un viaggiatore har blitt beskrevet som lesernes store roman, men allerede i 1979 bemerker Cesare Segre at dette strengt tatt ikke er en roman om "leseren", men derimot om "forfatteren". "Questo non è il romanzo del Lettore, come affrettatamente si è detto, bensì il romanzo dello Scrittore", skriver den italienske litteraturforskeren.⁷⁵ I forlengelsen av dette vil jeg hevde at man ikke kan forstå Calvinos interesse for leseren uten også å forstå hans tanker om det å skrive, hans tanker om forfatterens rolle og funksjon. I de tre siste avsnittene av dette kapitlet skal jeg derfor rette oppmerksomheten mot ulike sider ved forfatterens virksomhet, slik denne kommer til uttrykk i *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Hvor godt jeg skulle skrive hvis jeg ikke fantes, utbryter Silas Flannery i dagboksnotatene sine: "Come scriverei bene se non ci fossi!".⁷⁶ Den irske bestselgerforfatteren føler at hans egen person har blitt et forstyrrende element i skrivningen: en slags ubekvem membran mellom det hvite arket og de fortellingene som nettopp der vokser frem og tar form. Alt som på ulike måter setter et "personlig preg" på tekstene hans, blir som et fengsel, noterer Silas. Det blir som et bur som begrenser mulighetene hans:

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.⁷⁷

Litt senere reflekterer Flannery over muligheten for å skrive og tenke "all'impersonale". Ikke "jeg tenker", men "det tenker" – omtrent på samme måte som når man sier at "det regner". Bare slik, tenker han, kan han uttrykke noe som ikke begrenser seg til hans egen person og hans egen opplevelse av verden: "Solo quando mi verrà naturale d'usare il

venter det, en stemme man ikke vet hvor fra kommer, fra et eller annet sted hinsides alle skrivekonvensjoner: fra det usagte, fra det som verden ennå ikke har sagt om seg selv og ennå ikke har ord for å si."

⁷⁵ Segre 1979, s. 177 / "Dette er ikke Leserens roman, slik man litt forhastet har hevdet, men derimot Forfatterens roman."

⁷⁶ RR II, s. 779 / HRV, s. 156: "Hvor godt jeg skulle skrive om jeg ikke var til".

⁷⁷ RR II, s. 779 / HRV, s. 156: "Stilen, smaken, den personlige filosofi, subjektiviteten, den kulturelle bakgrunn, livserfaringen, psykologien, talentet, yrkesknepene: nettopp alle de elementer som gjør at det jeg skriver, er gjenkjennelig som mitt, virker som et bur som begrenser mine muligheter."

verbo scrivere all'impersonale potrò sperare che attraverso di me s'esprima qualcosa di meno limitato che l'individualità d'un singolo."⁷⁸ Med sine mange "forfalskede" romaner er *Se una notte d'inverno un viaggiatore* i seg selv preget av en vilje til å kansellere forfatteren. Calvino's narrative strategi fører så å si til at han visker ut sin egen stemme. Det er som Silas Flannery formulerer det: "Anch'io vorrei cancellare me stesso e trovare per ogni libro un altro io, un'altra voce, un altro nome, rinascere".⁷⁹ Hvordan skal man forstå dette ønsket om forsvinne som Forfatter? Hvordan skal man forstå dette ønsket om å skrive en slags "apokryfe" tekster? Spørsmålet er av stor betydning for å forstå *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, og for å forstå Calvino's tanker om litteraturen mer generelt. Jeg skal derfor forsøke å nærme meg diskusjonen med tre forskjellige innfallsvinkler, først en biografisk, deretter en tekstteoretisk og til slutt en erkjennelsesteoretisk.

Når Silas Flannery snakker om å finne et nytt jeg og en ny stemme til de ulike bøkene han er i ferd med å skrive, kan man lese dette som en kommentar til hvordan Calvino selv forsøker å fornye sin egen skrivemåte, hvordan han hele tiden eksperimenterer med nye litterære uttrykk, hvordan han hele tiden "gjenföder" seg selv som forfatter. Som jeg har nevnt tidligere, kommenterer han selv dette på en humoristiske måte i begynnelsen av *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: "Ma, a pensarci bene, chi ha mai detto che questo autore ha un accento inconfondibile? Anzi, si sa che cambia molto da libro a libro."⁸⁰ Derfor mangler den italienske forfatteren "un accento inconfondibile", han mangler et "personlig uttrykk", eller kanskje snarere det man kunne kalle et personlig "avtrykk". I boken *Pasolini contro Calvino* argumenterer Carla Benedetti for at dette er en bevisst strategi fra den italienske forfatterens side. Gjennom hele forfatterskapet, og ikke bare i *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, skriver nemlig Calvino som om han var en annen. Slik skaper den italienske forfatteren en slags apokryfe tekster, eller det Benedetti kaller en "*effetto di apocrifo*" eller "un impostazione di voce *inautentica*", som om det slett ikke var ham som hadde skrevet dem.⁸¹ Calvino er

⁷⁸ RR II, s. 784 / HRV, s. 160: "Først når det faller meg naturlig å bruke verbet skrive i upersonlig form, kan jeg håpe at de gjennom meg uttrykkes noe mindre begrenset enn en enkeltpersons individualitet."

⁷⁹ RR II, s. 788 / HRV, s. 164: "Jeg også ville gjerne utslette meg selv og finne et annet jeg for hver bok, en annen stemme, et annet navn, bli født på ny".

⁸⁰ RR II, s. 619 / HRV, s. 8: "Men ved nærmere ettertanke, hvem har noensinne sagt at denne forfatteren har et umiskjennelig særpreg? Tvert imot, man vet at han er en forfatter som forandrer seg svært meget fra bok til bok."

⁸¹ Benedetti 1998, s. 90 / "*apokryf effekt*", "en oppstilling av en *inautentisk* stemme".

selv inne på denne tanken i *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, når han lar Silas Flannery hevde at “forse la mia vocazione vera era quella di autore d'apocrifi”.⁸²

Ifølge Carla Benedetti er Calvino forfatterskap preget av et grunnleggende behov for å frigjøre seg fra de ulike definisjonene som hans mange lesere og kritikere allerede fra debuten forsøkte å fastholde ham med. Når Calvino velger å utforske stadig nye estetiske uttrykk, er det for å skjule seg selv, hevder den italienske litteraturforskeren. Det er lett å finne belegg for denne påstanden i Calvino's egne refleksjoner. Det beste eksemplet, som Benedetti riktignok ikke nevner, finner vi i forordet til *Il sentiero dei nidi di ragno* fra 1964. Her reflekterer Calvino over hvordan den første boken bidrar til å definere forfatteren som forfatter, hvordan den første boken bidrar til å begrense det mangfoldet av muligheter man har før man faktisk begynner å skrive, og over hvor vanskelig det er for forfatteren å rive seg løs fra den definisjonen eller det bilde av forfatteren som blir skapt av kritikken:

Finché il primo libro non è scritto, si possiede quella libertà di cominciare che si può usare una sola volta nella vita, il primo libro già ti definisce mentre tu in realtà sei ancora lontano dall'esser definito; e questa definizione poi dovrai portartela dietro per la vita, cercando di darne conferma o approfondimento o correzione o smentita, ma mai più riuscendo a prescindere.⁸³

Det handler om å unnsnippe lesernes definisjoner og forventninger. For som Benedetti skriver: “cambiare impostazione, stile, poetica è anche un disattendere le attese, rompere le definizioni rigide che altri hanno dato di lui, complicare l'immagine d'autore che lettori e critici si sono fatta a partire dalle sue precedenti opere”.⁸⁴ Den viktigste strategien Calvino aktiviserer for å bryte med forventningene, den viktigste strategien han aktiviserer for å skape den “apokryfe effekten”, er å mangfoldiggjøre de litterære stemmene og de litterære uttrykkene sine. Ikke minst blir dette tydelig i *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Det er dette som gjør det mulig for den italienske forfatteren å underminere sin egen “autentisitet”, sin egen “autentiske” stemme: “occorre moltiplicarsi per nascondersi”.⁸⁵

⁸² RR II, s. 802 / HRV, s. 176: “Kanskje mitt egentlige kall var å være forfatter av apokryfer”.

⁸³ RR I, s. 1202 / PSN, s. 28: “Before you write your first book, you possess that freedom to begin writing that can be used only once in your life. The first book already defines you while you are in fact still far from being defined. And after that you have to carry this definition around with you for the rest of your life, trying to confirm it or develop it or modify it or even deny it, but no longer ever able to be without it.”

⁸⁴ Benedetti 1998, s. 104 / “å forandre utforming, stil, poetikk er også en måte å svekke forventningene på, ødelegge de rigide definisjonene som andre har gjort av ham, komplisere det bildet av forfatteren som lesere og kritikere har dannet seg på grunnlag av tidligere verk”.

⁸⁵ Benedetti 1998, s. 108 / “man må mangfoldiggjøre seg for å gjemme seg”.

Denne strategien er typisk for den postmodernismen som Calvino representerer, og som han på mange måter banet veien for i Italia. Samtidig er det en strategi som er preget av ansvarsfraskrivelse, for gjennom å skrive "inautentisk" blir det også mulig å distansere seg fra det man skriver, det blir mulig å rømme fra de rammene som poetikken bestemmer for uttrykket:

Quel che importa è che la responsabilità poetica non ricada più cu colui che scrive, e che il firmatario dell'opera possa anche lui dire, come lo scrittore di apocrifi: «è un altro che parla». L'effetto di apocrifo riproduce così nella scrittura d'autore (regolarmente firmata) la vantaggiosa prerogativa dell'apocrifo: non poter essere definiti in base a ciò che si scrive e a come lo si scrive.⁸⁶

Den "poetiske" ansvarsbeskrivelsen innebærer også en politisk ansvarsfraskrivelse, hevder Benedetti: Man kan ikke lenger stole på at forfatteren står inne for det han faktisk skriver. I motsetning til Calvino fremhever hun derfor Pasolinis "autentiske" livsverk og hans sterke politiske engasjement.

Den italienske litteraturforskerens perspektiver på Calvinos forfatterskap er interessante. Konklusjonene hennes kan imidlertid diskuteres, og i det følgende skal jeg argumentere for at det nettopp er "apokryfene" som gjør det mulig for Calvino å tenke forholdet mellom politikk og litteratur, forholdet mellom "den skrevne" og "den ikke skrevne verden" på en ny måte. Nettopp ved *ikke* å mene noe direkte, ved *ikke* å arbeide ut fra allerede etablerte sannheter – så kontroversielle de enn måtte være –, blir det mulig for Calvino å få verden i tale på en ny måte. Det blir mulig for ham å skissere en annen og kanskje vel så effektiv form for politisk engasjement enn den Pasolini representerte.

Forfatterens død

Når Silas Flannery tenker på sin egen personlighet som et ubekvent diafragma, og når han drømmer om å redusere seg selv til en skrivende hånd – "una mano mozza che impugna una penna e scrive" –, kan man lese dette innenfor rammene av en mer omfattende teoretisk diskusjon om det å skrive, om forfatteren, om den litterære teksten. Man kan lese det i forlengelse av Calvinos tanker om skrivekunsten slik disse kommer til uttrykk i blant annet "Cibernetica e fantasmi" fra 1967 og "I livelli della realtà in

⁸⁶ Benedetti 1998, s. 93 / "Det som teller, er at det poetiske ansvaret ikke lenger faller på den som skriver, og at også den som signerer verket kan si, i likhet med den apokryfe forfatteren: «Det er en annen som snakker». Den apokryfe effekten reproducerer på denne måten apokryfens fordelaktige særtrekk hos den vanlige forfatteren (som signerer sine verk på vanlig måte): å ikke kunne defineres på basis av det man skriver, og av hvordan man skriver det."

letteratura” fra 1978, men også i forlengelse av teoretikere som Foucault, Blanchot og Barthes.⁸⁷ Særlig Roland Barthes og hans lille essay “La mort de l’auteur” er en nyttig referanse i denne diskusjonen. Det kan hjelpe oss til å forstå på den ene siden Calvins og Silas Flannerys ønske om å kansellere seg selv som forfatter, og på den andre siden Leserens sentrale rolle i *Se una notte d’inverno un viaggiatore*.

Det er ikke forfatteren i seg selv Barthes vil til livs i “La mort de l’auteur”. Det han kritiserer, er snarere det tradisjonelle bildet som tegnes av Forfatteren, og den stadig vedvarende tendensen til ville å forklare den litterære teksten med referanser til forfatterens biografi. Det er Forfatteren som “opphavsmann” Barthes kritiserer. Fokuset på Forfatteren – “sa personne, sa histoire, ses goûts, ses passions” – skygger nemlig for selve teksten, eller det Barthes kaller *écriture*.⁸⁸ Slik knytter den franske teoretikerens tanker om forfatteren seg til en ny forståelse av den litterære teksten. Teksten eller skriften, slik Barthes beskriver den, er ikke først og fremst et produkt av Forfatteren, men derimot “destruction de toute voix, de toute origine”.⁸⁹ Den er “ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit”.⁹⁰ Målet med skriveprosessen er derfor å nå frem til et punkt hvor det ikke er Forfatteren som taler, ikke et “jeg”, men hvor det er språket alene som handler.

I motsetning til forestillingen om den tradisjonelle Forfatteren foreslår Barthes et begrep om skriptøren, *le scripteur*. Mens forfatteren eksisterer før boken og nærmest kan sies å være den med sitt eget liv, med sine egne tanker og med sine egne lidelser, skapes skriptøren samtidig med teksten. Skriptøren oppstår i selve skriveakten og er sånn sett en grunnleggende eksperimentell figur. Barthes’ beskrivelse gir klare assosiasjoner til Silas Flannerys forestilling om forfatteren som en skrivende hånd: “pour lui, au contraire, sa main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d’inscription (et non d’expression), trace un champ sans origine – ou qui, du mois, n’a d’autre origine que le langage lui-même”.⁹¹ For den moderne skriptøren er teksten altså ikke representerende, den formidler

⁸⁷ Se blant annet Foucaults “Que ‘est-ce qu’un auteur” (Foucault 1994a, ss. 789–809, Foucault 2003), og Blanchots “La Voix narrative (le ‘il’, le neutre)” (Blanchot 1969, ss. 556–567, Blanchot 2008, ss. 379–387).

⁸⁸ Barthes 1984, s. 64 / Barthes 1994, s. 50: “hans person, hans historie, hans smak, hans lidenskaper”.

⁸⁹ Barthes 1984, s. 63 / Barthes 1994, s. 49: “destruksjon av enhver stemme, enhver opprinnelse”.

⁹⁰ Barthes 1984, s. 63 / Barthes 1994, s. 49: “dette nøytrale, dette konglomeratet, dette skrå rom hvor vårt subjekt forsvinner, dette sort-hvitt-negativet hvor all identitet fortaper seg, og det begynner med selve den skrivende kroppens identitet.”

⁹¹ Barthes 1984, s. 67 / Barthes 1994, s. 52: “For ham peker derimot hånden – løst som den er fra enhver stemme, fastholdt i en akt av pur inskripsjon (ikke ekspresjon) – ut et felt uten opprinnelse, eller et felt som

ikke noe som går forut for selve tekstproduksjonen. Det å skrive handler snarere om å bearbeide et allerede foreliggende tekstmateriale. Barthes beskriver det som en form for intertekstualitet: "le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture".⁹² Konsekvensen av Barthes' teori om "forfatterens død" og av hans representasjonskritikk er et nytt fokus på leseren. For det er leseren som aktualiserer teksten, og det er i møtet med leseren at betydningen produseres: "un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur".⁹³ Slik blir teksten det Barthes i "Théorie du texte" beskriver som en betydningsproduserende praksis.

Mange av tankene som Roland Barthes formulerer i "Le mort de l'Auteur", finner vi allerede i Calvino's viktige essay "Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)" fra 1967. Essayet er i utgangspunktet en analyse av det Calvino mener er grunnleggende endringer i samtidens kultur, knyttet til hvilke modeller eller symbolske former man bruker for å beskrive mennesket, naturen, samfunnet, historien. Man kan ane, hevder den italienske forfatteren, en stadig sterkere tendens til å betrakte verden som en kombinatorikk mellom ulike atskilte deler, snarere enn som et organisk hele: "Nel modo in cui la cultura vede il mondo, c'è una che affiora contemporaneamente da varie parti: il mondo nei suoi vari aspetti viene visto sempre più come *discreto* e non come continuo."⁹⁴ Det handler, forteller han litt senere, om "una rivincita della discontinuità, divisibilità, combinatorietà, su tutto ciò che è corso continuo, gamma di sfumature che stringono una sull'altra".⁹⁵ Calvino viser blant annet til oppdagelsen av menneskets DNA og ikke minst til den fremvoksende informasjonsteknologien, som bidrar til å forandre bildet vårt av hvordan tanken fungerer.

Fra et strukturalistisk perspektiv og med referanse til den muntlige fortellertradisjonen argumenterer Calvino for at også litteraturen i bunn og grunn kan sies

i det minste ikke har annen opprinnelse enn språket selv".

⁹² Barthes 1984, s. 67 / Barthes 1994, s. 52: "Teksten er en sammenveving av sitater som stammer fra tusener av tilholdssteder i kulturen"

⁹³ Barthes 1984, s. 69 / Barthes 1994, s. 53: "En tekst er laget av mangfoldige skrivemåter, som stammer fra flere kulturer og som binder disse sammen i dialog, parodi og protest. Men det finnes et sted hvor dette mangfoldet samles, og dette sted er ikke forfatteren, slik man til nå har hevdet, men leseren".

⁹⁴ Saggi I, s. 209 / LM, ss. 7–8: "In the particular way today's culture looks at the world, one tendency is emerging from several directions at once. The world in its various aspects is increasingly looked upon as *discrete* rather than *continuous*."

⁹⁵ Saggi I, s. 210 / LM, s. 9: "the triumph of discontinuity, divisibility, and combinations over all that is flux, or a series of minute nuances following one upon the other".

å være kombinatorisk i sin natur: “La narrativa orale primitiva, così come la fiaba popolare quale si è tramandata fin quasi ai nostri giorni, si modella su strutture fisse, quasi potremmo dire su elementi prefabbricati, che permettono però un enorme numero di combinazioni.”⁹⁶ Med utgangspunkt i denne observasjonen foretar Calvino et tankeeksperiment: Han ser for seg en type svært avanserte datamaskiner som er i stand til å produsere like gode litterære tekster som tradisjonelle forfattere. Man skulle man tro at dette ville være en urovekkende tanke, men ifølge Calvino ville det ikke nødvendigvis være noe tap for litteraturen om litterære datamaskiner overtok forfatternes virke. Å skrive, kommenterer han, handler verken om inspirasjon eller intuisjon, det handler verken om å uttrykke tidsånden eller om å speile de sosiale strukturene, og det handler heller ikke om å gi form til det individuelle eller kollektive ubevisste. Å skrive handler kort sagt ikke om representasjon:

Le varie teorie estetiche sostenevano che la poesia fosse una questione d'ispirazione discesa da non so quali altezze o sgorgante da non so quali profondità, o intuizione pura o momento non meglio identificato della vita dello spirito, o voce dei tempi con la quale lo spirito del mondo decide di parlare attraverso il poeta, o un rispecchiamento delle strutture sociali che non si sa attraverso quale fenomeno ottico si riflette sulla pagina, o una presa diretta della psicologia del profondo che permette di scodellare le immagini dell'inconscio sia individuale sia collettivo, comunque qualcosa d'intuitivo d'immediato d'autentico di globale che chissà come salta fuori, qualcosa equivalente omologo simbolico di qualcos'altro.⁹⁷

Problemet med alle disse teoriene er at de overser et vesentlig punkt i skriveingen, spørsmålet om hvordan man tar spranget fra “verden der ute” til det skrevne arket: “Per quali vie l'anima e la storia o la società o l'inconscio si trasformano in una sfilza di righe nere su una pagina bianca”, spør Calvino.⁹⁸ Den italienske forfatteren tar her utgangspunkt i sine egne erfaringer. For ham handler det å skrive ganske enkelt om å få en gruppe ord til å stå ved siden av hverandre. Det handler ikke om å uttrykke sin egen

⁹⁶ Saggi I, s. 207 / LM, s. 5: “Primitive oral narrative, like the folk tale that has been handed down almost to the present day, is modeled on fixed structures, on, we might almost say, prefabricated elements – elements, however, that allow of an enormous number of combinations.”

⁹⁷ Saggi, s. 214 / LM, s. 14: “Various aesthetic theories maintained that poetry was a matter of inspiration descending from I know not what lofty place, or welling up from I know not what great depths, or else pure intuition, or an otherwise not identified moment in the life of the spirit, or the Voice of Times with which the Spirit of the World chooses to speak to the poet, or a reflection of social structures that by means of some unknown optical phenomenon is projected on the page, or a direct grasp on the psychology of the depths that enables us to ladle out images of the unconscious, both individual and collective; or at any rate something intuitive, immediate, authentic, and all-embracing that springs up who knows how, something equivalent and homologous to something else, and symbolic of it.”

⁹⁸ Saggi, s. 214 / LM, s. 14: “By what route is the soul or history or society or the subconscious transformed into a series of black lines on a white page?”

stemme, eller ånd, eller personlighet, eller om å være "autentisk". Det handler kort og godt om en form for *ars combinatoria*. Derfor er ikke litteraturen avhengig av forfatteren. Forfatteren er ganske enkelt en som vet hvordan den "litterære maskinen" fungerer.

Leseren, derimot, hevder Calvino, er helt nødvendig for litteraturen. Det er først i møtet med leseren at litteraturen får betydning:

In questo senso, anche affidata alla macchina, la letteratura continuerà a essere un luogo privilegiato della coscienza umana, un'esplicazione delle potenzialità contenute nel sistema dei segni d'ogni società e d'ogni epoca: l'opera continuerà a nascere, a essere giudicata, a essere distrutta o continuamente rinnovata al contatto dell'occhio che legge; ciò che sparirà sarà la figura dell'autore, questo personaggio a cui si continuano ad attribuire funzioni che non gli competono, l'autore come espositore della propria anima alla mostra permanente delle anime, l'autore come utente d'organi sensori e interpretativi più ricettivi della media, l'autore questo personaggio anacronistico, portatore di messaggi, direttore di coscienze, dicitore di conferenze alla società culturali.⁹⁹

Slik kan Calvinos interesse for leseren i *Se una notte d'inverno un viaggiatore* forstås som en naturlig følge av hans tanker om forfatteren. Det er som Barthes bemerket: "la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur."¹⁰⁰

Mondo scritto e mondo non scritto

Hva ville forfatteren uttrykke hvis han bare var en skrivende hånd, undrer Silas Flannery seg i dagboken: "Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna una penna e scrive ... Chi muoverebbe questa mano?"¹⁰¹ Hvem eller hva ville styre forfatterens hånd? Den anonyme hop? Tidsånden? Det ubevisste? Det er ikke for å uttrykke noe bestemt, eller for å formidle noe som allerede er formulert, at den irske bestselgerforfatteren ønsker viske ut sin egen person og sin egen personlighet. Tvert imot handler det om å formidle det "skrivbare". Det som *kan* skrives, men som ennå ikke er skrevet. Det som *kan* fortelles, men ennå ikke er fortalt: "Non è per poter essere il portavoce di qualcosa di definibile che vorrei annullare me stesso. Solo per trasmettere lo scrivibile che attende

⁹⁹ Saggi I, ss. 215–216 / LM, ss. 15–16: "In this sense, even though entrusted to machines, literature will continue to be a "place" of privilege within the human consciousness, a way of exercising the potentialities contained on the system of signs belonging to all societies at all time. The work will continue to be born, to be judged, to be destroyed or constantly renewed on contact with the eye of the reader. What will vanish is the figure of the author, that personage to whom we persist in attributing functions that do not belong to him, the authors as a exhibitor of his own soul in the permanent Exhibition of Souls, the author as the of sensory and interpretive organs more receptive than the average ... The author: that anachronistic personage, the bearer of messages, the director of conscience, the giver of lectures to cultural bodies."

¹⁰⁰ Barthes 1984, s. 69 / Barthes 1994, s. 54: "Leserens fødsel må betales med Forfatterens død."

¹⁰¹ RR II, s. 779 / HRV, s. 156: "Hvis jeg bare var en hånd, en avhugget hånd som griper en penn og skriver ... Hvem ville styre denne hånden?"

d'essere scritto, il narrabile che nessuno racconta.»¹⁰² Silas Flannery avviser altså ikke at det er en forbindelse mellom den skrevne og den ikke skrevne verden, mellom litteraturen og virkeligheten. Tvert imot, tenker han, er det litteraturens oppgave å gi form til og dermed synliggjøre “il mondo non scritto”. Dermed blir litteraturen noe mer enn en lek med betydninger, slik konklusjonen synes å være i Barthes' tekstbegrep. Tvert imot retter den “interesseløse” skriften seg mot en ny form for erkjennelse av virkeligheten.

I likhet med flere av Calvins litterære personer, og i likhet med Calvino selv, vakler den irske bestselgerforfatteren mellom ulike narrative registre. Noen ganger, forteller han, ønsker han å skrive en bok som på et eller annet nivå speiler den ytre verden. Han ser for seg boken som en ekvivalent til den ikke skrevne verden: “Alle volte penso alla materia del libro da scrivere come qualcosa che già c'è: pensieri già pensati, dialoghi già pronunciati, storie già accadute, luoghi e ambienti visto; il libro non dovrebbe essere altro che l'equivalente del mondo non scritto tradotto in scrittura.”¹⁰³ Andre ganger, derimot, tenker han at det ikke er litteraturens oppgave å skulle fremstille en virkelighet som allerede finnes. Det er ikke litteraturens oppgave å representere den ytre verden. Tvert imot ser han for seg boken som et motstykke til, eller som noe som utfyller den ikke skrevne verden. Dens emne, tenker han, er det som kun får sin form og sin eksistens hvis det blir skrevet:

Altre volte invece mi pare di comprendere che tra il libro da scrivere e le cose che già esistono ci può essere solo una specie di complementarità: il libro dovrebbe essere la controparte scritta del mondo non scritto; la sua materia dovrebbe essere ciò che non c'è né potrà esserci se non quando sarà scritto, ma di cui ciò che c'è sente oscuramente il vuoto nella propria incompletezza.¹⁰⁴

Det er to svært forskjellige estetiske prinsipper som Flannery her skisserer. På den ene siden tegner han et bilde av litteraturen som representasjon, og på den andre siden beskriver han den som et slags tillegg til den ikke skrevne verden: Ikke som representasjon, men som presentasjon eller produksjon av noe som ennå ikke finnes.

¹⁰² RR II, s. 779 / HRV, s. 156: “Det er ikke for å kunne være talerør for noe definerbart at jeg har lyst til å utslette meg selv. Det er bare for å formidle det skrivbare som venter på å bli skrevet, det fortellbare som ingen forteller.”

¹⁰³ RR II, s. 779 / HRV, s. 156: “Iblant tenker jeg på emnet for den boken som skal skrives, som noe som allerede foreligger: tanker som allerede er tenkt, historier som er hendt, steder og miljøer som er sett; boken skulle ikke være annet enn motstykket til den verden som ikke er skrevet, omsatt i skrift.”

¹⁰⁴ RR II, ss. 779–780 / HRV, ss. 156–157: “Andre ganger derimot har jeg inntrykk av at jeg forstår at mellom boken som skal skrives og tingene som allerede eksisterer, kan det være bare et slags utfyllende forhold: boken skulle være det skrevne motstykke til den ikke skrevne verden; dens emne skulle være det som ikke eksisterer og heller ikke kan eksistere før det blir skrevet, men som det som eksisterer, dunkelt kjenner savnet av i sin egen ufullkommenhet”.

For å komme nærmere en forståelse av Silas Flannerys noe enigmatiske kommentarer kan det være interessant å se nærmere på de grunnleggende forskjellene som tross alt finnes mellom ham og Ermes Marana i synet på forfalskningene. Ifølge Marana representerer det kunstige eller det kunstferdige virkelighetens sanne substans: Virkeligheten er i bunn og grunn en fiksjon. Til Silas Flannery snakker han om “la nuvola di finzioni che ricopre il mondo del suo spesso involucro”.¹⁰⁵ Arkadian Porphyritch, som sitter på et omfattende etterretningsmateriale knyttet til “den store forfalskeren”, kan bekrefte at for ham eksisterer verden kun som “artificio, finzione, malinteso, menzogna”.¹⁰⁶ Bak fiksjonen finnes ingenting: “dietro la pagina scritta c'è il nulla”.¹⁰⁷ Slik kan Marana sies å anskueliggjøre en typisk postmoderne forestilling om virkeligheten som fiksjon eller konstruksjon: Han representerer en teori som aksentuerer avstanden mellom språket og virkeligheten, og som gir assosiasjoner til dekonstruksjonens forståelse av språkets (manglende) evne til å representere verden.

Silas Flannery har et litt annet perspektiv på “forfalskningene”. Hans mål er nemlig å trenge igjennom den “kompakte skorpen” av fiksjoner som ifølge Marana dekker kloden, og i stedet nå frem til “il mondo illeggibile”. I dagboken formulerer han det slik: “Anch'io vorrei cancellare me stesso e trovare per ogni libro un altro io, un'altra voce, un altro nome, rinascere; ma il mio scopo è di catturare nel libro il mondo illeggibile, senza centro, senza io.”¹⁰⁸ Målet for Silas Flannery er altså ikke å konstatere virkelighetens fiksjonalitet, slik det synes å være for Ermes Marana, men derimot å bruke forfalskningene og de litterære konstruksjonene til å nærme seg verden på en ny måte: som et slags erfaringseksperiment.

I essayet “Mondo scritto e mondo non scritto” reflekterer Calvino videre over de to posisjonene som Flannery og Marana representerer, og skisserer en slags nøkkel til rammefortellingen i *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Fortsatt er det forholdet mellom språket og virkeligheten som interesserer Calvino. Den italienske forfatteren velger å plassere seg i skjæringen mellom moderne fransk språkteori på den ene siden, og en filosofisk tradisjon som går tilbake til Wittgenstein, på den andre.¹⁰⁹ For den første,

¹⁰⁵ RR II, s. 778 / HRV, s. 164: “skyen av fiksjoner som dekker verden med sitt kompakte hylster”.

¹⁰⁶ RR II, s. 840 / HRV, s. 218: “kunstgrep, innbilning, misforståelse, løgn”.

¹⁰⁷ RR II, s. 849 / HRV, s. 218: “bak den skrevne siden er tomheten”.

¹⁰⁸ RR II, ss. 788–789 / HRV, s. 164: “Jeg også ville gjerne utsette meg selv og finne et annet jeg for hver bok, en annen stemme, et annet navn, bli født på ny; men mitt mål er å fange i boken den uleselige verden, uten sentrum, uten jeg”.

¹⁰⁹ For å følge argumentasjonen forholder jeg meg til hvordan Calvino presenterer disse teoriene.

hevder Calvino, eksisterer kun språket og ikke verden. For den andre er det umulig å bruke språket til å si noe meningsfullt om verden: “La prima dice: il mondo non esiste; esiste solo il linguaggio. La seconda dice: il linguaggio comune non ha senso; il mondo è ineffabile”.¹¹⁰ Begge disse tradisjonene representerer en utfordring for Calvino. På den ene siden finner vi en forestilling om at språket eksisterer uavhengig av verden, og at det derfor kun forholder seg til sine egne lover. På den andre siden finner vi en forestilling om at det er språkets formål å forsøke å uttrykke “il silenzio del mondo”. Calvino skriver: “la prima esige l’uso d’un linguaggio che risponda solo a se stesso, alle sue leggi interne; la seconda, l’uso d’un linguaggio che possa far fronte al silenzio del mondo”.¹¹¹ På sett og vis kan man si at Calvino i *Se una notte d’inverno un viaggiatore* forsøker å forene disse to posisjonene. For på den ene siden både tematiserer og forholder romanen seg til litteraturens og språkets egne lover. Den tar konsekvensen av at romanen faktisk er en fiksjon. På den andre siden forsøker den, som jeg har argumentert for tidligere, å gripe “il silenzio del mondo”. Den forsøker å fange inn et bilde av den ytre verden. Kanskje er det nettopp “forfalskningens estetikk” som tillater den italienske forfatteren å forene de to prosjektene: I Calvinos postmodernisme er ikke virkeligheten redusert til en fiksjon, det er snarere fiksjonen som lar virkeligheten komme i tale.

¹¹⁰ Saggi II, s. 1867 / Calvino 1983, s. 39: “The one says: The world doesn’t exist, only language exists. The other says: The common language has no meaning; the world is literally unspeakable”.

¹¹¹ Saggi II, s. 1867 / Calvino 1983, s. 39: “Both offer a challenge to the author: the first, to use a language responsible only to itself; the other, to use a language in order to reach the silence of the world”.

Tingene og tegnene

– *Palomar*

I “Lettura d’un onda”, den første fortellingen i *Palomar*, utfører herr Palomar et enkelt, men samtidig svært komplisert “erfaringseksperiment”. Han står i strandkanten og ser på en bølge: “Il mare è appena increspato e piccole onde battono sulla riva sabbiosa. Il signor Palomar è in piede sulla riva e guarda un’onda”.¹ Det er ikke den abstrakte “bølgeformen” som først og fremst interesserer Palomar, eller *bølgene* – i flertall –, og han har heller ikke tenkt å fortape seg i noen kontemplasjon – selv om et mer avslappet forhold til omgivelsene kunne reddet ham fra både dårlige nerver, magesår og infarkt. Det Palomar forsøker, forteller Calvino, er rett og slett å *se* en bølge, “semplicemente vedere un’onda”.² *Se* den og *lese* den som en frittstående bølge, og samtidig forsøke å danne seg et bilde av alle dens ulike komponenter og alle de ulike elementene som bidrar til å gi bølgen dens form: “cogliere tutte le sue componenti simultanee senza trascurarne nessuna”.³ Det han har satt seg fore, er kort sagt å dechiffrere “bølgenes alfabet”, deres grammatikk, deres betydninger.⁴ Intensjonen er å stå i strandkanten helt til han skimter et mønster eller en lovmessighet i bølgenes komplekse brytninger, helt til han har klart å etablere en katalog over alle bølgens mulige former. Først da kan han si seg fornøyd med eksperimentet: “il suo sguardo si soffermerà sul movimento dell’acqua che batte sulla riva finché potrà registrare aspetti che non aveva colto prima; appena s’accorgerà che le immagini si ripetono saprà d’aver visto tutto quel che voleva vedere e potrà smettere.”⁵

¹ RR II, s. 875 / P, s. 7: “Havet har så vidt kruset seg, og små bølger slår mot sandstranden. Herr Palomar står i strandkanten og ser på en bølge.”

² RR II, s. 876 / P, s. 8: “ganske enkelt [...] se en bølge”.

³ RR II, s. 876 / P, s. 8: “oppfange alle dens bestanddeler samtidig uten å overse noen”.

⁴ Jf. RR II, s. 1407. Det er Calvino selv som bruker denne formuleringen i baksideteksten til førsteutgaven av *Palomar*.

⁵ RR II, s. 876 / P, s. 8: “[han vil] la blikket hvile ved bevegelsen til vannet som slår mot stranden, så lenge han kan registrere trekk han ikke har oppfattet før – så snart han merker at bildene gjentar seg, vil han vite at han har sett alt han ville se, og da kan han slutte.”

Det tar ikke lang til før de første “metodologiske” problemene begynner å gjøre seg gjeldende: For hvordan avgrense en bølge? Hvordan skille den ene bølgen fra den neste? Hvordan fastholde en verden som er i stadig forandring? Eksperimentet er vanskeligere å gjennomføre enn Palomar først hadde trodd:

Però isolare un'onda separandola dall'onda che immediatamente la segue e pare la sospinga e talora la raggiunge e travolge, è molto difficile; così come separarla dall'onda che la precede e che sembra trascinarsela dietro verso la riva, salvo poi magari voltarglisi contro come per fermarla. Se poi si considera ogni ondata nel senso dell'ampiezza, parallelamente alla costa, è difficile stabilire fin dove il fronte che avanza s'estende continuo e dove si separa e segmenta in onde a sé stanti, distinte per velocità, forma, forza, direzione.⁶

For å lette observasjonen bestemmer Palomar seg for å begrense undersøkelsene til et område på omtrent ti ganger ti meter. Han foretar så å si en helt konkret “inndeling av det sansbare”. Men i realiteten er dette bare å løfte problemet opp på et annet nivå: For hvordan fastholde inndelingen når inndelingens grenser hele tiden er i bevegelse? Når Palomar retter blikket mot helheten, mister han detaljene av syne. Og når han retter blikket mot detaljene, fragmenteres helheten i bildet: “Appuntare l'attenzione su un aspetto lo fa balzare in primo piano e invadere il quadro, come in certi disegni che basta chiudere gli occhi e al riaprirli la prospettiva è cambiata”.⁷ Det lar seg ikke gjøre å fastholde helheten, bare bølgens ulike perspektiviske skinn.

Å la erfaringen ta utgangspunkt i en visuell observasjon av et konkret og avgrenset objekt kunne kanskje være en nøkkel til å beherske “la complessità del mondo”, tenker Palomar. Han håper at metoden på sikt vil kunne la seg utvide til å omfatte hele universet: “se egli riesce a tenere presenti tutti gli aspetti insieme, può iniziare la seconda fase dell'operazione: estendere questa conoscenza all'intero universo”.⁸ Men Palomar klarer ikke engang å fastholde et bilde av den ene bølgen, og snart mister han tålmodigheten: Han forlater stranden med spente nerver og enda mer usikker på alt,

⁶ RR II, s. 875 / P, ss. 7–8: “Men det er svært vanskelig å isolere en bølge ved å skille den fra den bølgen som følger umiddelbart etterpå, og som ser ut til å skyve og av og til innhente og rive den med seg. Like vanskelig som det er å skille den fra bølgen foran som synes å dra den etter seg mot stranden, og som siden ruller tilbake mot den som for å stanse den. Hvis man så tar i betraktning hvert bølgeslag i hele dets bredde, parallelt med kysten, er det vanskelig å avgjøre hvor den framrykkende bølgekammen er en sammenhengende utstrekning, og hvor den deler seg og splittes opp i selvstendige bølger, som utmerker seg med hver sin hastighet, form, styrke og retning.”

⁷ RR II, s. 878 / P, s. 11: “Å rette oppmerksomheten mot ett aspekt gjør at det rykker i forgrunnen og fyller bildet. Som med visse tegninger er det nok å lukke øynene og åpne dem igjen for at perspektivet skal forandres”.

⁸ RR II, s. 879 / P, s. 12: “hvis han har klart for seg alle aspekter samtidig, kan han begynne på foretakets andre fase: å utvide denne kunnskapen til hele universet”.

“ancor più insicuro di tutto”.⁹ Erfaringseksperimentet tar slutt uten at Palomar har kommet til noen konklusjon, uten at han har klart å identifisere noe mønster i bølgenes komplekse bevegelser, eller noen regelmessighet i “la complessità del mondo”.

Herr Palomar er en nervøs mann i en hektisk og kaotisk verden, forteller Calvino. Derfor forsøker han å begrense sine forbindelser til den ytre verden: “Uomo nervoso che vive in un mondo frenetico e congestionato, il signor Palomar tende a ridurre le proprie relazioni col mondo esterno e per difendersi dalla nevrastenia generale cerca quanto più può di tenere le sue sensazioni sotto controllo.”¹⁰ I fortellingen “Il mondo guarda il mondo” forklarer Calvino at Palomar, etter en serie intellektuelle uhell som ikke fortjener å bli husket, har bestemt seg for at han i fremtiden bare skal betrakte tingene fra utsiden, “che la sua principale attività sarà guardare le cose dal di fuori”.¹¹ I “Dal terrazzo” konkluderer han med at “l’unica salvezza è nell’applicarsi alle cose che ci sono”.¹² I “Mondo scritto e mondo non scritto” fra 1983 kommenterer Calvino at herr Palomar er en mann som kun tenker med utgangspunkt i det han har kunnet observere med sine egne øyne: “In ognuno di questi miei brevi racconti, un personaggio pensa solo in base a ciò che vede e diffida d’ogni pensiero che gli venga per altre vie.”¹³ Palomar har begynt å tvile på de etablerte erfaringskategoriene, på de abstrakte generaliseringene og på de ulike forklaringsmodellene som tidligere var bestemmende for hans forhold til omgivelsene og for det bildet han pleide å danne seg av den historiske situasjonen. Ved å rette oppmerksomheten mot tingenes sanselige overflate, mot verdens synlige former og mot beskrivelsen av disse forsøker han å legge grunnlaget for en ny type erfaring – en erfaring som er basert på et konkret og umiddelbart forhold til tingene.

Palomar er altså en bok om erfaringen, det er en bok om sansningene, det er en bok om tegnene, og det er en bok om herr Palomars bestrebelsers på å etablere en annen slags relasjon til den ytre verden. Kort sagt er den en bok om forholdet mellom tingene og tanken, mellom subjektet og verden, mellom virkeligheten og protagonistens ulike virkelighetsmodeller. Samtidig er det en bok som er preget av Calvinos vilje til å beskrive den ytre verden i all dens konkrete sanselighet. I *Lezioni americane* beskriver han

⁹ RR II, s. 879 / P, s. 12: “enda mer usikker på alt”.

¹⁰ RR II, s. 876 / P, s. 8: “Herr Palomar, som er en nervøs mann i en oppjaget og kaotisk verden, har en tilbøyelighet til å innskrenke sin egen forbindelse med den ytre verden, og for å beskytte seg mot dårlige nerver forsøker han alt han kan å holde sine følelser under kontroll.”

¹¹ RR II, s. 968 / P, s. 105: “at hans fremste virksomhet skal være å se tingene utenfra”.

¹² RR II, s. 918 / P, s. 52: “den eneste redningen ligger i å holde seg til det som er”.

¹³ Saggi II, s. 1873 / Calvino 1983, s. 39: “In every story of this book there is a character who thinks only insofar as he sees, and mistrusts every thought coming to him by any other means.”

Palomar som en slags dagbok over små erkjennelsesmessige problemer, “una specie di diario su problemi di conoscenza minimali, vie per stabilire relazioni col mondo”.¹⁴ I essayet “Narrare un soggetto. Nota su «Palomar» di Italo Calvino” fra 1984 er den italienske filosofen Pier Aldo Rovatti inne på det samme:

Palomar fa delle esperienze minuscole, si direbbe qualsiasi. Comunque, in ciascuna, sa inserire una pausa di pensiero: così ogni esperienza, il fischio di un merlo o un'onda, una macelleria o i tetti disuguali di una città, prende a parlare e può diventare straordinariamente intensa. Meglio: Palomar si predispone all'ascolto, lascia che le cose, anche le più banali, si esprimano da sole, dopo avergli ammiccato.¹⁵

Palomars bittesmå erfaringer rommer alltid spiren til en refleksjon, kommenterer Rovatti. Men det er ikke de “store” tankene han tenker. Det er tvert imot de “små” innsiktene som interesserer ham: de fragmenterte, de midlertidige, de ustabile erkjennelsene. Det er mot de ubetydelige tingenes grunnleggende betydninger herr Palomar retter sitt fintfølede blikk. Slik blir det mulig for Calvino å utforske erfaringens grunnleggende former og de mentale prosessene som er involvert i erkjennelsen av “tingenes kompleksitet”.

Erfaringseksperimentene

Palomar ble utgitt høsten 1983 og rommer til sammen tjuesju korte fortellinger om herr Palomars særegne erfaringseksperiment. De korteste er på to sider, de lengste på rundt seks. Vi har allerede sett hvordan samlingen begynner. I “Lettura di un'onda” ser Palomar på en bølge. I den neste, “Il seno nudo”, ser han en kvinne som soler seg toppløs på stranden, og han forsøker å betrakte henne med et blikk som er både nøytralt og fristilt fra samfunnets konvensjoner. I “La spada del sole” tar Palomar seg et kveldsbad, mens solen som speiler seg i vannet, får ham til å tenke på den “illusjonen” som knytter seg til alle sansninger. I “Gli amori delle tartarughe” betrakter han skilpaddenes paringslek og reflekterer over det mulige følelseslivet som utfolder seg under skilpaddenes harde skall. I “Il fischio del merlo” lytter han til trostenes kvitring og bruker dem som et bilde på hvordan han selv og hans kone kommuniserer. I “Il prato infinito” luker Palomar ugress, men henfaller snart til en refleksjon over universets orden, eller kanskje snarere dets

¹⁴ Saggi I, s. 692 / AF, s. 84: “en slags dagbok omkring ørsmå erkjennelsesproblemer, måter å etablere forbindelse med omverdenen på, gleder og skuffelser i bruken av tausheten og ordet”.

¹⁵ Rovatti 1984, s. 34 / “Palomar gjør seg bittesmå erfaringer, nærmest ubetydelige kunne man si. Uansett, i hver og en av dem evner han å legge inn en liten tenkepause: slik begynner alle erfaringene – svartrostens kvitring eller en bølge, en slakterbutikk eller byens ujevne tak – å snakke, og de kan bli svært intense. Bedre: Palomar gjør seg beredt til å lytte, han lar tingene – også de mest banale – uttrykke seg selv, etter å ha blunket til ham.”

mangel på orden. I “Luna di pomeriggio” observerer han månen om ettermiddagen: For at den skal ta form og få konsistens, tenker han, er det nødvendig at noen vier den oppmerksomhet. I “L’occhio e i pianeti” studerer Palomar planetene og reflekterer over hvordan forestillingsevnen bidrar til å bestemme den formen vi gir dem. I “La contemplazione delle stelle” betrakter han stjernene, men skuffes over at han ikke føler det antikke menneskets trygghet ved synet av himmelhvelvingen. I “Dal terrazzo” forestiller han seg byen sett fra fuglenes perspektiv. I “La pancia del gekko” iakttar han en gekko fra undersiden. I “L’invasione degli storni” beskriver han de enorme flokkene med stær som hver dag gjør sine akrobatiske øvelser over Romas ettermiddagshimmel. I “Un chilo e mezzo di grasso d’oca” forsøker han å etablere en umiddelbar forbindelse til kjøttvarene i en *charcuterie* i Paris, men ender opp med å redusere dem til en type historiske dokument. I “Il museo dei formaggi” reflekterer han over “ostenes språk” og deres mangfold – før han ender opp med å kjøpe den mest kommersielle av dem alle. I “Il marmo e il sangue” besøker han sin lokale slakter og spekulerer over symbiosen mellom mennesket og dyrene. I “La corsa delle giraffe” blir sjiraffenes kompliserte og klumsete bevegelser en modell for den manglende harmonien i hans egen erfaringsverden. I “Il gorilla bianco” tenker Palomar over den grunnleggende symboldannelsen med utgangspunkt i hvordan den hvithårede gorillaen Copito de Nieve klamrer seg til et gammelt bildekk. I “L’ordine degli squamati” oppsøker han terrariet i *Jardin des Plantes* og reflekterer over en verden uten mennesker. I “L’aiola di sabbia” er han på en visitt i den berømte steinhagen i Ryoanji i Kyoto og mediterer over tenkningens betingelser i vår tid. I “Serpenti e teschi” reflekterer han over fortolkningens vesen under et besøk i toltekernes gamle hovedstad Tula. I “La pantofola spaiata” er det en umake sandal fra en basar i Midtøsten som igangsetter tenkningen. I “Del mordersi la lingua” vurderer han sitt forhold til samfunnsdebatten. I “Del prendersela coi giovani” reflekterer han over sitt forhold til ungdommen. I “Il modello dei modelli” er det modellenes (manglende) evne til å beskrive verdens mangfoldighet som står i fokus. I “Il mondo guarda il mondo” grubler han over forholdet mellom jeget og verden. I “L’universo come specchio” reflekterer han over universets orden. I “Come imparare a essere morto” ser han for seg en verden hvor han selv ikke lenger er til stede. I det øyeblikket, forteller Calvino, dør herr Palomar.

I likhet med *Marcovaldo* og *Le città invisibili* er fortellingene i *Palomar* ordnet i en særegen kombinatorisk struktur. De tjuesju fortellingene er delt inn i tre serier eller hovedkapitler, nemlig “Le vacanze di Palomar”, “Palomar in città” og “I silenzi di

Palomar”. Disse er igjen delt inn i tre underkapitler. I den første serien finner vi “Palomar sulla spiaggia”, “Palomar in giardino” og “Palomar guarda il cielo”. I det andre finner vi “Palomar sul terrazzo”, “Palomar fa la spesa” og “Palomar allo zoo”. Og i den tredje finner vi “I viaggi di Palomar”, “Palomar in società”, “Le meditazioni di Palomar”.¹⁶ I motsetning til *Le città invisibili*, hvor komposisjonen nærmest har en enigmatisk karakter, er innholdsfortegnelsen i *Palomar* utstyrt med en egen “bruksanvisning” som forklarer hvordan fortellingene er ordnet. I innholdsfortegnelsen, men ikke i selve teksten, er alle de tre hovedkapitlene, de ni delkapitlene og de tjuesju fortellingene ordnet etter et spesielt tallsystem. Tallene 1, 2 og 3 refererer til tre ulike former for *erfaring* som i varierende grad er til stede i de forskjellige tekstene, opplyser Calvino. For det første handler det om ulike *visuelle* erfaringer, for det andre handler det om ulike *kulturelle* erfaringer og for det tredje handler det om ulike *spekulative* erfaringer. De ulike erfaringsformene er knyttet til ulike objekter eller fenomener. Den visuelle erfaringen er knyttet til *naturens former*, den kulturelle erfaringen er knyttet til *språket*, og den spekulative erfaringen er knyttet til forholdet mellom jeget og verden. Endelig refererer tallene seg til ulike *litterære former*. Den første typen tenderer mot *beskrivelsen*, den andre typen tenderer mot *fortellingen*, og den tredje typen tenderer mot *meditasjonen*:

Gli 1 corrispondono generalmente a un’esperienza visiva, che ha quasi sempre per oggetto forme della natura; il testo tende a configurarsi come una descrizione.

Nei 2 sono presenti elementi antropologici, culturali in senso lato, e l’esperienza coinvolge, oltre ai dati visivi, anche il linguaggio, i significati, i simboli. Il testo tende a svilupparsi in racconto.

I 3 rendono conto d’esperienze di tipo più speculativo, riguardano il cosmo, il tempo, l’infinito, i rapporti tra l’io e il mondo, le dimensioni della mente. Dall’ambito della descrizione e del racconto si passa a quello della meditazione.¹⁷

Ut fra dette kan man for eksempel konkludere med at “Il prato infinito”, som i innholdsfortegnelsen har tallkombinasjonen “1.2.3.”, er en beskrivelse av en visuell erfaring knyttet til et bestemt objekt i naturen. Like fullt rommer den visse

¹⁶ Norske titler på hovedkapitlene: “Palomar på ferie”, “Palomar i byen”, “Palomars stillheter”. Norske titler på delkapitlene: “Palomar på stranden”, “Palomar i hagen”, “Palomar ser på himmelen”, “Palomar på terrassen”, “Palomar i butikken”, “Palomar i dyrehagen”, “Palomars reiser”, “Palomar i samfunnet”, “Palomars meditasjoner”.

¹⁷ RR II, s. 872 / P, s. 119: “Ett-tallene svarer vanligvis til en visuell erfaring, som nesten alltid har naturens former som gjenstand; teksten har en tendens til å ta beskrivelsens form. / I to-tallene finner vi elementer som er antropologiske, kulturelle i vid betydning, og erfaringen omfatter, utover de visuelle fakta, også språket, betydningene, symbolene. Teksten har tendens til å utvikle seg til en fortelling. / Tre-tallene gjør rede for erfaringer av mer spekulativ art, som har å gjøre med kosmos, tiden, det uendelige, forholdet mellom jeg’et og verden, sinnets dimensjoner. Fra beskrivelsens og fortellingens område går en over på meditasjonens.”

handlingselementer og enkelte mer meditative passasjer, og den reflekterer over språket så vel som over forholdet mellom jeget og verden. I praksis er det riktignok kun et mindretall av fortellingene som forholder seg fullt og helt til dette skjemaet, og uansett rommer de aller fleste fortellingene minst to ulike “talldimensjoner”. Derfor er det vanskelig å bruke tallene som en nøkkel til å forstå *Palomar*. Ikke desto mindre forteller “bruksanvisningen” noe om hvordan Calvino, nærmest som en vitenskapsmann, setter seg fore å utforske og kartlegge erfaringen i alle dens ulike dimensjoner.

Palomar blir fortalt av en allvitende tredjepersonsforteller, men som i mange av Calvinos romaner ligger det narrative perspektivet hos protagonisten. Det kan derfor være vanskelig å skille mellom herr Palomars refleksjoner på den ene siden og fortellerens beskrivelser og kommentarer på den andre, og å vite hvem det er som til enhver tid *ser* og beskriver verden. I fortellingen “Luna di pomeriggio”, for eksempel, blir Palomars navn først introdusert i den aller siste setningen. Dermed er det strengt tatt umulig å avgjøre om det vi leser, er protagonistens tankestrøm eller snarere fortellerens egen beskrivelse av de objektene Palomar observerer. Like fullt er det nødvendig å skille mellom historiens og diskursens nivå, og kanskje er det riktig å knytte de mange beskrivelsene som preger *Palomar*, til fortelleren og ikke til protagonisten. Dermed kan man skille mellom om to ulike narrative nivå og mellom to ulike erfaringsnivå i teksten: Man kan skille mellom på den ene siden Palomars bestrebelse på å danne seg et bilde av den ytre verden, og på den andre siden fortellerens svært presise beskrivelser av denne virkeligheten. Slik kan Calvinos tekst sies å formidle en innsikt i verden som protagonisten ikke besitter. Mens Palomar mislykkes i sitt forsøk på å danne seg et bilde av bølgen, tegner fortelleren et i realiteten svært presist bilde av bølgenes kompliserte bevegelser. Gjennom å beskrive den, synliggjør han bølgen. Han gir den form. Lene Waage Petersen, som tidligere har kommentert denne dobbeltheten, bemerker at *Palomar* ikke bare er en “afprøving av teorier, der mislykkes”. Boken rommer også “billeder og beskrivelser, der fastholdes i en åbenhed uden at anfægtes af hr. Palomars anfægtelser”. Petersen fortsetter:

Hr. Palomars tanke er fængslet i modsætningerne (mellem subjekt og tingsverden, mellem helhed og detalje, mellem sproget og den ikke-sproglige verden); mens fortællerens (og dermed læserens) billeder af hr. Palomar midt i verden åbner og forløser et forhold til tingene.¹⁸

¹⁸ Grundtvig og Petersen 1999, s. 209.

Herr Palomar og tenkningens sikksakkbevegelser

Navnet “Palomar” er hentet fra det berømte romobservatoriet “Palomar Observatory” på Palomar Mountain i California, en referanse Calvino gjør helt eksplisitt i fortellingen “L’occhio e i pianeti”, hvor han forteller at Palomar bærer “lo stesso nome d’un famoso osservatorio”.¹⁹ Referansen bidrar til å anskueliggjøre viktige sider ved herr Palomars personlighet. I likhet med teleskopet har herr Palomar en særegen evne til å zoome inn på detaljene. Samtidig ligger det i teleskopets natur at observatøren står på en viss avstand til det objektet han observerer. Slik er det også med Palomar. Han *ser*, men han tar ikke nødvendigvis del i den virkeligheten han betrakter. Dermed er det lett å peke på likheter med både med “granskeren” Amerigo Ormea, og med Cosimo, som hevder at “chi vuole guardare bene la terra deve tenersi alla distanza necessaria”, og med Marco Polo som fastslår at “*la forma delle cose si distingue meglio in lontananza*”.²⁰

Likevel er det nok Marcovaldo som er Palomars nærmeste “slektning” innenfor Calvinos forfatterskap: Allerede tittelen synes å indikere at boken fra 1983 kan leses som en slags “oppfølger” til boken fra 1963. Rent formmessig har de to bøkene mange fellestrekk. Horace Engdahl har bemerket hvordan årstidenes vekslinger i *Marcovaldo* finner sin parallell i “de växlande filosofiska nivåer” som organiserer *Palomar*.²¹ Samtidig kan den narrative strukturen i *Palomar* sies å ha likheter med dem i *Marcovaldo*. Der Marcovaldo forsøker å tilegne seg eller ta i besittelse et eller annet objekt, forsøker herr Palomar å tilegne seg en erfaring eller å gripe en tanke. For begge ender riktignok “erfaringseksperimentene” i en blindvei eller en tankeflope: Herr Palomar blir alltid forstyrret eller han mister tålmodigheten før observasjonene og grubleriene hans fører frem til noen entydig konklusjon eller før han klarer å stable på beina et harmonisk bilde av den ytre verden.

Både Marcovaldo og herr Palomar har den samme klossete væremåten og den samme tankespredte personligheten. De er begge komiske skikkelser, med den dybden som ligger i det sant komiske. I “Palomar, nella prosa del mondo” trekker forfatteren Gianni Celati linjene tilbake til Buster Keaton, for å beskrive Calvinos protagonist:

Il suo personaggio, il signor Palomar, ha movimenti di pensiero astratti e arbitrari, vagamente comici nella loro assoluta inconcludenza. Credo produca una

¹⁹ RR II, s. 904 / P, s. 38: “samme navn som et berømt observatorium”.

²⁰ RR I, s. 698 og RR II, s. 442 / K, s. 177: “den der vil iagttage jorden nøje, bør holde sig i tilbørlig afstand af den” og UB, s. 98: “Tingenes form avtegner seg klarest på avstand”.

²¹ Engdahl 1992, s. 166.

commozione paragonabile all'effetto delle mosse, altrettanto intime e astratte, con cui il gran filosofo Buster Keaton si aggirava nello spazio.²²

I likhet med Marcovaldo er herr Palomar karakterisert ved et utforskende og eksperimenterende forhold til omgivelsene, og ved en grunnleggende åpenhet: Han løsriver refleksjonene sine fra etablerte sannheter og konvensjonelle betydninger, og snarere enn å *mene* noe om den virkeligheten han er en del av, lar han virkeligheten – selv i dens mest banale fremtoninger – komme i tale. Som Gianni Celati også bemerker, er *Palomar* “un insolito esempio di prosa italiana in cui il sapere non serve per smerciare giudizi sul mondo, ma a costruire un racconto sulla fragilità d’ogni spiegazione del mondo esterno”.²³ Det er erfaringenes usikkerhet det handler om i Calvins siste roman.

Der Marcovaldo eksperimenterer med alternative måter å bruke det urbane rommet på, eksperimenterer Palomar med alternative erfaringsformer. Han utforsker andre måter å tenke på, andre måter å forholde seg til omgivelsene på, andre mulige subjektformer. Det er ikke en “mislykket” erfaringsprosess Calvino dermed beskriver, hevder Pier Aldo Rovatti, men snarere tenkningens sanne vesen: “Ma qui si racconta il tentativo di descrivere un modo di rivolgersi altrimenti alle cose e all’io che le guarda, il tentativo appunto di indicare una esperienza di pensiero raccontandocene le peripezie e facendoci vedere che queste peripezie non ne sono l’accidente ma forse proprio la caratteristica principale.”²⁴ Når Marcovaldo går i siksak gjennom byen, når han krysser gatene på rødt, når han bryter ut av den rette linjen som går mellom hjemmet og lageret til bedriften Sbav, er det for å kunne skape fluktlinjer og bryte ut av de reterritorialiserte strukturene som holder ham fanget. Det er for å sette de faststivnede sosiale formene og de faststivnede væremåtene i bevegelse. Tilsvarende for herr Palomar. På samme måte som Marcovaldo vandrer byene på kryss og tvers, beveger Palomars tankebaner seg i siksakk: Refleksjonene hans er preget av plutselige innfall, av brudd, av en springende logikk og av en grunnleggende åpenhet og fintfølelse overfor impulser utenifra. Når herr

²² Celati 1987, s. 227 / “Tankebevegelsene til karakteren hans, herr Palomar, er abstrakte og tilfeldige, vagt komiske i deres absolutte mangel på konklusjoner. Jeg mener at han skaper en sympati som kan sammenlignes med de like intime og like abstrakte bevegelsene som den store filosofen Buster Keatons beveget seg omkring i rommet med.”

²³ Celati 1987, s. 227 / “et uvanlig eksempel på italiensk prosa hvor kunnskapen ikke bruker til å selge meninger om verden, men til å konstruere en fortelling om usikkerheten til enhver forklaring av den ytre verden”.

²⁴ Rovatti 1984, s. 33 / “Men her fortelles det om forsøket på å beskrive en annen måte å henvende seg til tingene og til det betraktende jeget, et forsøk nettopp på å vise en tankeerfaring gjennom å fortelle om dens omskifteligheter og gjennom å la oss se at disse omskiftelighetene ikke er tilfeldige, men kanskje dens fremste kjennetegn.”

Palomar føler sympati med sjiraffene i fortellingen “La corsa delle giraffe”, er det fordi “lui stesso sente di procedere spinto da moti dalla mente non coordinati, che sembrano non aver niente a che fare l’uno con l’altro e che è sempre più difficile far quadrare in un qualsiasi modello d’armonia interiore.”²⁵

Palomars “jeg” er ikke et kartesiansk “cogito”, men et “jeg” som hele tiden er i forhandlinger med omgivelsene, og som derfor er preget av den historiske situasjonen. Palomar har innsett at han aldri kan tenke på en annen måte enn som et historisk subjekt. Med referanse til fortellingen “La spada del sole”, beskriver Rovatti “jeget” i *Palomar* som et “svømmende jeg”. Palomar har på sett og vis gitt avkall på Kublai Khans drøm om å beherske verden intellektuelt eller konseptuelt. Han har akseptert at erfaringene er usikre og at den ytre verden i seg selv er ustabil: “l’io «nuotante» non è un vivere soprappensiero”, bemerker Rovatti, “è al contrario una faticosa esperienza di pensiero. Mettersi in grado di accogliere come autentico ciò che è instabile”.²⁶ Gianni Celati er inne på noen av de samme tankene når han kommenterer: “Palomar ha tirato in ballo la questione occidentale per eccellenza. L’abbandono di un’ansia di controllo, il lutto della nostra soggettività, la disponibilità ad una esperienza non padroneggiabile, sono i tre lati della questione.”²⁷

Palomar kommer sjelden til noen konklusjon i sine mange grublerier. Noen ganger, som i “Lettura d’un onda”, skyldes det hans egen manglende tålmodighet. Noen ganger er det ulike ytre faktorer som forstyrrer ham, og som trekker ham tilbake til “virkeligheten”, enten det er datteren som i “La corsa delle giraffe” trekker ham med seg til den neste innhegningen i dyrehagen, eller det er samfunnet rundt ham som misforstår hans gode intensjoner, som når den solbadende kvinnen til slutt rømmer stranden i “Il seno nudo”. Men som regel skyldes “nederlagene” at det rett og slett ikke finnes noen enkel løsning på de problemene Palomar forsøker å komme til bunns i, eller fordi han innser at det ikke er interessant å forsøke å nå i til “kjernen”. På grunn av dette, og på grunn av at Palomar dør i den siste fortellingen, er det mange som har lest *Palomar* som en pessimistisk roman. Ulla Musarra-Schroeder mener for eksempel at boken slutter “con

²⁵ RR II, s. 941 / P, s. 76: “han selv føler seg drevet fremover av ukoordinerte innskytelser som ikke synes å ha noe å gjøre med hverandre, og som det er stadig vanskeligere å passe inn i noen som helst indre harmonimodell”.

²⁶ Rovatti 1984, s. 34 / “det «svømmende» jeget er ikke å leve i dype tanker, det er tvært imot en utmattende tankeerfaring: sette seg i stand til å akseptere som autentisk, det som er ustabil”.

²⁷ Celati 1987, s. 229 / “Palomar setter i spill det vestlige spørsmålet *par excellence*. Oppgivelsen av lengselen etter kontroll, sorgen over vår subjektivitet, åpenheten overfor en erfaring som vi ikke kan kontrollere, er de tre sidene av dette spørsmålet.”

un tono di estremo pessimismo”.²⁸ Men det er slett ikke nødvendig å lese *Palomar* som en pessimistisk bok. At *Palomar* dør i den siste fortellingen, må først og fremst forstås som et kompositorisk grep, og ikke som et uttrykk for noen epistemologisk fallitt. Calvino sine siste samlinger viser at det fortsatt, tross alt, er mulig å gjøre seg erfaringer også i vår tid, selv om det, for å låne Rovatti og Vattimos begrep, dreier seg om en type “svake” erfaringer. Calvino fortsetter å skape nye erfaringsmodeller selv om modellene er lokale og midlertidige, tvetydige og heterogene. Rovatti fremhever hvordan den italienske forfatteren i *Palomar* bevisst gir avkall på alle fordringer om sannhet, og at dette er et nødvendig utgangspunkt for å begynne å tenke i vår tid:

Infatti, se si vuole ricominciare a pensare in una scena tormentata come la nostra, bisognerà almeno allontanare il pathos del vero e farlo diventare come un alone remoto, un luogo che non potremo fare a meno di rivisitare di tanto in tanto, ma appunto solo di tanto in tanto, come le teche dei rettili sonnolenti e disperati che un giorno il personaggio di Calvino va a vedere.²⁹

På bakgrunn av dette foreslår Rovatti en mer optimistisk lesning av *Palomar*: “sbaglieremmo se leggessimo questa sequenza di episodi brevi e brevissimi ascoltando troppo i suoni di rassegnazione di un’esperienza che fallisce. Al contrario, perché non leggervi qualcosa come un annuncio, cioè un inizio”.³⁰ Calvino sine romaner er ikke et portrett av en måte å tenke på som har havnet i en blindvei, eller et argument for at erfaring ikke lenger er mulig i vår tid, slik mange filosofer i det tjuende århundret har hevdet, men snarere en beskrivelse av tenkningens begynnelse.

En ny realisme

I denne avhandlingen har jeg villet vise hvordan det går to “veier” gjennom Calvino sine forfatterskap: På den ene siden erfaringsimpulsen, viljen til å kartlegge den ytre verden, det politiske engasjementet, den realistiske virkelighetsrepresentasjonen, og på den andre siden viljen til å eksperimentere, fantasiens territorium, metafiksjonen, men også litteraturen som en modell for å forstå den historiske situasjonen, for å forstå erfaringen. *Se una notte d’inverno un viaggiatore* og *Palomar* kan på hver sin måte sies å fullføre

²⁸ Musarra-Schroeder 1996, s. 195.

²⁹ Rovatti 1984, ss. 32–33 / “I realiteten, hvis man ønsker å starte på nytt å tenke på en så plaget scene som vår, vil det i det minste være nødvendig å fjerne sannhetens patos og la den bli som en fjern glorie, et sted som vi et nødt til å besøke en gang iblant, men nettopp bare en gang iblant, som de søvnige og fortvilede reptilenes relikvieskrin, som Calvino sine protagonist en dag går og besøker.”

³⁰ Rovatti 1984, s. 32 / “vi ville tatt feil hvis vi leste denne sekvensen av korte og svært korte episoder, mens vi i for stor grad lyttet til lydene av resignasjon i forhold til en erfaring som faller. Hvorfor ikke tvert imot lese dem som en slags kunngjøring, det vil si en begynnelse.”

denne utforskningen: Mens den ene romanen fullfører den litterære leken, fullfører den andre Calvinos erfaringsprosjekt.

Se una notte d'inverno un viaggiatore er Calvinos kanskje mest eksperimentelle roman, og samtidig hans mest inngående utforskning av det litterære mediet, av den litterære konstruksjonens lover, av leserens og forfatterens ulike roller. Romanen fra 1979 kartlegger inngående det Calvino i essayet "Mondo scritto e mondo non scritto" kaller "den skrevne verden", eller det Ermes Marana beskriver som "la nuvola di finzioni che ricopre il mondo del suo spesso involucro".³¹ Calvino utforsker litteraturens og fantasiens territorium i en roman som er preget av selvbevissthet og metafiksjon fra første linje. Like fullt er så vel Silas Flannerys refleksjoner som en rekke av romanfragmentene preget av et tydelig ønske om å representere den ytre verden med størst mulig presisjon og med størst mulig sanselighet. Ikke minst blir dette viktig i "Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna", hvor hovedpersonen reflekterer over muligheten til å samle "le sensazioni più minuti nel momento del loro delinearisi, quando la loro nettezza non è ancora mescolata in un fascio d'impressioni diffuse".³² Når det kommer til stykket, er derfor også *Se una notte d'inverno un viaggiatore* preget av en grunnleggende erfaringsimpuls og av en tydelig vilje til å tegne et bilde av den ytre verden i litteraturen.

Palomar viderefører denne viljen til å beskrive den ytre verdens sanselige overflate: Calvinos protagonist forsøker å trenge igjennom det Marana beskriver som den "skyen av fiksjoner som dekker verden med sitt kompakte hylster". Han forsøker å etablere et direkte og umiddelbart forhold til tingene, og han forsøker å nå inn til den verden som befinner seg bak ordene, "den ikke skrevne verden", eller det Calvino også beskriver som "il silenzio del mondo", verdens stillhet. Derfor kan man kanskje hevde at Calvino i *Palomar* utforsker mulighetene for en ny type realisme, eller i det minste en vilje til å på en ny måte beskrive den ytre verden i den litterære teksten. Som Gianni Celati formulerer det: "Le precise descrizioni possono essere sempre assunte come prove che la retorica è più che mai viva e vegeta, al punto da riuscire a farci credere che il mondo esterno sia rappresentabile come un dato di fatto."³³ Også helt konkret representerer *Palomar* en tilbakevending til en historisk virkelighet som Calvino ikke har

³¹ RR II, s. 788 / HRV, s. 164: "skyen av fiksjoner som dekker verden med sitt kompakte hylster".

³² RR II, s. 809 / HRV, s. 182: "de aller minste inntrykk i det øyeblikk de avtegner seg, når deres klarhet ennå ikke er sammenblandet i et knippe av diffuse inntrykk".

³³ Celati 1987, s. 233 / "De presise beskrivelsene kan alltid leses som bevis på at retorikken er levende og sterk som aldri før, til den grad at den kan få oss til å tro at det er mulig å representere den ytre verden som noe gitt."

befattet seg med siden *La giornata d'uno scrutatore*. Mens handlingen i *Le città invisibili* er lagt til en "abstrakt" middelalder og et fiktivt Østen, og mens *Se una notte d'inverno un viaggiatore* utspiller seg på oppdiktete steder som Ataguitania og Ircania, foregår Palomars refleksjoner på ytterst virkelige steder som Roma, Paris, Barcelona, Kyoto og Tula. Likevel er *Palomar langt* fra noen konvensjonell realistisk roman. "Realismen" i Calvins siste roman handler ikke om et bestemt stilistisk uttrykk, men snarere om en vilje til å nærme seg virkeligheten på en ny måte: Viljen til å *beskrive*, viljen til å innfange et bilde av den ytre verden i språket, forestillingen om språkets og sansningens transparens. I alle fall tilsynelatende. For til syvende og sist er også *Palomar* preget av en klar bevissthet om at det kun er gjennom språket og de symbolske formene at man kan nærme seg tingene. Så der *Se una notte d'inverno un viaggiatore* vender seg mot sansningen, vender *Palomar* seg mot tegnene, mot symboldannelsen, mot erkjennelsen av tegnenes formidlende og formdannende funksjon. Mot slutten av fortellingen "Il fischio del merlo" kan det sågar synes som om Calvino vender tilbake til diskusjonen mellom Silas Flannery og Ermes Marana: "Il signor Palomar spera sempre che il silenzio contenga qualcosa di più di quello che il linguaggio può dire. Ma se il linguaggio fosse davvero il punto d'arrivo a cui tende tutto ciò che esiste? O se tutto ciò che esiste fosse linguaggio, già dal principio dei tempi?"³⁴ Slik problematiserer *Palomar* spenningen mellom tingene og tegnene, mellom litteraturen og den historiske virkeligheten, mellom erfaring og eksperiment.

Beskrivelsene

Beskrivelsene er et av de mest iøynefallende stiltrekkene ved *Palomar* og et helt avgjørende element i bokens litterære og filosofiske prosjekt: Med størst mulig grad av nøyaktighet bestreber Calvino seg på å nedtegne hva herr Palomar observerer. I en introduksjon til *Palomar* fra 1983 forteller forfatteren hvordan en rekke av bokens beskrivelser tok utgangspunkt i en slags litterære skisser som han hadde nedtegnet nærmest spontant: "È da parecchio tempo che e cerco di rivalutare un esercizio letterario caduto in disuso e considerato inutile: la descrizione. Quando vedo qualcosa che mi mette voglia di descriverla, cerco di stendere delle note «dal vero»".³⁵ Calvins metode kan

³⁴ RR II, s. 895 / P, ss. 29–30: "Palomar håper stadig at stillheten skal inneholde noe mer enn det språket kan uttrykke. Men om språket virkelig var målet som alt levende streber mot? Eller om alt som lever er språk, helt fra tidenes morgen?"

³⁵ RR II, s. 1404 / "I lang tid har jeg forsøkt å oppvurdere en litterær øvelse som har gått ut av bruk og som

altså sies å fungere som en litterær ekvivalent til friluftsmaleriet: Han skriver det han ser. Enkelte av fortellingene i *Palomar*, for eksempel beskrivelsen av skilpaddenes elskovslek i “Gli amori delle tartarughe”, skal være hentet direkte fra disse notatbøkene.

For å forstå hvordan Calvinos beskrivelser fungerer, kan det være interessant å se nærmere på noen eksempler fra “L’invasione degli storni”, hvor Calvino beskriver de enorme flokkene med stær som samler seg på himmelen over Roma sent om høsten, og som danner noen helt særegne formasjoner i luften. Herr Palomar står på terrassen og fascineres over det han ser, og siden vitenskapen øyensynlig ikke har kommet til noen forklaring på hvorfor fuglene samler seg på denne måten, og hvordan de enorme formasjonene dannes, har han bestemt seg for å begrense seg til å observere dem: “fissare nei minimi dettagli il poco che riesce a vedere, tenendosi alle idee immediate che gli suggerisce ciò che vede”.³⁶ Slik beskriver Calvino fuglene:

si tratta d’una folla aerea che sembra stia sempre per diradarsi e disperdersi, *come granelli d’una polverina in sospensione in un liquido*, e invece continuamente s’addensa *come se da un condotto invisibile continuasse il gettito di particelle vorticanti*, senza però mai arrivare a saturare la soluzione.³⁷

Litt senere fortsetter han:

il signor Palomar si sente preso in una trama la cui continuità si estende uniforme e senza brecce, come se anche lui facesse parte di questo corpo in movimento composto di centinaia e centinaia di corpi staccati ma il cui insieme costituisce un oggetto unitario, *come una nuvola o una colonna di fumo o uno zampillo*, qualcosa cioè che pur nella fluidità della sostanza raggiunge una sua solidità nella forma.³⁸

Det vi særlig kan legge merke til i disse beskrivelsene, er bruken av similer, et virkemiddel som ellers er nokså uvanlig i Calvinos forfatterskap. Flokken med stær er som et pulver som løser seg opp i en væske, forteller Calvino. Den er som en søyle av røyk eller som en vannstråle. Vi kan se også på et annet eksempel fra “Un chilo e mezzo

blir sett på som unyttig: deskripsjonen. Når jeg ser noe som gir meg lyst til å beskrive det, forsøker jeg å nedtegne notater «fra virkeligheten».

³⁶ RR II, s. 925 / P, s. 60: “studere i minste detalj det lille han klarer å se og holde seg til de umiddelbare forestillinger han går fra det han ser”.

³⁷ RR II, s. 926 / P, ss. 60–61: “det dreier seg om en luftansamling som hele tiden synes å splitte seg opp og spre seg, lik pulver som løser seg opp i en væske, og så blir den i stedet tettere som om noen fortsatte å helle ut virvlende partikler fra et usynlig rør, men uten noen gang å lykkes i å mette oppløsningen”. (min kursivering)

³⁸ RR II, ss. 926–927 / P, s. 61: “Palomar [føler seg] fanget i en vev som strekker seg ut sammenhengende og ensformig og uten bresjer, som om også han var en del av denne kroppen i bevegelse, sammensatt av hundretalls og atter hundretalls av atskilte kroppar, som sammen utgjør en enhetlig gjenstand, like en sky eller en røyksøyle eller en vannstråle, noe som altså på tross av sin flytende substans oppnår en slags fasthet i formen.” (min kursivering)

di grasso d’oca”. Palomar befinner seg i en *charcuteri* i Paris, og mens han venter på å bli betjent, betrakter han det mangfoldige utvalget av delikatesser som fyller hyllene:

Attraverso gli involucri di gelatina spiccano i grossi nèi di tartufo nero messo in fila *come bottoni sulla giubba d’un Pierrot, come note d’una partitura*, a costellare le rosee variegata airole dei *pâtés de foie gras*, delle soppressate, delle *terrines*, le galantine, i ventagli di salmone, i fondi di carciofo guarnite *come trofei*.³⁹

For å beskrive verdens synlige former er det altså nødvendig for Calvino å aktivisere forskjellige bilder, forestillinger, symbolske former som leseren allerede besitter. Sammenligningene er nødvendige for å gi form til det han ser. Men dermed retter han samtidig oppmerksomheten mot hvordan romanens virkelighetsbilder tar form som en type språklige konstruksjoner. Det er ikke slik at språket er transparent i forhold til tingens verden. Det er ikke avbildende. Tvert imot er Calvinos mest presise beskrivelser et produkt av det språklige konstruksjonsarbeidet.

I *Lezioni americane* reflekterer Calvino over hvilken funksjon ordet “come” har i litteraturen, og han viser hvordan det lille sammenligningsordet bidrar til å etablere et skille mellom Dante og hans dikterkollega Guido Cavalcanti. I sang XIV av *L’inferno* parafraiserer nemlig Dante en verselinje fra Cavalcantis sonett “Biltà di donna e di saccente core”. Verselinjen lyder slik: “e bianca neve scender senza venti”.⁴⁰ Cavalcanti, hevder Calvino, knytter sammen sine poetiske bilder ved hjelp av konjunksjonen “og”. Dermed sidestiller han bildene. Han skaper “una fuga di immagini”. Calvino kommenterer: “In Cavalcanti tutto si muove così rapidamente che non possiamo renderci conto della sua consistenza ma solo dei suoi effetti”.⁴¹ Dante, derimot, forankrer bildet av snøen som faller, innenfor rammene av en helt konkret virkelighet. Den store dikteren skriver: “come di neve in alpe senza vento”.⁴² Slik Dante bruker bildet av den fallende snøen, får det både konsistens og stabilitet, bemerker Calvino: “tutto acquista consistenza e stabilità: il peso delle cose è stabilito con esattezza”.⁴³ Dermed bidrar sammenligningsordet “come” til en større grad av “realisme” i fremstillingen hos Dante.

³⁹ RR II, s. 931 / P, s. 66: “Gjennom hylster av gelatin trer de svarte trøflenes store føflekker fram, plassert på rad som knappene i jakken til en Pierrot, som notene i et partitur strødd over de brokete rosafargede bedene med *pâtés de foie gras*, med svinesylte, med *terrines*, hønsecabareter, vifter av laks, artisjokkbunner garnert som trofeer.” (mine kursivering, unntatt de franske navnene)

⁴⁰ Saggi I, s. 641 / “og hvis snø faller uten vind”

⁴¹ Saggi I, s. 642 / AF, s. 26: “Hos Cavalcanti beveger alt seg så raskt at vi ikke rekker å oppfatte bildenes konsistens, men bare deres virkning”.

⁴² Saggi I, s. 641 / Dante 1993, s. 86: “som snøen fell i fjell når det er vindstilt”.

⁴³ Saggi I, s. 642 / AF, s. 26: “hos Dante får alt konsistens og stabilitet: tingenes vekt blir nøye fastslått”.

Kanskje man kan snakke om en tilsvarende situasjon hos Calvino? Mens en roman som *Le città invisibili* kan sies å være preget av en letthetens “billedflukt”, er de litterære bildene i *Palomar* i større grad forankret i den historiske virkeligheten. De blir et uttrykk for forfatterens vilje til å beskrive tingene i all deres konkrete sanselighet.

Palomar og det politiske

Hvordan skal man forstå Calvinos vilje til å beskrive kompleksiteten og mangfoldigheten i verdens synlige former? Hvorfor velger han på nytt å nærme seg “virkeligheten” i sine litterære eksperimenter? For å forstå de estetiske og politiske refleksjonene som ligger til grunn for *Palomar* kan det være nyttig å se nærmere på bokens tilblivelseshistorie og den debatten som fulgte da Calvino publiserte de første fortellingene om herr Palomar.⁴⁴ I likhet med Marcovaldo dukket herr Palomar først opp i avisene: Calvino formet karakteren gjennom et trettitalls små fortellinger som ble publiserte i *Corriere della sera* mellom august 1975 og august 1977, under overskriften “L’osservatorio del signor Palomar”, altså med en klar referanse til observatoriet i California. I årene mellom 1980 og 1983 kom det seks nye fortellinger i *la Repubblica*. Slik kan man si at avisspaltene fungerte som et slags forsøkslaboratorium for Calvino: et sted hvor han kunne utforske et nytt estetisk uttrykk, og en ny politisk og filosofisk posisjon.

Mange av tekstene som Calvino publiserte i *Corriere della sera*, var snarere essayistiske enn skjønnlitterære i formen: Det dreide seg om reiseskildringer, om hverdagslige refleksjoner, om ekfrastiske beskrivelser og om mer eller mindre fordekte innlegg i den politiske debatten i samtiden. Den tvetydige statusen til disse tekstene – mellom det essayistiske og det skjønnlitterære – er interessant: Den illustrerer hvordan de to registrene ofte flyter over i hverandre i Calvinos forfatterskap og ikke alltid lar seg skille. Flere av tekstene fra *Corriere della sera* ble senere bearbeidet til rene essay og publisert i enten *Una pietra sopra* eller *Collezione di sabbia*. Ti av tekstene ble inkludert i *Palomar*, som dessuten rommer alle de seks fra *la Repubblica* og elleve nyskrevne.

Gjennom å installere herr Palomar som en slags litterære “mellommann”, skaper Calvino avstand til sine egne beskrivelser og refleksjoner. Han fiksjonaliserer dem og bidrar dermed til å understreke deres midlertidighet og grunnleggende usikkerhet. Calvino “skjuler seg” som forfatter, ville Carla Benedetti sagt, og kanskje er det nettopp dette som tillater ham å prøve ut sine nye ideer og sine nye estetiske strategier. Han

⁴⁴ I denne gjennomgangen støtter jeg meg på McLaughlin 1998, ss. 129–144 og Perrella 1999, ss. 132–146.

skaper en type “falske” essays – det var også i denne perioden han fikk ideen til *Se una notte d’inverno un viaggiatore* –, og selv i debatten som fulgte etter at han hadde introdusert herr Palomar for offentligheten, valgte den italienske forfatteren å skjule seg bak sitt nye alter ego.

De tre første tekstene om herr Palomar ble trykt i *Corriere della sera* den 1. august 1975. To av disse, “La corsa delle giraffe” og “Del mordersi la lingua”, ble senere inkludert i *Palomar*.⁴⁵ “La corsa delle giraffe” er en beskrivelse av hvordan sjiraffene løper – “Le zampe anteriori, dinocolate, si arcuano fino al petto e si srotolano fino a terra, come incerte su quali delle tante articolazioni in quel determinato secondo” –, og samtidig en refleksjon over den “kompliserte harmonien” som tross alt preger disse “disharmoniske” dyrene. “Del mordersi la lingua” skriver seg mer direkte inn i den politiske debatten i samtiden: I et Italia som på syttitallet var preget av sterke politiske motsetninger, reflekterer Calvino over taushetens dyd: Herr Palomar, forteller den italienske forfatteren, har nemlig gjort det til en vane å alltid bite seg tre ganger i tungen før han ytrer seg om noe som helst. Bare hvis han etter dette fremdeles har behov for å si noe, griper han ordet:

In un’epoca e in un paese in cui tutti si fanno in quattro per proclamare opinioni o giudizi, il signor Palomar ha preso l’abitudine di mordersi la lingua tre volte prima di fare qualsiasi affermazione. Se al terzo morso della lingua è ancora convinto della cosa che stava per dire, la dice; se no sta zitto. Di fatto, passa settimane e mesi interi in silenzio.⁴⁶

Gjennom herr Palomar skisserer altså Calvino en ettertenksomhetens og tvilens etikk. Han fraskriver seg enhver fordring på sannheten om samfunnet og den historiske situasjonen. Virkeligheten er altfor komplisert til at man kan mene noe sikkert om den, synes Calvino å mene.

Dette kan man se i sammenheng med et foredrag som Calvino holdt noen måneder senere, nemlig “Usi politici giusti e sbagliati della letteratura” fra februar 1976. Her hevder den italienske forfatteren at den kulturelle og politiske utviklingen i Italia og i resten av den vestlige verden på sekstitallet førte med seg noen grunnleggende samfunnsmessige og antropologiske forandringer som man ennå ikke helt har forstått, og

⁴⁵ Den tredje teksten, “Le brave persone”, er en mer direkte kommentar til den politiske situasjonen i Italia på midten av syttitallet og egnert seg derfor ikke like godt til å bli inkludert i *Palomar*.

⁴⁶ RR II, s. 960 / P, s. 96: “I en tid og i et land der alle anstrenger seg til det ytterste for å få proklamert sine meninger eller vurderinger, har herr Palomar lagt seg til den vanen å bite seg i tungen tre ganger innen han kommer med noen som helst påstand. Hvis han ved tredje tungebitt fortsatt er overbevist om det han hadde tenkt å si, sier han det; hvis ikke holder han munn. Faktisk tilbringer han hele uker og måneder i stillhet.”

som man ennå ikke helt har sett konsekvensene av. Calvino snakker om “una rivoluzione della mente”, om “una svolta intellettuale”, og han bemerker at en rekke av de mest sentrale kategoriene i menneskets måte å tenke om seg selv og sin egen situasjon på har endret seg.⁴⁷

Tutti i parametri, le categorie, le antitesi che usavamo per definire, classificare, progettare il mondo sono messi in questione. Non solo quelli più legati a valori storici, ma anche quelli che sembravano essere categorie antropologiche stabili: ragione e mito, lavoro ed esistenza, maschio e femmina, e perfino le polarità delle topologie più elementari: affermazione e negazione, sopra e sotto, soggetto e oggetto.⁴⁸

Selv grunnleggende begreper som affirmasjon og negasjon, over og under, subjekt og objekt har blitt satt i bevegelse, bemerker Calvino. Den italienske forfatteren og hele den kulturen han er en del av, er kort sagt inne i en periode preget av “ripensamento”, en periode preget av en slags reforhandling av kunstens og den intellektuelles rolle i samfunnet, og av virkeligheten selv, og dette setter sitt tydelige preg på *Palomar*.

Samme dag som Calvino publiserte sine tre første tekster om herr Palomar, hadde den samfunnsengasjerte forfatteren og filmskaperen Pier Paolo Pasolini en artikkel på trykk i *Corriere della sera*. I “Ma a che serve capire i figli?” uttrykker Pasolini indignasjon og frustrasjon over samtidens oppvoksende generasjoner.⁴⁹ På femti- og sekstitallet hadde forfatteren og filmskaperen latt seg fascinere over Romas arbeiderklasseungdom, og han hadde portrettert hovedstadens forsteder i romaner som *Ragazzi di vita* og *Una vita violenta*, og i filmer som *Accattone* og *Mamma Roma*. Nå, i 1975, er det ikke lenger mulig å kjenne igjen disse ungdommene, hevder han. De har blitt ødelagt av den fremvoksende konsumismen: “la folla plebea e dialettale di dieci anni fa, assolutamente popolare, è una folla infimo-borghese, che sa di esserlo, che vuole esserlo”.⁵⁰ Derfor har det heller ingen hensikt å forsøke å forstå ungdommene, skriver Pasolini. Det er snarere ungdommen som må lære å forstå seg selv og sin egen situasjon.

Ved en tilfældighetens ironi kommer “Del mordersi la lingua”, den ene av de tre tekstene som Calvino publiserte den 1. august, derved til å henvende seg til Pasolini. Etter

⁴⁷ Saggi I, s. 352 / LM, s. 90: “a revolution of the mind”, “an intellectual turning point”.

⁴⁸ Saggi I, s. 352 / LM, s. 91: “All the parameters, categories, and antitheses that we once used to define, plan, and classify the world have been called into question. And not only those most closely linked to historical values, but even the ones that seemed to be stable anthropological categories – reason and myth, work and existence, male and female – and even the polarity of the most elementary combinations of words – affirmation and negation, above and below, subject and object.”

⁴⁹ Pasolini 2009, ss. 618–623. Nå under tittelen “Fuori del Palazzo”.

⁵⁰ Pasolini 2009, s. 618 / “den plebeiske og dialektsnakkende skaren fra ti år tilbake, absolutt folkelig, er nå en lav-borgerlig skare, som vet at de er det, og som vil være det”.

utmeldingen fra PCI i 1957 hadde Calvino valgt en stadig mer tilbaketrukket rolle i samfunnsdebatten. Han ble stadig mer pessimistisk hva gjaldt troen på litteraturens evne til å påvirke den historiske utviklingen og stadig mer usikker på den intellektuelles rolle i samfunnet, noe vi så komme til uttrykk i *La speculazione edilizia* og *La giornata d'uno scrutatore*. Utover på sekstitallet hadde Calvino mistet troen på *engasjementet*. Pasolini, som på grunn av sin seksuelle legning hadde blitt ekskludert fra PCI allerede i 1949, valgte en helt annen tilnærming til politikken. Han gikk aktivt inn i den politiske debatten og ble en sterk provokatør og en av etterkrigstidens mest sentrale intellektuelle i Italia. Gjennom lengre tid hadde Pasolini etterlyst et sterkere engasjement fra Calvino. Han hadde kritisert Calvinos *stillhet*, altså nettopp den stillheten som kommer til uttrykk i “Del mordersi la lingua”.

Den 10. august, en drøy uke etter at de første tekstene om herr Palomar hadde stått på trykk, kom det tre nye. Den ene av disse, “Del prendersela coi giovani”, kan leses som en direkte replikk til Pasolinis artikkel fra 1. august. Under dekke av herr Palomars navn reflekterer Calvino over den uunngåelige situasjonen at enhver generasjon må gjøre sine egne erfaringer. Derfor er det nytteløst å forsøke å formane ungdommen til å forandre sine holdninger. Nok en gang henfaller Palomar til taushet:

In un'epoca in cui l'insofferenza degli anziani per i giovani e dei giovani per gli anziani ha raggiunto il suo culmine, in cui gli anziani non fanno altro che accumulare argomenti per dire finalmente ai giovani quel che si meritano e i giovani non aspettano altro che queste occasioni per dimostrare che gli anziani non capiscono niente, il signor Palomar non riesce a spicciare parola.⁵¹

Calvinos tekst vakte sterke reaksjoner, og i artikkelen “I giovani secondo Calvino” beskylder kritikeren og forfatteren Franco Fortini ham for stilltiende å akseptere tingenes tilstand.⁵² Like fullt fortsetter Calvino sine utforskninger, og den 24. august kommer to nye tekster: I den ene, “La seconda natura”, svarer han på Fortinis kritikk.⁵³ I den andre, “Lettura d'un onda”, fortsetter han, som vi har sett, sin øvelse i beskrivelsens kunst. Dette får forfatteren og journalisten Enzo Forcella til å reagere med artikkelen “Calvino si tuffa nel disimpegno”.⁵⁴ Denne gangen svarer Calvino i form av et fiktivt intervju med herr

⁵¹ RR I, s. 962 / P, s. 98: “I en tid og i et land da de eldres tålmodighet med de unge og de unges med de eldre har nådd bristepunktet, og de eldre ikke gjør annet enn å hope opp argumenter for endelig å si til de unge hva de fortjener, og de unge ikke venter på annet enn disse anledningene til å bevise at de eldre ikke skjønner noe som helst, greier ikke Palomar å få frem et ord.”

⁵² Fortini 1985, ss. 121–124.

⁵³ Ikke inkludert i *Palomar*.

⁵⁴ Forcellas artikkel sto på trykk i tidsskriftet *il Mondo*, 16. oktober 1975.

Palomar i *Corriere della sera* den 29. oktober, og i dette intervjuet finner vi noen interessant bemerkninger som kan hjelpe oss videre i analysen.

Calvinos forsvar for herr Palomars “metode” i “Un maremoto in Pacifico” åpner nemlig for at de tilsynelatende nokså “uengasjerte” beskrivelsene allikevel kan sies å ha en politisk dimensjon: I noen korte avsnitt begrunner den italienske forfatteren det man kunne kalle prosjektets politiske eller epistemologiske bakteppe, og i tråd med Palomars grunnleggende usikkerhet er alle påstandene formulert som retoriske spørsmål. For det første spør Calvino om det ikke kan være slik at det å konsentrere seg om et avgrenset område, og det å bestrebe seg på en presis beskrivelse av kompleksiteten i selv de enkleste forhold, kan være en nyttig metode for å sette våre etablerte holdninger, oppfatninger og tanker om verden på prøve:

La concentrazione su un campo d’osservazione limitato e preciso, l’applicarsi a definire con esattezza la complessità del più semplice fatto che avviene sotto i nostri occhi, non potrebbero essere un esercizio consigliabile per mettere alla prova attitudini (di focalizzazione dell’attenzione, d’analisi meticolosa) necessarie in molti campi, e innanzi tutto nell’attività politica e sociale?⁵⁵

Den grundige undersøkelsen og den presise beskrivelsen av den ytre verden, argumenterer Calvino, kan altså være en god metode for å sette sedimenterte og faststivnede tankemåter i bevegelse, og dermed i siste instans også ha politiske effekter.

For det andre spør den italienske forfatteren om det ikke kan være slik at denne metoden også kan være en måte bekjempe tenkningens, følelsenes og uttrykksmåtenes vage generaliseringer på: “L’imporsi un siffatto stile mentale, cominciando da operazioni che paiono insignificanti, non potrebbe esser il primo passo necessario per combattere la genericità del pensare, del sentire e dell’esprimersi, vizi tanto diffusi quanto socialmente perniciosi?”⁵⁶ Den presise beskrivelsen, hevder Calvino, kan kort sagt være en nyttig øvelse for å etablere et mindre abstrakt og mer konkret forhold til omgivelsene. Det kan være en øvelse for å slå sprekker i klisjeene, det Adorno kanskje ville ha kalt det tingliggjorte forholdet til verden.

⁵⁵ Calvino 1991, s. 54 / “Kunne ikke konsentrasjonen om et begrenset og presist observasjonsfelt, tilstrebelen på nøyaktig å definere kompleksiteten til selv den enkleste kjensgjerning som fremlegges foran øynene våre, være en tilrådelig øvelse for å sette på prøve egenskaper (fokus i oppmerksomheten, grundighet i analysen) som er nødvendige innenfor en rekke felt, og fremfor alt den politiske og sosiale virksomheten?”

⁵⁶ Calvino 1991, s. 54 / “Kunne ikke det å pålegge seg en slik intellektuell stil, som begynner med operasjoner som virker ubetydelige, være et første nødvendig skritt i retning av å bekjempe tenkningens, sansningens og uttrykksmåtenes generalitet, laster som er like utbredt som de er samfunnsmessig skadelige?”

For det tredje spør Calvino om det ikke kan være slik at beskrivelsen av et bestemt objekt alltid vil være knyttet til en bestemt holdning eller en bestemt måte å posisjonere seg på i forhold til omgivelsene. Å sammenligne ulike beskrivelser av for eksempel en bølge kan derfor være interessant for å sammenligne ulike erfaringsformer:

Un modo di guardare le onde, in quanto tale giudicabile solo in confronto con altri modi di guardare le onde, non potrebbero condurci anche a un confronto tra modi diversi di porsi di fronte al mondo, con quanto essi implicano di maggiore rilevanza pubblica e storica?⁵⁷

Ethvert slikt språkbilde rommer også et bilde av verden og av den historiske situasjonen, og gjennom å sette ulike typer språkbruk i dialog med hverandre, åpnes det for en kritikk av det verdenssynet som de ulike diskursene rommer.

Med Calvino kan man hevde at beskrivelsens kunst handler om en slags “underliggjøring” av virkeligheten. Det handler, som han formulerer det i “Mondo scritto e mondo non scritto”, om å ødelegge “lo schermo di parole e concetti e a vedere il mondo come se si presentasse per la prima volta”.⁵⁸ Det handler om å bryte med det Viktor B. Sjklovskij kaller hverdagens “automatiseringsprosesser”, med den automatiseringen som “fortærer tingene”. Kunstens oppgave, hevder den russiske teoretikeren, er å gi oss en “følelse for tingene, en følelse som er et syn og ikke bare en gjenkjennelse”.⁵⁹ På samme måte for Calvino: Både i “Mondo scritto e mondo non scritto” og i foredraget om “nøyaktighet” i *Lezioni americane* reflekterer den italienske forfatteren over en opplevelse at av språket blir brukt på en mer og mer “abstrakt” måte. Det er som om språket har blitt angrepet av en slags pest, hevder han, eller sagt på en annen måte: Det har blitt rammet av “automatiseringen”. Dette har konsekvenser for språkets erkjennelsesmessige kraft, dets potensiale til å beskrive den ytre verden og til å fange inn en erfaringsvirkelighet som er i stadig forandring:

Alle volte mi sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità nella facoltà che la caratterizza, cioè l'uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche,

⁵⁷ Calvino 1991, s. 54 / “Kunne ikke en bestemt måte å se bølgene på, i den grad denne kun kan bedømmes i sammenligning med andre måter å se bølgene på, også lede oss til en sammenligning mellom ulike måter å plassere seg i forhold til verden, med alt som disse impliserer av samfunnsmessig eller historisk betydning.”

⁵⁸ Saggi II, s. 1871 / Calvino 1983: “to break through the screen of words and concepts and see the world as if it appeared for the first time to our sight”.

⁵⁹ Sjklovskij 1993, s. 16.

anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze.⁶⁰

Den konsentrerte observasjonen og den nøyaktige beskrivelsen av naturens og kulturens former kan altså være en måte å bekjempe tenkningens, sansningens og uttrykksmåtenes vage generaliseringer på, kommenter den italienske forfatteren. Iakttagelsen eller sansningen på den ene siden, beskrivelsen eller verbaliseringen av erfaringen på den andre, muliggjør et forhold til verden som frigjør fra de etablerte begrepene, modellene, tankeformene, uttrykksformene. Dette er en metode for å se naturens og kulturens former på en ny måte, en metode for å la virkeligheten tre frem på nytt. Resultatet er en ganske annen måte å tenke forholdet mellom litteratur og politikk på enn den som Pasolini representerer gjennom sitt engasjement. For Calvino er ikke litteraturen politisk kun i den grad den engasjerer seg i aktuelle problemer eller representerer en bestemt ideologi: Den er først og fremst politisk ved å la virkeligheten komme til syne på en ny måte.

Essayet “Usi politici giusti e sbagliati delle letteratura” kan leses som et innlegg i denne debatten. Det er både en forsinket avskjed med det politiske engasjementet som preget den første perioden av Calvinos forfatterskap, og en bekreftelse på den dypereliggende forbindelsen som tross alt eksisterer mellom litteraturen og det politiske. I utgangspunktet, forteller Calvino, opplever han at det er et skille mellom de to områdene: “Negli ultimi anni”, forteller han, “mi è capitato spesso di preoccuparmi di come vanno le cose politiche e di come vanno le cose letterarie, ma quando penso alla politica penso solo alla politica e quando penso alla letteratura penso solo alla letteratura.”⁶¹ Like fullt erkjenner han at litteraturen og det politiske ikke kan skilles fra hverandre: “sono consapevole”, bemerker han, “che il nodo di rapporti tra politica e letteratura contro il quale abbiamo inciampato nella nostra gioventù non è ancora sciolto”.⁶² Det er riktignok ikke litteraturens oppgave å illustrere politikken eller å videreformidle et sett med allerede etablerte politiske sannheter. En slik holdning impliserer ikke bare et reduksjonistisk syn

⁶⁰ Saggi I, s. 678 / AF, s. 67: “Av og til virker det som om en pestepidemi har rammet menneskeheten og den egenskapen som kjennetegner den best, det vil si bruken av ordet. Det er en språkets pest som åpenbarer seg som tap av dets erkjennelsesevne og umiddelbarhet, som en automatisme som tenderer mot å forflute uttrykkene til å bli generelle, anonyme, abstrakte formler, til å vanne ut meningsrikdommen, til å ta brodden av det uttrykksfulle, til å slukke hver gnist som springer frem når ordene tørner sammen med nye omstendigheter.”

⁶¹ Saggi I, s. 351 / LM, s. 90 “In recent years, on the other hand, it has often occurred to me to worry about how things are going in politics and how things are going in literature, but when I think about politics I think about politics, and when I think about literature I think about literature.”

⁶² Saggi I, s. 352 / LM, s. 90: “I am aware that the knot of relationships between politics and literature that we came up against in our youth has not yet been unraveled”.

på litteraturen, men også en forestilling om politikken som noe sikkert og stabilt, “qualcosa di fisso e sicuro di sé”, og en slik måte å tenke det politiske på er katastrofal, hevder han.

Litteraturens politiske potensial ligger snarere i dens særegne evne til å frembringe virkeligheten på nytt, eller snarere om å forme en ny virkelighet. Litteraturens politikk handler om å gi stemme til det som er uten stemme, sette ord på det som ennå ikke er beskrevet, lytte til det som politikkenes språk ikke forstår:

La letteratura è necessaria alla politica prima di tutto quando essa dà voce a ciò che è senza voce, quando da nome a ciò che non ha ancora un nome, e specialmente a ciò che il linguaggio politico esclude o cerca d'escludere. Intendo aspetti situazioni linguaggi tanto del mondo esteriore quanto del mondo interiore; le tendenze represses negli individui e nella società. La letteratura è come un orecchio che può ascoltare al di là di quel linguaggio che la politica intende; è come un occhio che può vedere al di là della scala cromatica che la politica percepisce.⁶³

Litteraturens politikk handler med andre ord om å utvide og utforske erfaringens grenseområder, det vil si naturens former, kulturens former, subjektets former. Det handler om å la verden komme til syne “i seg selv”, om å reforhandle det man med Rancière kunne kalle “inndelingen av det sansbare”. Det handler, som Lene Waage Petersen er inne på, om å “forklare at litterært «impegno» må forstås som en måte at opbryde fastlåste former, bilder, sprog, og lukke op for nye tankemuligheter, synsvinkler, bevidsthedskategorier, verdensmodeller”.⁶⁴ Det er nettopp dette Calvino forsøker i *Palomar*, nemlig å nærme seg verden på en ny måte, kartlegge erfaringen og utforske nye perspektiver og tenkemåter.

Modell og mangfold

I *Lezioni americane* observerer Calvino hvordan hans eget forfatterskap kan sies å utfolde seg i spenningen mellom to ulike erfaringsformer og mellom to ulike litterære strategier. På den ene siden snakker han om “la riduzione degli avvenimenti contingenti a schemi astratti con cui si possano compiere operazioni e dimostrare teoremi”, og på den andre

⁶³ Saggi I, s. 358 / LM, s. 98: “Literature is necessary to politics above all when it gives a voice to whatever is without a voice, when it gives a name to what as yet has no name, especially to what the language of politics excludes or attempts to exclude. I mean aspects, situations, and languages both of the outer and of the inner world, the tendencies repressed both in individuals and in society. Literature is like an ear that can hear things beyond the understanding of the language of politics; it is like an eye that can see beyond the color spectrum perceived by politics.”

⁶⁴ Grundtvig og Petersen 1999, s. 216.

siden snakker han om “lo sforzo delle parole per render conto con la maggior precisione possibile dell’aspetto sensibile delle cose”.⁶⁵ Også *Palomar* kan sies å utfolde seg i spenningen mellom disse to “veiene” i forfatterskapet: Den utfolder seg i spenningen mellom modell og mangfold, mellom harmoni og kaos. Herr Palomars prosjekt, bemerket Lene Waage Petersen, handler om “at forstå verdens helhet gjennom dens fragmenter, dens eventuelle harmoni i dens disharmoniske uttrykk”.⁶⁶ Ingen andre steder beskriver Calvino den sanselige mangfoldigheten like inngående som i *Palomar*, og i flere av fortellingene problematiserer han ideen om at det skal være mulig å innfange det konkrete mangfoldet i ulike abstrakte modeller.

I diskusjonen om forholdet mellom den abstrakte tenkningen på den ene siden og den sanselige virkelighetens kaotiske mangfold på den andre, står “Il modello dei modelli” sentralt. Fortellingen beskriver hvordan Palomar opplever den teoretiske tilnærmingen til virkeligheten som mer og mer problematisk, og hvordan han etter hvert mister troen på de abstrakte modellenes politiske og erkjennelsesmessige betydning og relevans. “Il modello dei modelli” har blitt lest som en slags kort intellektuell selvbiografi for Calvino, og forfatteren skal selv ha uttalt at den “modellenes modell” han hadde i tankene når han skrev fortellingen, var marxismen.⁶⁷

Når herr Palomar var yngre, forteller Calvino, forsøkte han alltid å forstå virkeligheten og den historiske situasjonen i lys av en allerede etablert modell for hvordan samfunnet var eller burde være. Den eneste metoden som gjorde det mulig for ham å konfrontere menneskehetens innviklede problemer, “i più aggrovigliato problemi umani”, var å først konstruere en så perfekt modell som mulig – “il più perfetto, logico, geometrico possibile” –, og deretter undersøke om modellen stemte overens med virkeligheten. Den deduktive metoden tillot ham på den ene siden å håndtere “la realtà informe e dissennata della convivenza umana, che non fa che generare mostruosità e disastri”, og på den andre siden å se for seg en mulig samfunnsmodell, “un modello d’organismo sociale perfetto, disegnato con linee nettamente tracciate, rette e circoli ed elissi, parallelogrammi di forze, diagrammi con ascisse e ordinate”.⁶⁸ Selv om Palomar

⁶⁵ Saggi I, s. 691 / AF, s. 83: “sammenhengende hendelser ble redusert til abstrakte skjemaer, som man kan bruke til å utføre kalkulasjoner og demonstrere teoremer”, “ordenes bestrebelse etter å fange tingenes sansbare aspekter med størst mulig presisjon”.

⁶⁶ Grundtvig og Petersen 1999, s. 206.

⁶⁷ Jamfør RR II, s. 1435.

⁶⁸ RR II, s. 964 / P, s. 100: “menneskesamfunnets uformelige og vanvittige virkelighet, som ikke gjør annet enn å frambringe uhyrligheter og katastrofer”, “en modell for en perfekt samfunnsorganisme, tegnet med skarpt opptrukne linjer, rette linjer, sirkler og ellipser, parallelogrammer av former, diagrammer med

var villig til å justere modellen underveis slik at den stemte bedre overens med virkeligheten, var det alltid modellen som hadde prioritet. For mens modellen er perfekt, tenkte han, er det lett å se at virkeligheten ikke fungerer.

Il modello è per definizione quello in cui non c'è niente da cambiare, quello che funziona alla perfezione; mentre la realtà vediamo bene che non funziona e che si spappola da tutte le parti; dunque non resta che costringerla a prendere la forma del modello, con le buone e con le cattive.⁶⁹

Derfor konsentrerte altså Palomar seg om modellene, om “la serena armonia delle linee del disegno”.⁷⁰

Like fullt må Palomar etter hvert innse at det alltid vil være et sprik mellom modellene og virkeligheten. Samme hvor perfekte modellene er, forsvinner nemlig ikke verdens katastrofer og uhyrligheter. Det er nok å vende blikket bort fra de abstrakte formene et lite øyeblikk for å oppdage at virkeligheten slett ikke har tatt modellen som modell: “se per un istante egli smetteva di fissare l’armoniosa figura geometrica disegnata nel cielo dei modelli ideali, gli saltava agli occhi un paesaggio umano in cui le mostruosità e i disastri non erano affatto spariti e le linee del disegno apparivano deformate e contorte”.⁷¹ Slik tvinges Palomar til å endre sitt syn på modellene. I en periode forsøker han å se for seg en modell som kan romme mange forskjellige modeller for mange forskjellige virkeligheter, men dermed er han allerede i ferd med å underminere selve *ideen* om en modell. En effektiv modell må vare og være usårbar, tenker Palomar. Men en slik modell er nærmest som en slags festning å regne: “il modello diventa una specie di fortezza le cui spesse muraglie nascondono quello che c’è fuori”.⁷² Dermed blir modellen ikke lenger et middel til erkjennelse. Den blir snarere et maktmiddel, og som sådan står den i veien for erkjennelsen. Den “modellenes modell” som herr Palomar til slutt forsøker å formulere, er derfor en type gjennomsluttige modeller, tynne som edderkoppnett, en type modeller som ikke bare oppløser alle de andre modellene, men som til slutt også oppløser seg selv. Endelig står Palomar ansikt til

abscisser og ordinator.”

⁶⁹ RR II, s. 965 / P, s. 101: “Modellen er per definisjon det som det ikke er noe å forandre på, det som fungerer perfekt; mens vi ser at virkeligheten ikke fungerer, og at den går i oppløsning på alle kanter; altså nytter ikke annet enn å tvinge den til å ta modellens form, enten den vil eller ikke.”

⁷⁰ RR II, s. 965 / P, s. 101: “den klare harmonien i tegningens linjer”.

⁷¹ RR II, s. 965 / P, ss. 101–102: “hvis han for et øyeblikk lot være å feste blikket på den harmoniske geometriske figuren som var tegnet i ideallmodellenes himmel, sprang et menneskelig landskap ham i øynene der uhyrlighetene og katastrofene slett ikke var forsvunnet, og linjene i tegningen virket deformerte og forvridde”.

⁷² RR II, s. 966 / P, s. 103: “modellen [blir] en slags festning som skjuler det som er utenfor med sine tykke murer.”

ansikt med den kaotiske, heterogene og ukontrollerbare virkeligheten: “ecco si trova faccia a faccia con la realtà mal padroneggiabile e non omogeneizzabile, a formulare i suoi «sì» i suoi «no», i suoi «ma»”.⁷³ Han tømmer bevisstheten for alle sine ideelle modeller, slik at det eneste som til slutt blir bestemmende og formende i hans møte med virkeligheten, er minnet om noen løsrevne erfaringsfragmenter og noen grunnleggende prinsipper som han ikke evner å definere, “memoria di frammenti d’esperienza e di principi sottintesi e non dimostrabili”.⁷⁴ Dette er kanskje ikke noen ideell måte å konfrontere virkeligheten på, konkluderer Palomar, men det er like fullt den eneste mulige.

Jeget og verden

Etter å ha oppløst alle modellene står Palomar ansikt til ansikt med “la realtà mal padroneggiabile e non omogeneizzabile”.⁷⁵ Men hva vil det si å stå ansikt til ansikt med virkeligheten? Hvem eller hva er dette sansende og reflekterende jeget som står i sentrum for erfaringen? Palomar har aldri hatt noe godt forhold til seg selv, forteller Calvino i “L’universo come specchio”. Han har alltid forsøkt å unngå å møte seg selv ansikt til ansikt. Mot slutten av boken innser han allikevel at det er nødvendig for ham å nærme seg jeget i sine refleksjoner. For som han observerer i en annen av fortellingene: “come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l’io?”⁷⁶ I enhver erfaringsprosess er det alltid noen som ser, alltid noen som tenker. Spørsmålet Palomar må finne svar på, er hvem eller hva.

I fortellingen “Il mondo guarda il mondo” drøfter herr Palomar to ganske forskjellige måter å beskrive “jeget” på. Vanligvis, tenker han, forestiller man seg “jeget” som en som kikker ut gjennom øynene, på samme måte som en som kikker ut gjennom et vindu: “Di solito si pensa che l’io sia uno che sta affacciato ai propri occhi come al davanzale d’una finestra e guarda il mondo che si distende in tutta la sua vastità lì davanti a lui.”⁷⁷ Jeget befinner seg altså på innsiden av “øyevindue”, mens verden ligger utenfor. Men hva er det som finnes på innsiden av øynene, spør herr Palomar så. Jo, også

⁷³ RR II, ss. 966–967 / P, s. 103: “da befinner han seg ansikt til ansikt med virkeligheten, en virkelighet som vanskelig lar seg beherske og ikke lar seg harmonisere, og må formulere sine «ja», sine «nei», sine «men»”.

⁷⁴ RR II, ss. 966–967 / P, s. 103: “minnet om erfaringsfragmenter og underforståtte og ikke beviselige prinsipper”.

⁷⁵ RR II, s. 966–967 / P, s. 103: “en virkelighet som vanskelig lar seg beherske og ikke lar seg harmonisere”.

⁷⁶ RR II, ss. 968–969 / P, s. 106: “Men hvordan klarer man å holde sitt eget jeg utenfor når man ser på noe?”

⁷⁷ RR II, s. 969 / P, s. 106: “Vanligvis tenker man at jeg er noen som kikker ut gjennom ens egne øyne, som fra en vinduskarm, og som ser på verden som i hele sin bredde strekker seg ut der foran en.”

der finner vi verden: “Con un piccolo sforzo di concentrazione Palomar riesce a spostare il mondo da li davanti e a sistemarlo affacciato al davanzale”, forteller Calvino.⁷⁸ Dermed kan man si at verden deler seg i to: en del utenfor og en del innenfor vinduet. Men hva skjer da med jeget? Kanskje er det ikke riktig at jeget befinner seg på innsiden av vinduet, spør Palomar. Kanskje er det snarere slik at det er jeget som er selve vinduet? Jeget er det som erfarer verden, eller kanskje snarere det som lar verden erfare seg selv: “dato che c’è mondo di qua e mondo di là della finestra, forse l’io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo”.⁷⁹ Slik tegner herr Palomar konturene av en annen forståelse av jeget: Jeget blir en slags “processor”, eller det filteret verden må passere igjennom for å få betydning og ta form, og ikke noen stabil sansende og reflekterende instans. Erfaringen blir noe som utgår fra verden, men som samtidig vender tilbake til den, ettersom den som ser, selv er en del av den samme verden. Den som ser, er det vindu som tillater verden å se seg selv.

Dette betyr imidlertid ikke at “jeget” er transparent: Alle vindusglass har sine spesielle brytninger, og som Calvino er inne på i “Il modello dei modelli”, bringer subjektet alltid med seg “la memoria di frammenti d’esperienza e di principî sottintesi e non dimostrabili” i sitt møte med verden.⁸⁰ Det er disse grunnleggende prinsippene, det Cassirer kaller de symbolske formene, jeget aktiviserer når det gir form til erfaringene. Det symbolske formene er historisk og kulturelt betingede, hevder den tyske filosofen. Det samme gjelder for jeget og for subjektet slik Calvino beskriver det i *Palomar*. På samme måte som det er umulig å forestille seg verden uavhengig av et jeg som tenker og observerer, er det umulig å tenke subjektet uavhengig av verden. Det kan ikke tenkes – og det kan helle ikke tenke – uavhengig av det samfunnet det er en del av.

I “L’aiola di sabbia” besøker Palomar Ryoanji-tempelets berømte steinhage i Kyoto, det han beskriver som “l’immagine tipica della contemplazione dell’assoluto da raggiungersi coi mezzi più semplici e senza ricorso a concetti esprimibili con parole”.⁸¹ I en brosjyre som deles ut til de besøkende, forklares det hvordan man skal forstå den særegne hagen: Det handler om å la det indre blikket forbli fordypet i kontemplasjon. Slik

⁷⁸ RR II, s. 969 / P, s. 106: “Med en liten konsentrasjonsanstrengelse klarer Palomar å flytte verden der utenfra og plassere den i vinduskarmen.”

⁷⁹ RR II, s. 969 / P, s. 106: “ettersom det er verden som er på begge sider av vinduet, kanskje jeg’et ikke er annet enn vinduet som verden ser verden igjennom”.

⁸⁰ RR II, s. 967 / P, s. 103: “minnet om erfaringsfragmenter og underforståtte og ikke beviselige prinsipper”.

⁸¹ RR II, s. 951 / P, s. 87: “et typisk bilde på at kontemplasjonen av det absolutte er noe man når med de enkleste midler og uten å ty til begreper som kan uttrykkes med ord”.

skal det visstnok være mulig å kjenne seg befridd fra relativiteten i det individuelle jeget, “mentre l’intuizione dell’Io assoluto ci riempirà di serena meraviglia, purificando le nostre menti offuscate”.⁸² Palomar vil gjerne forsøke å følge disse rådene, og han setter seg ned på trappen for å meditere over den “udefinerbare harmonien” som knytter de ulike elementene i steinhagen sammen. Palomar er imidlertid ikke den eneste som har bestemt seg for å besøke Ryoanji-tempelet denne dagen. Tvert imot sitter han fastklemt mellom hundrevis av andre besøkende, “centinaia di visitatori che lo spingono da tutte le parti, obiettivi di macchine fotografiche e di cineprese che si fanno largo tra i gomiti, i ginocchi, gli orecchi della folla inquadrando le rocce e la sabbia da ogni angolazione”.⁸³ Trengselen gjør at Palomar begynner å tvile på om han virkelig har et noe “individuellt jeg” som han kan befri seg fra, “un io che possa dissolversi e diventare solo sguardo”.⁸⁴ For herr Palomar blir det imidlertid for enkelt å la denne opplevelsen munne ut i en kritikk av den moderne massekulturen. I stedet forsøker han å ta utgangspunkt i den faktiske situasjonen. Han forsøker å forstå hva den berømte steinhagen kan gi oss i dag: “Egli preferisce mettersi per una via più difficile, cercare d’afferrare quel che il giardino Zen può dargli a guardarlo nella sola situazione in cui può essere guardato oggi, sporgendo il proprio collo tra altri colli”.⁸⁵ Den eneste måten man kan tenke og betrakte verden på, er i relasjon til det samfunnet man er en del av. Tenkningen kan ikke reflektere noen annen verden enn den som beskrives i for eksempel “La spada del sole”, hvor bokser, ferskenkjerner, kondomer, død fisk, plastflasker, ødelagte sandaler og sprøyter skylles opp på stranden, og hvor solen reflekteres i “oljen som flyter utover i vannet.” “Questo è il mio habitat”, tenker Palomar, “che non è questione d’acceptare o d’escludere, perché solo qua in mezzo posso esistere.”⁸⁶ Alle forstyrrelsene og alle avbruddene i herr Palomars erfaringseksperimenter, fremstår slik som en epistemologisk grunnbetingelse for tenkningen i vår tid.

⁸² RR II, s. 951 / P, s. 87: “mens intuisjonen av det absolutte Jeg vil fylle oss med mild forundring og renske våre formørkede sinn”.

⁸³ RR II, s. 951–952 / P, s. 88: “hundrevis av besøkende som dytter ham fra alle kanter, mellom objektivene til fotoapparater og filmkameraer som baner seg vei mellom mengdens albuer, knær, ører, mens de fra alle kanter avbilder knausene og sanden”.

⁸⁴ RR II, s. 952 / P, s. 89: “et jeg som kan løse seg opp og bli bare blikk”.

⁸⁵ RR II, s. 953 / P, s. 89: “Han foretrekker å legge inn på en vanskeligere vei, søke å gripe det sin Zen-hagen kan gi ham ved å se den i den eneste situasjonen det er mulig å se den i dag, ved å strekke fram sin egen hals blant andre halser.”

⁸⁶ RR II, s. 886 / P, s. 19: “«Dette er mitt habitat,» tenker Palomar, «mitt tilholdssted som det ikke er spørsmål om å godta eller utelukke, for bare midt i dette kan jeg leve.»”

Fortolkningen

Herr Palomar forsøker å frigjøre seg fra sine abstrakte modeller og sine etablerte forestillinger om virkeligheten. Han forsøker å konfrontere den ytre verden ansikt til ansikt i all dens kompleksitet. Men hvordan foregår dette? Og lar det seg virkelig gjøre? I “Serpenti e teschi” besøker herr Palomar toltekernes gamle hovedstad Tula, i dagens Mexico, hvor han blir vist rundt av en venn, en kjenner av de førspanske sivilisasjonene. Vennen introduserer ham for legenden om gudemennesket Quetzalcoatl og forklarer den kompliserte piktografien som man finner på mange av ruinene, hvor “ogni figura si presenta come un rebus da decifrare”.⁸⁷ En avbildning av et dyr kan representere en gud, som igjen kan representere en stjerne, som igjen kan representere en menneskelig egenskap, og så videre. Den kontinuerlige transformasjonen av signifikater til signifikanter kaster fortolkeren ut i en uendelig signifikantkjede. “Nell’archeologia messicana”, fastslår Palomar, “ogni oggetto, ogni dettaglio di bassorilievo significa qualcosa che significa qualcosa che a sua volta significa qualcosa.”⁸⁸ Palomars venn, som er både veltalende og har et lidenskapelig forhold til toltekerkulturen, stanser opp ved hver eneste stein og forvandler den til en allegori, en kosmisk fortelling eller en moralsk refleksjon, “in racconto cosmico, in allegoria, in riflessione morale”.⁸⁹

Mellom ruinene støter Palomar og hans venn på en lokal skoleklasse som blir vist rundt på området av en ung lærer, ikke mye eldre enn elevene, og med de samme karakteristiske indianske ansiktstrekkene. Kanskje er de etterkommere, tenker Palomar, etter dem som en gang konstruerte templene i Tula. Den unge læreren har en ganske annen tilnærming til de gamle ruinene enn Palomars venn. Etter å ha antydnet overfor elevene hvilken sivilisasjon et bestemt objekt tilhører, hvilken periode det stammer fra, og av hvilken steintype det er laget, tilføyer han lakonisk: “Non si sa cosa vuol dire.”⁹⁰ Hver eneste gang den samme konklusjonen: “*No se sabe qué quiere decir*”. Palomar lar seg fascinere av rikdommen i de mytologiske referansene som den mexicanske vennen så sjenerøst deler med ham, og han har alltid betraktet den allegoriske lesningen som en utmerket øvelse for intellektet, forteller Calvino. Samtidig er det noe ved den unge

⁸⁷ RR II, s. 954 / P, s. 91: “hver figur framtrer som en rebus som må løses.”

⁸⁸ RR II, s. 954 / P, s. 90: “I meksikansk arkeologi betyr hver statue, hver gjenstand, hver detalj i et basrelieff et eller annet som betyr et eller annet som igjen betyr noe annet.”

⁸⁹ RR II, s. 955 / P, s. 91: “en kosmisk fortelling, til allegori, til moralsk betraktning”.

⁹⁰ RR II, s. 955 / P, s. 91: “Man vet ikke hva det betyr.”

lærerens fortolkningsvegring som tiltaler ham. Er det ikke nettopp ved å avstå fra å fortolke at man viser tingene respekt, undrer Palomar. Er det ikke denne tilnærming til tingene han selv forsøker å dyrke? Den eneste måten å la objektene tre frem på i sin egen rett, er å la være å tildekke dem med fortolkninger. Derfor er beskrivelsen det eneste man kan tillate seg:

Una pietra, una figura, un segno, una parola che ci arrivano isolati dal loro contesto sono quella pietra, quella figura, quel segno e parola: possiamo tentare di definirli, di descriverli in quanto tali, e basta; se oltre la faccia che presentano a noi essi anche hanno una faccia nascosta, a noi non è dato di saperlo. Il rifiuto di comprendere più di quello che queste pietre ci mostrano è forse il solo modo possibile per dimostrare rispetto del loro segreto; tentare d'indovinare è presunzione, tradimento di quel vero significato perduto.⁹¹

Likevel, forteller Calvino, makter ikke herr Palomar å undertrykke trangen til alltid å finne en betydning: Han klarer ikke å la være å fortolke. Tingene i all deres materialitet, universet i all dets uendelighet, mennesket i all dets uutgrunnelighet vil alltid har et "skjult ansikt" som vi aldri vil kunne fastholde eller begripe. Men nettopp derfor er fortolkningen nødvendig: Det er gjennom fortolkningene vi fyller verden med betydninger. Til tross for den sympatien han føler med den unge læreren, innser derfor Palomar at han aldri vil kunne undertrykke behovet for å fortolke:

Eppure sa che non potrebbe mai 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 impossibili trattarsi dal pensare.⁹²

Det er altså umulig å ikke fortolke, på samme måte det er umulig å ikke tenke. Å tenke vil kort sagt si å fortolke. Slik er det i en rekke av fortellingene i *Palomar*. Herr Palomars refleksjoner dreier seg i stor grad om fortolkninger av de ofte banale objektene han betrakter, det handler om å bruke dem som en slags mentale bilder, symbolske former eller analogier i møte med en komplisert og sammensatt erfaringsvirkelighet.

⁹¹ RR II, s. 956 / P, s. 92: "En stein, en figur, et tegn, et ord som når oss løsrevet fra sin sammenheng er ikke annet enn den steinen, den figuren, det tegnet eller ordet: vi kan prøve å definere dem, å beskrive dem som nettopp det, og det er det hele; hvis de utover det ansiktet de viser oss, også har et skjult ansikt, er det ikke oss gitt å vite det. Å gi avkall på å forstå mer enn det som disse steinene viser oss er kanskje den eneste mulige måte å vise respekt for deres hemmelighet; å prøve å gjette er innbilskhet, forræderi mot den sanne betydning som er tapt."

⁹² RR II, ss. 956–957 / P, s. 93: "Og likevel vet han at han aldri kunne undertrykke behovet i seg for å oversette, overføre fra ett språk til et annet, fra konkrete figurer til abstrakte ord, fra abstrakte symboler til konkrete erfaringer, å knytte og på ny knytte et nett av analogier. Det er umulig ikke å tolke, slik det er umulig å la være å tenke."

Strengt tatt er det direkte, umiddelbare og uformidlede forholdet til tingene en illusjon: Vi kan ikke nå frem til tingen “i seg selv”, synes konklusjonen å være, men har alltid behov for visse “filtre”, visse modeller, visse symbolske former for å forstå og gi form til erfaringen. Dette blir tydelig på en helt konkret måte i “La contemplazione delle stelle”. Herr Palomar har bestemt seg for å se på stjernene. Det er august, og Calvinos alter ego føler nærmest en forpliktelse til ikke å sløse bort det store antallet stjerner han har fått til disposisjon: “*Devo andare a guardare le stelle*”, sier han til seg selv. “*Dice propri: – Devo, – perché odia gli sprechi e pensa che non sia giusto sprecare tutta quella quantità di stelle che gli viene messa a disposizione*”.⁹³ Palomar sitter på en strand uten forstyrrende belysning. Det er mørkt, og han kan se på stjernene på samme måte som “gli antichi navigatori e i pastori erranti”, det vil si med det blotte øyet, “a occhio nudo”.⁹⁴ Som alltid forsøker han å etablere et direkte forhold til det objektet han observerer. Palomar er riktignok nærsynt, så for å kunne studere stjernene med det blotte øyet har han behov for et par briller. Men et par briller er ikke nok: Et godt astronomisk kart er også avgjørende, for uten dette ville det vært umulig for ham å vite hva han egentlig står og ser på – “senza la quale non saprebbe cosa sta guardando”.⁹⁵ Det er forresten ikke nok med ett kart for å få full oversikt: For å være på den sikre siden har Palomar utstyrt seg med hele fire forskjellige kart og dessuten en lommelykt for å lese kartene på den mørklagte stranden. Når Palomar er nødt til å ta av seg brillene for å kunne se kartet, og når øyene trenger tid til å venne seg til lyset fra lommelykten og deretter til stjernehimmels mørke, blir hele operasjonen temmelig komplisert: “Insomma il localizzare una stella comporta il confronto delle varie mappe e della volta celeste, con tutti gli atti relativi: levare e mettere gli occhiali, accendere e spegnere la lampadina, dispiegare e ripiegare la mappa grande, perdere e ritrovare i punti di riferimento.”⁹⁶

Å studere stjernene med det blotte øye vil for Palomar si å lese dem ved hjelp av ulike filtre: brillene, stjernekartene og ikke minst de mytologiske fortellingene og de mytologiske figurene. Det er ikke stjernehimmelen i seg selv Palomar studerer. Det han prøver på, er snarere å gjenkjenne stjernebildene: Han forsøker å gjenkjenne en allerede

⁹³ RR II, s. 909 / P, s. 43: “Jeg er *nødt til* å gå å se på stjernene”, “Han sier virkelig: *«Jeg er nødt»*, for han kan ikke fordra sløsing og synes ikke det er riktig å sløse bort den store mengden med stjernes som han får til disposisjon”.

⁹⁴ RR II, s. 909 / P, s. 95: “de gamle sjøfarere og omstreifende gjeterer”, “med det blotte øyet”.

⁹⁵ RR II, s. 909 / P, s. 43: “uten det vil han ikke kunne vite hva han ser.”

⁹⁶ RR II, s. 910 / P, s. 44: “Det å lokalisere en stjerne innebærer altså å sammenligne de forskjellige kartene og himmelhvelvingene, med alle de bevegelser det medfører: å ta brillene av og på, å tenne og slukke lommelykten, å brette ut og igjen det store kartet, å miste og finne igjen orienteringspunktene.”

etablert organisering av universets kaos. Først når herr Palomar klarer å identifisere de mytologiske figurene midt i himmelhvelvingens store mylder av blinkende himmellegemer, tar stjernehimmelen form. Først når han klarer å etablere en korrespondanse mellom kartenes mytologiske figurer og virkelighetens kaos, får stjernehimmelen betydning for ham. Slik illustrerer “La contemplazione delle stelle” de mytologiske fortellingenes evne til å organisere erfaringen: Litteraturens, ordenes, språkets formdannende kraft. Når det er sagt: Også denne gangen mislykkes herr Palomar. Han klarer ikke å gjenkjenne mytologiens harmoniske stjernebilder i den nærmest overfylte himmelen som møter ham når han kommer på stranden: “Stanotte il cielo sembra molto più affollato di qualsiasi mappa”, forteller Calvino, “le configurazioni schematiche nella realtà risultano più complicate e meno nette; ogni grappolo potrebbe contenere quel triangolo o quella linea spezzata che stai cercando; e ogni volta che rialzi gli occhi su una costellazione ti sembra un po’ diversa.”⁹⁷

Symboldannelsen

Herr Palomars møte med den ytre verden er i høyeste grad et språklig formidlet møte. Slik fører det oss tilbake til tegnene, til litteraturen, til symbolenes formdannende kraft. Derfor kan det være interessant å avslutte med å se på fortellingen “Il gorilla albino”, hvor Calvino drøfter betydningsdannelsens grenser, dens opprinnelse. Utgangspunktet er som vanlig en forholdsvis banal situasjon: Herr Palomar er på besøk i den zoologiske hagen i Barcelona for å se den berømte albinogorillaen “Copito de Nieve”. Han fascineres av den store menneskeapens underlige fremtoning og identifiserer seg med dens singularitet og eksistensielle ensomhet. Blikket til gorillaen, tenker Palomar, uttrykker både trøstløshet, tålmodighet og lede: “tutta la rassegnazione a essere come si è, unico esemplare al mondo d’una forma non scelta, non amata, tutta la fatica di portarsi addosso la proprio singolarità”.⁹⁸ Bare sjelden vender Copito de Nieve blikket mot de besøkende.

Det er lite ved innhegningen til “Copito de Nieve” som minner om den tropiske regnskogen hvor han egentlig hører hjemme. Mest av alt ligner den på luftgården til et fengsel. Gorillaens eneste trøst er et gammelt bildekk som han trykker mot brystkassen.

⁹⁷ RR II, s. 910: “I natt virker himmelen langt mer overfylt enn et hvilket som helst kart; de skjematisk figurene synes mer kompliserte og mindre klare i virkeligheten; hver klase skulle kunne inneholde det triangelet eller den oppbrutte linken du leter etter; og hver gang du hever blikket mot et stjernebilde, virker det litt forskjellig.”

⁹⁸ RR II, s. 942 / P, s.77: “all resignasjonen over å være som man er, det eneste eksemplar i verden av en form som ikke er valgt, ikke elsket, [besværet med å bære med seg sin egen singularitet]”.

Palomar, som ofte projiserer sine egne følelser over på det han observerer, kan godt forstå dens behov for å klamre seg til noe konkret når alt annet unndrar seg:

A Palomar sembra di capire perfettamente il gorilla, il suo bisogno d'una cosa da tener stretta mentre tutto gli sfugge, una cosa in cui placare l'angoscia dell'isolamento, della diversità, della condanna a essere sempre considerato un fenomeno vivente, dalle sue femmine e dai suoi figli come dai visitatori dello zoo.⁹⁹

Men hva betyr egentlige bildekket for Copito de Nieve, undrer Palomar. Også hunngorillaen har et bildekk, legger han merke til, men for henne fungerer dette først og fremst som en bruksgjenstand: Hun sitter i det mens hun soler seg, eller mens hun plukker lopper av den lille gorillaungen. Hun har kort sagt et praktisk og uproblematisk forhold til bildekket. For Copito de Nieve, derimot, er det som forholdet til dekket også har en emosjonell dimensjon. Det gamle bildekket blir noe den "triste kjempen" identifiserer seg med. Det får nærmest en symbolsk funksjon, tenker Palomar. Det blir noe som skaper en relasjon mellom gorilla-subjektet og gorillaens verden, noe som gjør det mulig for Copito de Nieve på "gorillavis" å fastholde virkeligheten. I denne følelsesmessige relasjonen mellom gorilla og bildekk skimter Palomar, som ikke er redd for å la enkle observasjoner lede til kompliserte refleksjoner, kulturens spede begynnelse. Symboliseringen løfter gorillaen ut av det Calvino kaller "den lange biologiske natten". Slik kommer den i kontakt med noe dypest sett *menneskelig*:

Per «Copito de Nieve» invece il contatto col pneumatico sembra essere qualcosa d'affettivo, di possessivo e in qualche modo simbolico. Di lì gli si può aprire uno spiraglio verso quella che per l'uomo è la ricerca d'una via d'uscita dallo sgomento di vivere: l'investire se stesso nelle cose, il riconoscersi nei segni, il trasformare il mondo in un insieme di simboli; quasi un primo albeggiare della cultura nella lunga notte biologica.¹⁰⁰

Kanskje er gorillaen i ferd med å nærme seg det punktet hvor *språket* oppstår, tenker Palomar. Den stillhetens dybde hvor språkens kilde befinner seg: språkets yttergrense, det punktet hvor det blir mulig å etablere en strøm av forbindelser mellom et tenkende subjekt på den ene siden og den materielle verdens utilgjengelige tinglighet på den andre:

⁹⁹ RR II, s. 943 / P, s. 78: "Palomar synes han forstår gorillaen utmerket, dens behov for en ting å holde fast på mens alt annet flyter ut for ham, noe som kan dempe den frykten som er skapt av isolasjonen, av å være annerledes, av det å være dømt til alltid å bli betraktet som et levende fenomen, av sine maker og sine barn så vel som av de besøkende i dyrehagen."

¹⁰⁰ RR II, s. 943 / P, s. 78: "For «Copito de Nieve» derimot synes kontakten med dekket å innebære noe følelsesmessig, noe med eierfølelse og noe på sett og vis symbolsk. Derfra kan det åpne seg en luke mot det som for mennesket er søken etter en utvei fra pinen ved å leve: å leve seg inn i tingene, å kjenne seg igjen i tegnene, å omforme verden til en helhet av symboler; nesten kulturens første morgengry i den lange biologiske natten."

Forse immedesimandosi in esso il gorilla è sul punto di raggiungere al fondo del silenzio le sorgenti da cui scaturisce il linguaggio, di stabilire un flusso di rapporti tra i suoi pensieri e l'irriducibile sorda evidenza dei fatti che determinano la sua vita ...¹⁰¹

Det er språket som løfter oss ut av “den biologiske natten”, som gjør oss til mennesker, og som dermed muliggjør erfaringen. Og det er språket, ordene, fortellingene, litteraturen som fyller verden med betydninger. I bunn og grunn er det dette punktet Calvino streber mot i alle sine romaner: Det handler om å skape tegn, symboler, fortellinger, språklige konstruksjoner som gir betydning til erfaringen, som skaper orden i kaoset, som gir verden form.

Etter at herr Palomar har forlatt dyrehagen, fortsetter han å tenke på gorillaen: På samme måte som gorillaen klamrer seg til bildekket og bruker det som et holdepunkt i sin ordløse diskurs, klamrer herr Palomar seg til bildet av gorillaen. “Tutti rigiriamo tra le mani un vecchio copertone vuoto”, tenker han, “mediante il quale vorremmo raggiungere il senso ultimo a cui le parole non giungono.”¹⁰² Til syvende og sist er det også slik vi som Calvinos lesere klamrer oss til herr Palomar. Vi klamrer oss til bildet av Palomar i dyrehagen, til Palomar på stranden, til Palomar i ostebutikken, til Palomar som ligger på kne i hagen for å luke ugress mens han tenker over universets orden. Vi klamrer oss til bildet av hans utrettelige bestrebelse på å etablere et forhold til den ytre verden, hans bestrebelse på å forstå tingene og tegnene og sammenhengen mellom dem, og vi bruker ham som et bilde, til å forstå vår egen kaotiske erfaringsvirkelighet.

¹⁰¹ RR II, s. 944 / P, s. 79: “Kanskje er gorillaen, ved å identifisere seg med dekket, på nippet til å nå kildene som språket oppstår fra på bunnen av stillheten, til å etablere en kontaktstrøm mellom sine tanker og den stumme, uforanderlige klarhet i de fakta som bestemmer hans liv ...”

¹⁰² RR II, s. 944 / P s. 79: “Alle dreier vi et gammelt tomt dekk mellom hendene som vi håper kan hjelpe oss å nå den ytterste mening ordene ikke når.”

Utgang

– et tegn i rommet

I “Un segno nello spazio” fra 1964, en av Italo Calvinos første såkalte “kosmiskomiske” fortellinger, foretar hovedpersonen og fortelleren Qfwfq et oppsiktsvekkende og nærmest uhørt eksperiment. Han lager et tegn i verdensrommet. Han lager et merke, “apposto per poterlo ritrovare duecento milioni d’anni dopo, quando saremmo ripassati di lì al prossimo giro” – dimensjonene er voldsomme når Calvinos allestedsnærværende, polymorfe og eviggamle protagonist forteller.¹ I utgangspunktet kan det høres enkelt ut å lage et tegn i rommet, kommenterer Qfwfq. Men dette var det aller første tegnet som noensinne hadde blitt laget. Før dette visste man ikke engang hva et hva et tegn var. Det fantes ikke hender til å lage tegnene, det fantes ikke øyne som kunne å se dem. Universet hadde ennå ikke begynt å ta form. Qfwfq forteller: “Un segno come? È difficile da dire perché se vi si dice segno voi pensate subito a un qualcosa che si distingue da un qualcosa, e lì non c’era niente che si distinguesse da niente”.² Calvinos protagonist har ingen eksempler å etterligne. Han aner ikke hvordan et tegn ser ut, men han har bestemt seg for å lage et tegn, og han har bestemt seg for at det han lager – hvilken form det enn måtte få –, skal bli et tegn: “quindi avendo io, in quel punto dello spazio e non in un altro, fatto qualcosa intendendo di fare un segno, risultò che ci avevo fatto un segno davvero”.³

Hva skjer når man lager det første tegnet? Konsekvensene er enorme. Det er nemlig tegnet som gjør det mulig å tenke, forteller Calvinos protagonist. Det er først med tegnet at tanken kan fylles med innhold. Uten tegnet er det umulig for Qfwfq å forestille seg noe som helst, eller å representere noe ytre objekt i tanken. Og siden universet på den

¹ RR II, s. 108 / DK, s. 37: “netop for at kunne finde det igen to hundrede millioner år senere når vi kom forbi på den næste omdrejning”.

² RR II, s. 108 / DK, s. 37: “Et tegn, hvordan? Det er svært at sige, for hvis jeg siger tegn så tænker I straks på noget der adskiller sig fra noget andet, og der var ingenting der adskilte sig fra noget andet”.

³ RR II, ss. 108–109 / DK, ss. 37–38: “eftersom jeg netop på det sted i rummet og ikke på et andet sted havde lavet noget i den hensigt at lave et tegn, så havde jeg faktisk lavet et tegn”.

tiden ennå ikke hadde tatt form – det var som en udifferensiert masse –, fantes det uansett heller ingenting å tenke på. Qfwfqs tegn i rommet blir dermed ikke bare et tegn på det han tenker på, men også selve tankens innhold. Tegnet var den eneste tingen som fantes, og derfor var det en særegen enhet mellom tegnet, tingen og tanken:

Ci pensavo giorno e notte; anzi, non potevo pensare ad altro; ossia, era quella la prima occasione che avevo di pensare qualcosa; o meglio, pensare qualcosa non era mai stato possibile, primo perché mancavano le cose da pensare, e secondo perché mancavano i segni per pensarle, ma dal momento che c'era quel segno, ne veniva la possibilità che chi pensasse, pensasse un segno, e quindi quello lì, nel senso che il segno era la cosa che si poteva pensare e anche il segno della cosa pensata cioè di se stesso.⁴

Tegnet etablerer både tanken og tingen. Det bidrar til å avmerke et bestemt punkt i verdensrommet som akkurat *det* punktet, og det bidrar til å markere at akkurat dette punktet fungerer som et tegn – et tegn på seg selv, så å si. Tegnet gir både *form* og *betydning* til universet – i det minste til en ørliten del av det –, for det er nettopp tegnets gjenkjennelighet som gjør at det faktisk kan fungere som et tegn. Men ikke nok med det: Tegnet gir også form til subjektet, det gir form til Qfwfq. Han gjenkjenner seg i tegnet, det er hans tegn, og det er således også en bekreftelse av hans eksistens. Med tegnet blir det derfor mulig for ham å tenke seg selv i relasjon til universet: “e nello stesso tempo il segno era il mio segno, il segno di me, perché era l'unico segno che io avessi mai fatto e io ero l'unico che avesse mai fatto segni. Era come un nome, il nome di quel punto, e anche il mio nome che io avevo segnato su quel punto, insomma era l'unico nome disponibile per tutto ciò che richiedeva un nome.”⁵ Slik bidrar tegnet til å konstituere både tanken, tankens innhold, det tenkende jeget, den ytre verdens form, selve rommet og relasjonen mellom alle disse elementene. Det er Qfwfqs dristige eksperiment som tillater ham å erfare seg selv i forhold til det universet som langsomt er i ferd med å ta form.

Tegnets “gullalder” varer ikke mer enn noen titalls millioner år. Ettersom årene går, begynner nemlig hukommelsen til Qfwfq å svikte: Han glemmer hvordan tegnet egentlig så ut, og det eneste han klarer å se for seg, er fragmenter av tegn eller

⁴ RR II, s. 110 / DK, s. 39: “Jeg tænkte på det dag og nat, jeg kunde overhovedet ikke tænke på andet; det var jo den første lejlighed jeg havde til at tænke på noget; eller rettere det havde aldrig været muligt at tænke på noget, for det første fordi der manglede ting at tænke på, og for det andet fordi der manglede tegn til at tænke på dem med, men nu hvor det tegn eksisterede, så var muligheden der også for at den der tænkte, tænkte et tegn, og tænkte netop det tegn, sådan at forstå at tegnet var den ting man kunne tænke på, og samtidig tegnet på den ting man tænkte på, og derfor sig selv”.

⁵ RR II, s. 110 / DK, s. 39: “samtidig var tegnet mit tegn, tegnet på mig, fordi det var det eneste tegn jeg nogen sinde havde lavet, og jeg var den eneste der nogen sinde havde lavet et tegn. Det var som et navn, navnet på det punkt og også mit navn som jeg havde indtegnet på det punkt, kort sagt, det var det eneste navn der var disponibelt til alt der manglede et navn.”

kombinasjoner av ulike tegnfragmenter, altså et helt annet tegn. Dessuten viser det seg at han har regnet feil: Det tar nemlig ikke to hundre millioner år før han kommer tilbake til punktet for det første tegnet, men derimot seks hundre millioner år. Sjokket er derfor stort når Qfwfq oppdager at tegnet i mellomtiden har blitt visket ut: “In un punto che doveva proprio essere quel punto, al posto del mio segno c’era un fregaccio informe, un’abrasione dello spazio slabbrata e pesta.”⁶ Med ett er det som om alle universets former og betydninger oppløser seg: “Avevo perduto tutto”, forteller Calvinos protagonist, “il segno, il punto, quello che faceva sì che io – essendo quello di quel segno in quel punto – fossi io. Lo spazio, senza segno, era tornato una voragine di vuoto senza principio né fine, nauseante, in cui tutto – me compreso – si perdeva.”⁷ Uten tegnet oppløser universet seg igjen til formløs masse uten betydninger, et “objektivitetens hav”, for å bruke Calvinos formulering fra 1959.

Etter noen triste lysår i galaktisk rotasjon oppdager Qfwfq til sin forbauselse at også noen andre har begynt å avmerke tegn i rommet. Tegnet ligner mistenkelig på hans eget, men mangler det opprinnelige tegnets sannhet og eleganse. Det viser seg rett og slett å være en forfalskning: “si capiva subito che non poteva essere il mio, tozzo com’era e sbadato e goffamente pretenzioso, una laida contraffazione di quello che io avevo inteso segnare in quel segno e la cui indicibile purezza solo ora riuscivo – per contrasto – a rievocare”.⁸ Qfwfq kommer frem til at den skyldige må være Kgwgk, en frekk og misunnelig fyr fra et tilstøtende solsystem. Kgwgks tegn er av en annen karakter enn Qfwfqs opprinnelige tegn: Det mangler det første tegnets dybde og sannhet, og det eneste det i bunn og grunn uttrykker, er Kgwgks intensjon om å imitere Qfwfqs tegn. Calvinos særegne protagonist bestemmer seg straks for å lage et nytt tegn – “un vero segno” –, som vil få rivalen til å krepere av misunnelse.

På dette tidspunktet har universet begynt å ta form: “in ogni cosa alla funzione cominciava a corrispondere una forma”, forteller Qfwfq.⁹ En viktig følge av dette er at også tegnene begynner å bære preg av en bestemt holdning overfor verden, en bestemt

⁶ RR II, s. 112 / DK, s. 41: “I et punkt det måtte være netop det punkt, var der i stedet for mit tegn en uformelig grov ridse, en udvisket og nubret udradering i rummet.”

⁷ RR II, s. 112 / DK, s. 41: “Jeg havde mistet alt, tegnet, punktet, det der gjorde at jeg – fordi jeg var ham med tegnet i det punkt – var mig. Uden tegnet var rummet blevet en afgrund af tomhed uden begyndelse og ende, kvalmende, hvor alt – mig selv inklusive – forsvandt.”

⁸ RR II, s. 113 / DK, s. 42: “man så straks at det ikke kunne være mit, groft og udvisket og naivt prætentøst som det var, en grim karikatur af det jeg havde haft til hensigt at betegne med det tegn, og hvis uudsigelige renhed det først nu lykkedes mig – som kontrast – at genkalde mig”.

⁹ RR II, s. 113 / DK, s. 42: “til hver tings funktion begyndte der nu at svare en form”.

måte å betrakte omgivelsene på, et bestemt verdensbilde og en bestemt *stil*. Det nye tegnet som Qfwfq markerer, er derfor preget av sin historiske samtid: “quindi in questo mio nuovo segno era sensibile l’influenza di come allora si vedevano le cose, chiamiamolo stile, quel modo speciale che ogni cosa aveva di star lì in un certo modo”.¹⁰ Dette fører til at en ny slags bekymring for Qfwfq – redselen for å virke gammeldags og utdatert. Han ser at universets former er i stadig forandring, og at bildene vi danner oss av dem nødvendigvis er provisoriske. Qfwfq begynner snart å skamme seg over sitt nye tegn, og han er redd for at Kgwgk nok en gang skal imitere og latterliggjøre ham:

avevo lasciato quel segno nello spazio, quel segno che m’era parso tanto bello e originale e adatto alle sua funzione, e che adesso appariva fuor di luogo, come segno innanzitutto d’un modo antiquato di concepire i segni, e della mia sciocca complicità con un assetto delle cose da qui avrei dovuto sapermi distaccare in tempo.¹¹

Det er åpenbart at disse betraktningene inviterer til bli forstått som en slags metalitterære eller selvbiografiske kommentarer. “Un segno nello spazio” markerer, sammen med de andre “kosmiskomiske” fortellingene, et brudd i Calvins forfatterskap og et skritt videre. Nettopp i disse årene er den italienske forfatteren i ferd med å forlate den ideologien, det verdensbildet og de stilistiske uttrykkene som preget den første delen av forfatterskapet. Forordet til *Il sentiero dei nidi di ragno* fra 1964 er blant tekstene som vitner om det smertefulle i denne prosessen, men vi ser det også i den tvilen og den usikkerheten som preger Quinto Anfosso i *La speculazione edilizia* og Amerigo Ormea i *La giornata d’uno scrutatore*. Calvino er på den ene siden i ferd med å finne opp et spekter av nye litterære tegn, på den andre siden føler han ubehag ved de tegnene han allerede har satt i sirkulasjon i det litterære verdensrommet. Slik blir “Un segno nello spazio” ikke bare en kommentar til Calvins eget forfatterskap, men også en begrunnelse for den litterære eksperimenteringen som preger *Le cosmicomiche*.

Qfwfq er altså redd for å virke gammeldags og for at tegnene hans skal danne et utdatert bilde av verden. Derfor våger han ikke lenger å lage det han kaller ekte tegn: Han vet at “i segni servono anche a giudicare chi li traccia”.¹² Den eneste løsningen for Qfwfq

¹⁰ RR II, s. 113 / DK, ss. 42–43: “derfor kunne man i mit nye tegn mærke indflydelsen fra den måde man så tingene på dengang, lad os kalde det stil, den særlig måde som hver ting havde med at være til på en særlig måde”.

¹¹ RR II, s. 114 / DK, s. 43: “jeg havde efterladt det tegn i rummet, det tegn der var forekommet mig så smukt og originalt og egnet til sin funktion, og som nu viste sig i min erindring i al sin upassende indbildskhed, først og fremmest som tegn på en antikveret måde at opfatte tegn på og på min tåbelige indforståethed med en tingenes tilstand som jeg burde have evnet at frigøre mig fra i tide.”

¹² RR II, s. 115 / DK, ss. 43–44: ”men ny vidste jeg at tegnene også tjener til at dømme dem der laver

blir derfor å lage en slags “falske” tegn: “non potendo fare dei veri segni ma volendo in qualche modo dar fastidio a Kgwgk, mi misi a fare dei segni finti”.¹³ Igjen kan vi forstå “Un segno nello spazio” som en allegori for Calvins eget forfatterskap: I denne avhandlingen har jeg forsøkt å beskrive hvordan den italienske forfatteren selv kan sies å skape en slags “falske” romaner, både i den forstand at han leker seg med et mangfold av ulike stilistiske uttrykk i sine romaner, men også i den forstand at han så å si skjuler sin egen stemme i eksperimentene. Han skaper det Carla Benedetti kaller “l’effetto apocrifo”.

I utgangspunktet insisterer Qfwfq på at de falske tegnene er betydningsløse. Etter hvert som årene går, er det imidlertid flere og flere som begynner å lage tegn i universet – universet flommer nærmest over av tegn –, og til slutt er det ikke lenger mulig å skille mellom de ekte og de flaske tegnene. Selv om Qfwfq i utgangspunktet latterliggjør Kgwgs imitasjoner, viser det seg at den frekke forfalskeren har igangsatt en prosess som i større og større grad fører til at tegnene fjerner seg fra tingene. Slik forsvinner den intime forbindelsen mellom tegnet, tingen, tanken og jeget som preget det aller første tegnet i rommet. Til slutt er det som om universet forsvinner under et dekke av tegn, forteller Qfwfq: Det er ikke lenger mulig å skille mellom tegnene og tegnenes referenter, mellom signifikant og signifikat, mellom “un contenente e un contenuto”. Dermed ender universet opp som “uno spessore generale di segni sovrapposti e agglutinati che occupava tutto il volume dello spazio”.¹⁴ Når det kommer til stykket, konkluderer Calvins polymorfe protagonist, er det tegnene som får universet til å eksistere: “tanto era chiaro che indipendentemente dai segni lo spazio non esisteva e forse non era mai esistito”.¹⁵ Dermed munner “Un segno nello spazio” ut i en bekreftelse av tegnets, språket, litteraturens formdannende og betydningsproduserende kraft. Den erfaringsvirkeligheten Calvino beskriver, er av en språklig karakter.

Calvins litterære erfaringseksperiment

“Un segno nello spazio” fører oss på mange måter inn i kjernen av Italo Calvins litterære erfaringseksperiment. Ikke bare beskriver fortellingen et oppsiktsvekkende eksperiment –

dem”.

¹³ RR II, s. 115 / DK, s. 44: “Da jeg således ikke kunne lave rigtige tegn, man alligevel gerne ville genere Kgwgk, gav jeg mit til at lave falske tegn”.

¹⁴ RR II, s. 117 / DK, s. 46: “en almindelig tæthed af sammenvoksede og overlappende tegn som udfyldte hele rummets volumen”.

¹⁵ RR II, s. 117 / DK, s. 46: “for det stod lysende klart at rummet ikke eksisterede uafhængigt af tegnene og måske aldrig havde eksisteret”.

oppfinnelsen av det første tegnet –, men også i sin form viser den Calvino's særegne eksperimenteringsvilje og hvordan han på en overraskende måte nærmer seg sitt materiale. Calvino's protagonist tøyser grensene for hva en litterær person kan være, og når den italienske forfatteren dessuten lar seg inspirere av naturvitenskapen i sine fortellinger, kan man nærmest snakke om en ny litterær sjanger. Lene Waage Petersen har karakterisert de “kosmiskomiske” fortellingene som en slags “astronomisk, geologisk, biologisk fortids-science fiction”.¹⁶ I forordet til *Le memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* fra 1968 bemerker Calvino imidlertid at den narrative strategien han benytter i de “kosmiskomiske” fortellingene, gjør at de skiller seg fra science fiction-litteraturen. Mens “la fantascienza” forsøker å gjøre det fremmede til noe fortrolig ved å gi det en realistisk dimensjon, og ved å skrive det inn i en allerede etablert forestillingsverden, er Calvino's intensjon snarere å bryte med det vante. For ham handler det om å utvide grensene for det vi kan tenke og forestille oss: “Io vorrei servirmi del dato scientifico come d’una carica propulsiva per uscire dalle abitudini dell’immaginazione, e vivere anche il quotidiano nei termini più lontano della nostra esperienza”.¹⁷ Calvino bruker vitenskapens billedspråk for å åpne nye perspektiver i erfaringen. Bare slik er det mulig å sette faststivnede tenkeformer i bevegelse. Dette er kjernen i Calvino's eksperimenteringsvilje: Det dreier seg ikke om en eksperimentering for eksperimenteringens egen skyld, men derimot om å finne frem til andre måter å beskrive eller ordne den ytre verden på, det handler om å la verden komme til syne på en ny måte, det handler om å bruke eksperimenteringen som et element i erfaringen.

Også i “Un segno nello spazio” er eksperimentet tett forbundet med erfaringen: Det er oppfinnelsen av det første tegnet som igangsetter tenkningen, som etablerer relasjonen mellom jeget og verden, og som til syvende og siste muliggjør erfaringen. Ved hjelp av tegnet blir universet håndterbart: Det får en form, og det får en betydning. Slik anskueliggjør “Un segno nello spazio” i hvilken grad erfaringen for Calvino handler om en språklig bearbeidelse av virkeligheten. Når den italienske forfatteren forsøker å forstå tingenes kompleksitet, og når han forsøker å forme “objektivitetens hav”, er det nettopp ved å aktivisere tegnene, de litterære modellene, de symbolske formene. Og når han

¹⁶ Petersen 2011, s. 400.

¹⁷ RR II, s. 1300 / “Jeg ønsker å benytte meg av den vitenskapelige kjensgjerningen som en fremadrettet ladning for å kunne bryte ut av forestillingsevnenes vaner, og å leve også hverdagen i lys av begreper som ligger langt fra vår erfaring”.

eksperimenterer med de litterære formene, bereder han grunnen for en ny erfaringsvirkelighet: Han utforsker andre virkelighetsmuligheter.

I denne avhandlingen har jeg forsøkt å vise hvordan Calvinos forfatterskap utfolder seg i spenningen mellom erfaring og eksperiment, og jeg har villet tydeliggjøre hvordan eksperimenteringsviljen hans springer ut av erfaringsimpulsen. Det er dette som gir Calvinos forfatterskap et preg av politisk *engasjement*. På den ene siden handler det om hans “rasjonalistiske” vilje til å gi virkeligheten form, og om troen på at subjektets muligheter til å forme omgivelsene ennå ikke er uttømt. På den andre siden handler det om hvordan Calvinos fantasi, hans fantastiske fabuleringer, bidrar til å utvide grensene for det vi kan tenke og forestille oss. De mest fruktbare politiske dimensjonene ved Calvinos forfatterskap ligger ikke nødvendigvis i de eksplisitt ideologiske diskusjonene som vi finner i *Il sentiero dei nidi di ragno*, *La speculazione edilizia* og *La giornata d'uno scrutatore*, og kanskje heller ikke i den allegoriske behandlingen av de politiske spørsmålene som karakteriserer *I nostri antenati*. De ligger snarere i viljen til å se verden på en annen måte, og i viljen til å sette de faststivnede tenkemåtene, de faststivende væremåtene, i bevegelse: Cosimos og Marcovaldos deterritorialiseringer, mangfoldet i *Le città invisibili*, det underliggjørende blikket i *Palomar*. For å forstå og beskrive denne dimensjonen ved Calvinos forfatterskap har jeg hatt stor nytte av Cassirers begrep om de *symbolske former* på den ene siden og ikke minst Deleuze og Guattaris begrep om *deterritorialiseringen* på den andre. Begrepet om de symbolske former har vært nyttig for å forstå hvordan de litterære forestillingene bidrar til å forme vårt bilde av virkeligheten, og hvordan eksperimenteringen med de litterære formene dermed åpner for et annet blikk på den historiske situasjonen. Begrepet om deterritorialiseringen har hjulpet meg til å forstå de ulike strategiene som Calvino selv og hans protagonister iverksetter for å sette de sedimenterte strukturene i bevegelse.

De to veiene

Jeg startet denne reisen gjennom Calvinos forfatterskap med en beskrivelse av de to veiene i “La strada di San Giovanni”. Jeg argumenterte for at veien til San Giovanni og veien til byen kunne sies å anskueliggjøre to ulike måter å forhold seg til den ytre verden på, to ulike måter å bruke språket på, to ulike litterære estetikker. På den ene siden handlet det om litteraturen som representasjon og erkjennelse. På den andre siden handlet det om litteraturen som en utforskning av fantasiens territorium og som en

eksperimentering med nye virkelighetsmodeller. I lesningene mine har jeg forsøkt å vise hvordan Calvinos romaner på ulike måter aktualiserer de to veiene: Hvordan romanene utfolder seg i spenningen mellom viljen til å forstå og forme den historiske situasjonen, og trangen til å følge fantasiens fluktlinjer, mellom viljen til å kartlegge den verden som faktisk finnes, og til å utforske andre virkelighetsmuligheter, mellom Calvinos politiske ambisjoner og hans troskap overfor litteraturens egne kvaliteter.

I *Il sentiero dei nidi di ragno* utfolder spenningen seg på flere forskjellige plan: I analysen forsøkte jeg å vise hvordan Calvino debutroman veksler mellom et realistisk uttrykk på den ene siden og en lek med de litterære modellene på den andre. Den veksler mellom de historiske referansene og Pins fantasi, mellom livserfaringen og de litterære erfaringene, mellom Kims ideologiske virkelighetsfortolkning og protagonistens estetiske bearbeidelse av sine erfaringer gjennom sangen. I neste kapittel, i lesningen av *I nostri antenati*, identifiserte jeg en spenning mellom på den ene siden Calvinos politiske engasjement – fordringen på en samfunnsengasjert litteratur –, og på den andre siden den fantasiens fortryllelsen som preger romanene om “våre forfedre”. Jeg beskrev hvordan den allegoriske lesningen forankrer romanene i Calvinos historiske samtid. Samtidig antydte jeg at det nettopp er ved å se bort fra allegorien at *I nostri antenati* gir oss de mest interessante innsiktene: Kontrasten mellom de åpne og de lukkede landskapene i *Il visconte dimezzato*, Cosimos deterritorialiseringer i *Il barone rampante*, de metalitterære refleksjonene i *Il cavaliere inesistente*.

I lesningen av *La speculazione edilizia* diskuterte jeg Calvinos forståelse av den intellektuelles rolle i samfunnet og beskrev hans analyse av den sosiale og økonomiske utviklingen i Italia i årene etter *la liberazione*. Videre argumenterte jeg for at det estetiske uttrykket – realismen – bidro til å underbygge den rådvillheten og melankolien som preger hovedpersonen: Fordi romanen mangler de fantastiske elementene som preger Calvinos øvrige forfatterskap, blir det umulig for Quinto Anfossi å “fortrylle” landskapet og på den måten gjøre det betydningsfullt. I analysen av *La giornata d'uno scrutatore* viste jeg hvordan Calvino eksperimenterer med det man kunne kalle den “essayistiske romanen”. I likhet med Quinto Anfossi er Amerigo Ormea preget av et grunnleggende “meningstap” og en manglende tro på de mulighetene den enkelte har til å påvirke historien. Her åpner imidlertid skjønnheten og kjærligheten – altså den estetiske dimensjonen – for en forsoning med den historiske situasjonen og for en alternativ forståelse av det politiske.

Det er særlig to viktige tendenser i Calvino tidlige forfatterskap: realismen på den ene siden, det fantastiske på den andre. I min lesning av *Marcovaldo* viste jeg hvordan fortellingene om den ulykksalige lagerarbeideren kan sies å forene disse to tendensene, hvordan valget av en "mindre" litterær stil tillot Calvino å slå en bro over forfatterskapets indre motsetninger. Når det gjelder *Marcovaldo*, har en rekke kommentatorer valgt å vektlegge kontrasten mellom byen og naturen. I motsetning til dette argumenterer jeg for at Marcovaldos bilde av naturen baserer seg på idyllen, og at den "virkelige" naturen strengt tatt allerede er en del av byen. Naturens funksjon i fortellingene om Marcovaldo er å bidra til deterritorialiseringen. Den viser byens porøsitet. Når Marcovaldo vandrer sikksakk gjennom byen, handler det om å tegne opp fluktlinjer, det handler om å bryte ut av de ulike økonomiske og sosiale strukturene som legger begrensninger på livsutfoldelsen hans.

I lesningen av *Le città invisibili* påpekte jeg hvordan virkeligheten for Kublai Khan tar form som en språklig konstruksjon, og jeg argumenterte for at man må forstå hvordan språket fungerer, for å forstå hvordan verden henger sammen. Samtidig fokuserte jeg på mangfoldet i Marco Polos beskrivelser av byene, og jeg leste disse i kontrast til de abstrakte modellene som Kublai Khan forsøker å definere. Åpenheten overfor det mangfoldige blir en forutsetning for den lettheten som romanen også beskriver. I *Se una notte d'inverno un viaggiatore* fokuserte jeg på kontrasten mellom forfalskningen og sanseligheten. Calvino roman fra 1979 retter fokuset mot den litterære leken og mot de metalitterære refleksjonene. Tilsynelatende vender den dermed ryggen til virkeligheten. I analysen fremhevet jeg imidlertid hvordan de innskutte romanfragmentene er preget av en grunnleggende interesse for den ytre verdens sanselige former. Når Calvino interesserer seg for romanens virkemåte, er det for å forstå hvordan romanen fungerer som symbolsk form. Interessen for det sanselige preger også *Palomar*. I dette kapitlet viste jeg hvordan Calvino tilsynelatende uengasjerte beskrivelser av verdens sanselige former allikevel kan sies å ha politiske konsekvenser. Samtidig pekte jeg på hvordan herr Palomars vending mot tingene i realiteten munner ut i en bekreftelse av tegnenes, litteraturen og de symbolske formenes avgjørende betydning i erfaringsprosessen.

Italo Calvino døde 19. september 1985, knapt 63 år gammel. Dermed fikk det litterære erfaringseksperiment hans fikk en brå slutt. Calvino startet sin karriere innenfor neorealismen. Han utforsket realismen, han utforsket modernismen, han utforsket den fantastiske litteraturen, han eksperimenterte med den postmoderne

metafiksjonsfortellingen. Teoretisk ble han formet innenfor marxismen, men senere hentet han inspirasjon fra både strukturalismen, poststrukturalismen og fra en rekke andre teoretiske, estetiske og vitenskapelige nyvinninger i samtiden. Slik utfoldet Calvino seg innenfor alle de mest sentrale tendensene i den europeiske romankunsten i annen halvdel av det tjuende århundret. Å lese Calvinos forfatterskap er som å lese en litterære stilhistorie for denne perioden. Derfor er det et savn at han ikke rakk å fullføre århundret. Hvilke problemer ville Calvino vært opptatt av på nittitallet? Hvilke løsninger ville ha foreslått? Med hvilke litterære former ville Calvino beskrevet det nye årtusnets kompliserte erfaringer? Ikke for det: Med sine "seks forslag for neste årtusen" rakk han på sett og vis å stake ut kursen videre: Calvino tanker om litteraturens letthet, tankens hurtighet, språkets nøyaktighet, forestillingskraftens styrke og virkelighets mangfoldighet har på mange måter like stor relevans i dag – etter årtusenskiftet – som i 1985, når Calvino forfattet dem. I en omtale av Calvino fra 1981 skriver Salman Rushdie: "I can think of no finer writer to have beside me while Italy explodes, while Britain burns, while the world ends."¹⁸ Det er lett å si seg enig med den britiske forfatteren. På samme måte som herr Palomar klamrer seg til bildet av den hvithårede gorillaen, er Italo Calvino en forfatter vi kan klamre oss til for å forstå og for å danne oss et bilde av den virkeligheten vi er en del av, eller like viktig: for å skimte konturene en helt annen virkelighetsmulighet.

¹⁸ Rushdie 1981.

Litteraturliste

Italo Calvino

Calvino, Italo: "Un maremoto nel Pacifico", i Marco Belpoliti (red.): *Italo Calvino*.

Enciclopedia: arte, scienza e letteratura, Marco y Marcos, Milano 1991,
ss. 52–55

Calvino, Italo: *Romanzi e racconti I*, redigert av M. Barenghi og B. Falcetto, Mondadori,
Milano 1991 ("I meridiani")

Calvino, Italo: *Romanzi e racconti II*, redigert av M. Barenghi og B. Falcetto, Mondadori,
Milano 1992 ("I meridiani")

Calvino, Italo: *Fiabe italiane*, Mondadori, Milano 1993 ("I meridiani")

Calvino, Italo: *Romanzi e racconti III*, redigert av M. Barenghi og B. Falcetto,
Mondadori, Milano 1994 ("I meridiani")

Calvino, Italo: *Saggi I–II*, redigert av M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995
("I meridiani")

Calvino, Italo og Ariosto, Ludovico: *Orlando Furioso di Lucovico Ariosto raccontato da
Italo Calvino*, Mondadori, Milano 1995

Calvino, Italo: *Lettere 1940–1985*, redigert av L. Baranelli, Mondadori,
Milano 2000 ("I meridiani")

Anvendte oversettelser

Calvino, Italo: *Den halverede vicomte*, oversatt til dansk av Erik Koed Westergaard,
Nyt Nordisk Forlag, København 1960

Calvino, Italo: *Ridderen der ikke eksisterede*, oversatt til dansk av Erik Koed
Westergaard, Nyt Nordisk Forlag, København 1961

Calvino, Italo: *En tilforordnets dag*, oversatt til dansk av Mogens Juul Madsen, Nyt
Nordisk Forlag, København 1964

Calvino, Italo: *Stien med edderkopperederne*, oversatt til dansk av Erik Koed
Westergaard, Nyt Nordisk Forlag, København 1969

- Calvino, Italo: "Italo Calvino on *Invisible Cities*", i *Columbia. A journal of Literature and Art*, issue 8, 1983, ss. 37–42
- Calvino, Italo: "The Written and the Unwritten World", oversatt til engelsk av William Weaver, i *The New York Review of Books*, Volume XXX, Number 8, May 12, 1983, ss. 38–39
- Calvino, Italo: *Palomar*, oversatt av Marie Aalen, Aschehoug, Oslo 1986
- Calvino, Italo: *Amerikanske Forelesninger. Seks påminnelser for neste årtusen*, oversatt av Roy Eriksen, Cappelen, Oslo 1992
- Calvino, Italo: *Usynlig byer*, oversatt av Jorunn Aardal, Aschehoug, Oslo 1992
- Calvino, Italo: *Marcovaldo*, oversatt til dansk av Lene Waage Petersen og Aase Lagoni Danstrup, Tiderne skifter, København 1993
- Calvino, Italo: *The Literature Machine*, oversatt til engelsk av Patrick Creagh, Vintage, London 1997
- Calvino, Italo: *Our Ancestors*, oversatt til engelsk av Archibald Colquhoun, Vintage, London 1998
- Calvino, Italo: *The Path to the Spiders' Nests*, oversatt til engelsk av Archibald Colquhoun, revidert av Martin McLaughlin, Vintage, London 1998
- Calvino, Italo: *Difficult Loves*, oversatt av William Weaver og D. S. Carne-Ross, Vintage, London 1999
- Calvino, Italo: *Klatrebaronen*, oversatt til dansk av Erik Koed Westergaard, Tiderne skifter, København 1999
- Calvino, Italo: *Hvis en reisende en vinternatt*, oversatt av Jorunn Aardal, Aschehoug, Oslo 2000
- Calvino, Italo: *De kosmiske historier*, oversatt til dansk av Lene Waage Petersen, Gyldendal, København 2011

Referanser

- Adorno, Theodor W.: "Forsøg på at forstå *Slutspil*", til dansk ved Frederik Tygstrup, i Peter Madsen og Helge Rønning (red.): *Litteratur og modernitet*, Universitetsforlaget, Oslo 1990, ss. 226–258
- Adorno, Theodor W.: *Estetisk teori*, oversatt av Arild Linneberg, Gyldendal, Oslo 1998
- Adorno, Theodor W.: *Essays i utvalg*, utvalg ved Kjell Eyvind Johansen, oversettelser ved Kjell Eyvind Johansen, Kjell Madsen, Nils Johan Ringdal, Gyldendal,

- Oslo 1992a
- Adorno, Theodor W.: *Notar til litteraturen*, utvalg ved Arild Linneberg, ulike oversettere, Det Norske Samlaget, Oslo 1992b
- Agamben, Giorgio: *Infancy and History. The Destruction of Experience*, Verso, London og New York 1993
- Agamben, Giorgio: *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 2001
- Agamben, Giorgio: *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006
- Agamben, Giorgio: "Hva er et dispositiv", til norsk ved Margareth Hagen, i *Agora*, nr. 4, 2008, ss. 213–225
- Alighieri, Dante: *Helvetet*, til norsk ved Magnus Ulleland, Gyldendal, Oslo 1993
- Bacon, Francis: *The New Organon*, Cambridge University Press, Cambridge 2004
- Bakhtin, Mikhail M.: "Epos og roman. Om romanstudiets metodologi", i A. Kittang, et al.: *Moderne litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo 1991, ss. 125–148
- Bakhtin, Mikhail M.: *The Dialogic Imagination. Four Essays*, til engelsk ved Caryl Emerson og Michael Holquist, University of Texas Press, Austin 2006
- Baranelli, Luca: *Bibliografia di Italo Calvino*, Edizioni della normale, Pisa 2008
- Baranelli, Luca og Ferrero, Ernesto: *Album Calvino*, Mondadori, Milano 1995
- Barenghi, Mario: *Calvino*, il Mulino, Bologna 2009.
- Barbaro, Patrizio og Pierangeli Fabio: *Italo Calvino. Biografia per immagini*, Gribaudò, Cavallermaggiore 2000
- Barilli, Renato: *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alle fine di "Quindici"*, Manni, San Cesario di Lecce 2007
- Barilli, Renato: "I racconti di Calvino", i *La barriera del naturalismo*, Mursia, Milano 1964, ss. 210–220
- Barilli, Renato: "Uomini e nani", i *La barriera del naturalismo*, Mursia, Milano 1964, ss. 255–268
- Barilli, Renato og Guglielmi, Angelo (red.): *Gruppo 63. Critica e teoria*, Testo & immagine, Torino 2003
- Baroni, Giorgio: *Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana. Storia e Antologia della critica*, Le Monnier, Firenze 1988.

- Barth, John: *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*, Lord John Press, Northridge 1982
- Barthes, Roland: *S/Z*, Éditions de Seuil, Paris 1970
- Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris 1973
- Barthes, Roland: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Paris 1984
- Barthes, Roland: *L'aventure sémiologique*, Éditions de Seuil, Paris 1985
- Barthes, Roland: "Textual analysis: Poe's 'Valdemar'", engelsk oversettelse ved Geoff Bennington, i D. Lodge (red.): *Modern Criticism and Theory. A Reader*, Longman, London og New York 1988, ss. 172–195
- Barthes, Roland: *I tegnets tid. Utvalgte essays og artikler*, utvalg og oversettelse ved Knut Stene-Johansen, Pax, Oslo 1994
- Barthes, Roland: "Le mécanique du charme", i Philippe Daros: *Italo Calvino*, Hachette, Paris 1994, ss. 182–185
- Battistini, Andrea: "Ménage à trois. Scienza, arte combinatoria e mosaico della scrittura", i *Nuova civiltà delle macchine*, Anno V, n. 1 (17), 1987, ss. 11–24
- Battistini, Andrea: *Sondaggi sul novecento*, Il Ponte Vecchio, Cesena 2003
- Battistini, Andrea: "Italo Calvino and the Fantastic Iconology of Cartoons", i Grundtvig et.al (red.): *Image, Eye and Art in Calvino*, Legende, London 2007, ss. 212–229
- Battistini, Andrea: "Un amore contrastato: i rapporti tra letteratura e scienza", i *Annali del Collegio Superiore 2007/2008*, Bononia University Press, Bologna 2008
- Bazin, André: *What is Cinema?*, vol. II, utvalg og engelsk oversettelse ved Hugh Gray, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1972
- Belpoliti, Marco: *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996
- Belpoliti, Marco (red.): *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Marco y Marcos, Milano 1991
- Benedetti, Carla: *Pasolini contro Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 1998
- Benjamin, Walter: *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk*, oversettelse og utvalg ved Torodd Karlsten, Gyldendal, Oslo 1992
- Benjamin, Walter: *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, oversatt av Thor Inge Rørvik, Pax, Oslo 1994
- Benussi, Cristina: *Introduzione a Italo Calvino*, Laterza, Roma 1989

- Bertone, Giorgio (red.): *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città. Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo*, Marietti, Genova 1988
- Bertoni, Roberto og Ferraro, Bruno: *Calvino ludico. Riflessioni sul gioco in Italo Calvino*, Mauro Baroni editore, Viareggio og Lucca 2003
- Blanchot, Maurice: *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969
- Blanchot, Maurice: *The Infinite Conversation*, oversatt til engelsk av Susan Hanson, University of Minnesota Press, Minneapolis og London 2008
- Bloom, Harold: *How to Read and Why*, Fourth Estate, London 2000
- Bloom, Harold (red.): *Italo Calvino*, Chelsea House Publishers, Philadelphia 2001
- Boll-Johansen, Hans og Petersen, Lene Waage: *Moderne italiensk litteratur 1945–1980*, Tiderne skifter, København 1998
- Bologaro, Eugenio: *Italo Calvino and the Compass of Literature*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London 2003
- Bolstad, Heidi Therese: *En litterær åpning for et nytt årtusen. En lesning av Italo Calvinos roman Palomar*, hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, NTNU, Trondheim 2005
- Bondanella, Peter og Ciccarelli, Andrea: *The Cambridge Companion to the Italian Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 2003
- Breiner, Laurence A.: "The Place of the Emperor in *Invisible Cities*", i *Modern Fiction Studies*, Volume 34, Number 4, Winter 1988, ss. 559–573
- Brooks, Peter: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) og London 1992
- Bucciantini, Massimo: *Italo Calvino e la scienza*, Donzelli editore, Roma 2007
- Bürger, Peter: *Om avantgarden*, oversatt av Eivind Tjønneland, Cappelen, Oslo 1998
- Calabrese, Omar: *L'età neobarocca*, Laterza, Roma 1987
- Cannon, JoAnn: *Italo Calvino: Writer and Critic*, Longo Editore, Ravenna 1981
- Califano, Mimmi Bresciani: *Uno spazio senza miti. Scienza e letteratura: Quattro saggi su Italo Calvino*, Le lettere, Firenze 1993
- Cases, Cesare: "Calvino e il «Pathos della distanza»" i *Patrie lettere*, Liviana Editrice, Padova 1974, ss. 55–63
- Cassirer, Ernst: *De symbolske formers filosofi. Udvalgte tekster*, dansk oversettelse ved A. Jørgensen og P. F. Bundgård, Gyldendal, København 1999

- Celati, Gianni: “Il racconto di superficie” i *Il Verri*, numero 1, marzo 1973, ss. 93–114
- Celati, Gianni: “Palomar, nella prosa del mondo” i *Nuova corrente*, Anno XXXIV, 1987, N. 99 (gennaio–giugno), ss. 227–242
- Cerserani, Remo: “Modernity and postmodernity: A Cultural Change Seen from the Italian Perspective”, i *Italica*, Volume 71, Number 3, Autumn 1994, ss. 369–384
- Cerserani, Remo: *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997
- Corti, Maria: “Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino” i *Strumenti critici*, 27, giugno 1975, ss. 182 – 197
- Corti, Maria: *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1980
- Deleuze, Gilles: *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris 1969
- Deleuze, Gilles: *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985
- Deleuze, Gilles: *Cinema 2. The Time-Image*, oversatt til engelsk av Hugh Tomlinson og Robert Galeta, The Athlone Press, London 1989
- Deleuze, Gilles: “Platon og simlakret”, oversatt av Ragnar B. Myklebust, i *Agora*, Nr. 2–3, 1989
- Deleuze, Gilles: “Qu’est-ce qu’un dispositif?”, i *Michel Foucault Philosophe*, Éditions du Seuil, Paris 1989, ss. 185–195.
- Deleuze, Gilles: *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, Paris 1993
- Deleuze, Gilles: “Litteraturen og livet”, oversatt av Frederik Tygstrup, i *Kritik 188*, 1995, ss. 55–62
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions du seuil, Paris 2002
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, oversatt til engelsk av Daniel W. Smith, Continuum, London 2003
- Deleuze, Gilles: *Proust og tegnene*, oversatt til dansk av Søren Frank, Det lille forlag, Frederiksberg 2003
- Deleuze, Gilles: *Proust et les signes*, PUF, Paris 2010
- Deleuze, Gilles og Guattari, Felix: *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris 1975
- Deleuze, Gilles og Guattari, Felix: *Mille plateaux*, Les Éditions de minuit, Paris 1980
- Deleuze, Gilles og Guattari, Felix: *Kafka – for en mindre litteratur*, oversatt av Knut Stene-Johansen, Pax, Oslo 1994
- Deleuze, Gilles og Guattari, Felix: *Hvad er filosofi?*, oversatt til dansk av Carsten

- Madsen, Gyldendal, København 1996
- Deleuze, Gilles og Guattari, Felix: *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de minuit, Paris 2005
- Deleuze, Gilles og Guattari, Felix: *Tusind plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, oversatt til dansk av Niels Lyngsø, Det kongelige danske kunstakademis billedkunstskoler, København 2005
- de Man, Paul: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven og London 1979
- de Man, Paul: *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis og London 1993
- Dini, Manuela: *Calvino critico. I percorsi letterari, gli scritti critici, le scelte di poetica*, Transeuropa, Ancona 1999
- Donnarumma, Raffaele: "Postmoderno italiano: qualche ipotesi", i *Allegoria*, 43, Anno XV, gennaio–aprile 2003, ss. 169–177
- Eco, Umberto: *Om spejle og andre forunderlige fænomener*, udvalg ved L. W. Petersen, oversatt til dansk av Thomas Harder, Forum, København 1990
- Eco, Umberto: *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1997
- Eco, Umberto: *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1998
- Eco, Umberto: "Aerial Maneuvers", lastet 16.09.2002 fra <http://www.pen.org/journal/texts/eco.html>
- Eco, Umberto: *Interpretazione e sovrinterpretazione*, Bompiani, Milano 2004
- Eco, Umberto: "L'antiporfirio", i Gianni Vattimo og Pier Aldo Rovatti (red.): *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 2010
- Eliassen, Knut Ove og Stene-Johansen, Knut: *Ledeord*, Cappelen, Oslo 2007
- Engdahl, Horace: *Stilen och lyckan*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1992
- Falaschi, Giovanni: *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Einaudi, Torino 1976
- Falaschi, Giovanni (red.): *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale*, Garzanti, Milano 1988
- Ferraro, Bruno: "Italo Calvino's *Le città invisibili* and *La sfida al labirinto*" i *The Italianist*, 8, 1988, ss. 56–65
- Fortini, Franco: *Insistenze: cinquanta scritti 1976–1984*, Garzanti, Milano 1985
- Foucault, Michel: *Dits et écrits, 1954–1988. I, 1954–1969*, Gallimard, Paris 1994a
- Foucault, Michel: *Dits et écrits, 1954–1988. III, 1976–1979*, Gallimard, Paris 1994b

- Foucault, Michel: "Hva er en forfatter?", oversatt av Frode Molven, i Kittang et.al.: *Moderne litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo 2003, ss. 287–302
- Franke, William: "The Deconstructive Anti-logic of *Le città invisibili*" i *Italian Quarterly*, Year XXX, nos. 115–116, Winter-Spring 1989, ss. 31–41
- Gadamer, Hans-Georg: *Sannhet og metode*, oversatt av Lars Holm-Hansen, Pax, Oslo 2010
- Gaiba, Carlo: "Italo Calvino" i Gabriella Fenocchio (red.): *Il novecento, 2. Dal neorealismo alla globalizzazione*, Bruno Mondadori, Milano 2004, ss. 139–162
- Gambaro, Fabio: *Invito a conoscere la neoavanguardia*, Mursia, Milano 1993
- Genette, Gerard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982
- Gibson, Andrew: *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1996
- Ginsborg, Paul: *A History of Contemporary Italy 1943–1980*, Penguin Books 1990
- Ginsborg, Paul: *Italy and its Discontents 1980–2001*, Penguin Books 2003
- González, Covadonga Fouces: *Il gioco del labirinto. Figure del narrativo nell'opera di Italo Calvino*, Carabba Editore, Lanciano 2009
- Grundtvig, Birgitte: "Litteraturen er død – litteraturen længe leve!", i *Samtiden*, 2, 1987, ss. 73–77
- Grundtvig, Birgitte: *Odyssé og Iliade. Rejse- og kortleggingsfigurer i ny italiensk litteratur*, Københavns universitet, København 2002
- Grundtvig, Birgitte: "'Leaning from the Steep Slope...': The Fall of the Cartographic Eye in Calvino's Late Works", i Grundtvig, McLaughlin og Petersen (red.): *Image, Eye and Art in Calvino*, Maney Publishing, Oxford 2007, ss. 171–184
- Grundtvig, Birgitte og Petersen, Lene Waage: *Rejsen og blikket. Italiensk litteratur 1980–1998*, Tiderne skifter, København 1999
- Grundtvig, Birgitte, McLaughlin, Martin og Petersen, Lene Waage (red.): *Image, Eye and Art in Calvino. Writing Visibility*, Legenda, London 2007
- Hagen, Margareth: *Analisi di Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino. Una lettura di una lettura*, hovedoppgave i italiensk, Universitetet i Bergen 1991
- Hagen, Margareth: "La seduzione del cavaliere inesistente", i *Romansk forum*, Nr. 16, 2002/2, ss. 875–885
- Hagen, Margareth: "Italo Calvinos poetikk" i *Tribune*, Nr. 13, 2002, ss. 35–50

- Hagen, Margareth: "Italo Calvino's kosmokomiske myter", i *Tribune*, Nr. 15, 2004, ss. 81–93
- Hagen, Margareth: "The Visual in Cosmicomics: Myth and Classical Rhetoric" i Grundtvig, McLaughlin og Petersen (red.): *Image, Eye and Art in Calvino*, Maney Publishing, Oxford 2007, ss. 60–76
- Hassan, Ihab: *The Postmodern Turn*, Ohio State University Press, Columbus 1987
- Hume, Kathryn: *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*, Clarendon Press, Oxford 1992
- Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London 1988
- Iversen, Gunnar: *Sykkelyvene og den italienske neorealismen*, Norsk filmklubbforbund, Oslo 2007
- Iversen, Irene og Reinton, Ragnhild (red.): *Litteratur og erfaring*, Spartacus, Oslo 2001
- Jakhelln, Lajla Brandt: "Sjelsstilstander, lykketunder, klagesanger". *Om metonymi, repetisjon og ironi i Italo Calvino Le città invisibili*, hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo, 1992
- Jansen, Monica: *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati Editore, Firenze 2002
- Jeannet, Angela M.: "Escape from the Labyrinth: Italo Calvino's *Marcovaldo*", *Annali d'Italianistica*, Volume 9, 1991, ss. 212–229
- Jeanett, Angela M.: "Requiem for the Idyll: Italo Calvino's First Marcovaldo Stories", i *Stanford Italian Review*, Volume X, No. 2, 1992, ss. 177–198
- Kjærstad, Jan: "Av dagens forfattere venter vi noe nytt. Intervju med Italo Calvino", i *Samtiden*, Nr. 2, 1985, ss. 2–8
- Lukács, George: *Realisme*, utvalg ved Helge Rønning, oversettelser ved Nils Johan Ringdal og Truls Wyller, Gyldendal, Oslo 1975
- Lukács, George: *Romanens teori*, oversatt av Per Paulsen, Gyldendal, Oslo 2001
- Lytard, Jean-François: *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les Éditions de minuit, Paris 1979
- Løkken, Gro Lillian: *Calvino. Fra forteller til leser*, hovedoppgave i italiensk, Universitetet i Oslo 1999
- Maura, Francesca: *Italo Calvino. Il tema del labirinto da Le cosmicomiche a Le città invisibili*, Firenze Atheneum, Firenze 1998
- Markey, Constance: *Italo Calvino. A Journey Toward Postmodernism*, University of

- Florida Press, Gainesville 1999
- McHale, Brian: *Constructing postmodernism*, Routledge, London 1992
- McLaughlin, Martin: *Italo Calvino*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1998
- Mengaldo, Pier Vincenzo: “L’arco e le pietre (Calvino, «Le città invisibili»)”, i *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli Editore, Milano 1980, ss. 406–426
- Milanini, Claudio: *L’utopia discontinua*, Garzanti, Milano 1990
- Montoro, Maria José Calvo: “La tesi su Conrad: fra leggerezza e molteplicità”, i *Rivista di studi italiani*, Anno XXI, n. 2, dicembre 2003, ss. 34 – 41
- Montoro, Maria José Calvino: “The Dazzeling Gaze: Calvino’s Thesis, the First Novel, and Conrad as a Model of Visibility” i Grundtvig, McLaughlin og Petersen (red.): *Image, Eye and Art in Calvino*, Maney Publishing, Oxford 2007, ss. 141–151
- Mosco, Maria Laura: “Updated Monographic and Critical Studies from 1990 to the present” i Capozzi, Rocco (red.): *Rivista di studi italiani*, Anno XXI, n. 2, Dicembre 2003, ss. 227–229
- Mondello, Elisabetta: *Italo Calvino*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1990
- Musarra-Schroeder, Ulla: *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell’opera di Italo Calvino*, Bulzoni Editore, Roma 1996
- Napoletano, Francesca Bernardini: *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le Cosmicomiche» a «Le città invisibili»*, Bulzoni Editore, Roma 1977
- Nava, Giuseppe: “La geografia di Calvino”, i Falaschi (red.): *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale*, Garzanti, Milano 1988, ss. 145–165
- Ossola, Carlo: “L’invisibile e il suo ‘dove’: «geografia interiore» di Italo Calvino” i *Lettere Italiane*, Anno XXXIX, N. 2, aprile-giugno 1987, ss. 220–251
- Pasolini, Pier Paolo: *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Mondadori (“I meridiani”), Milano 2008
- Pasolini, Pier Paolo: *Saggi sulle politica e sulla società*, Mondadori (“I meridiani”), Milano 2009
- Pavese, Cesare: “Il sentiero dei nidi i ragno” i *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, ss. 245–247.
- Perrella, Silvio: *Calvino*, Laterza, Roma 1999
- Petersen, Lene Waage: “Il fantastico e l’utopia. Percorsi e strategie del fantastico in Italo Calvino con speciale riguardo a *Le città invisibili*”, i *Revue Romane*, 24, 1989, ss. 88–105

- Petersen, Lene Waage: "Calvino lettore dell'Ariosto", i *Revue Romane*, 26, 1991, ss. 230–246
- Petersen, Lene Waage: "Om at oversætte Calvino", i *Passage*, 35, 2000, ss. 41–45
- Petersen, Lene Waage: "The Significance of Visibility: Interpreting the Image in Calvino", i Grundtvig, McLaughlin og Petersen (red.): *Image, Eye and Art in Calvino*, Maney Publishing, Oxford 2007, ss. 89–105
- Petersen, Lene Waage: "Efterskrift" i Italo Calvino: *De kosmiskomiske historier*, oversatt til dansk av L. W. Petersen, Gyldendal, København 2011, ss. 399–408
- Pilz, Kerstin: *Mapping complexity. Literature and Science in the works of Italo Calvino*, Trubador Publishing, Leicester 2005
- Piperno, Alessandro: "L'ultimo Calvino, lontano dalla vita", i *Corriera della sera*, 1. mars 2010
- Platon: "Inspirasjon og etterligning", oversatt fra *Ion* og *Staten* Henning Mørland, i E. Eide, A. Kittang og A. Aarseth (red.): *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, Universitetsforlaget, Oslo 1994
- Polo, Marco: *Milione, versione toscana del Trecento* (kritisk utgave ved V. B. Pizzorusso), Adelphi Edizioni, Milano 1994
- Polo, Marco: *Boken om Marco Polo, borger av Venezia*, oversatt av Erik Ringen, Aschehoug (Thorleif Dahls kulturbibliotek), Oslo 1999
- Prytz, Øyvind: *Keiserstat. Bystat – En lesning av Italo Calvinos Le città invisibili*, hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, NTNU, Trondheim 2002
- Prytz, Øyvind: "Letthet, fluktlinjer – streif i Italo Calvinos *Le città invisibili* og *Lezioni americane*", i *Motskrift*, Nr. 2, 2003, ss. 61–73
- Prytz, Øyvind: "Når utopiene oppløser seg og blir til støv – et essay om Italo Calvinos syn på forholdet mellom politikk og litteratur", i *Motskrift*, Nr. 2, 2005, ss. 38–48
- Rancière, Jacques: *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique-éditions, Paris 2000
- Rancière, Jacques: *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Paris 2004
- Rancière, Jacques: *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, oversatt til engelsk av Gabriel Rockhill, Continuum, London 2006
- Rancière, Jacques: *Politique de la littérature*, Éditions Galilée, Paris 2007
- Rancière, Jacques: "Estetikken som politikk", i K. Bale og A. Bø-Rygg (red.): *Estetisk teori – en antologi*, Universitetsforlaget, Oslo 2008, ss. 533–550

- Re, Lucia: *Calvino and the Age of Neorealism. Fables of Estrangement*, Stanford University Press, Stanford 1990
- Ricci, Franco: *Difficult Games. A Reading of I racconti by Italo Calvino*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario 1990
- Ricci, Franco: *Painting with Words, Writing with Pictures*, Toronto University Press, Toronto 2001
- Robbe-Grillet, Alain: *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, Paris 1961
- Rosa, Alberto Asor: *Stile Calvino*, Einaudi, Torino 2001
- Rovatti, Pier Aldo: “Narrare un soggetto. Nota su *Palomar* di Italo Calvino”, i *Aut aut*, 201, 1984, ss. 32–37
- Rushdie, Salman: “Calvino”, i *London Review of Books*, Vol 3, No. 17, 1981, ss. 16–17
- Sartre, Jean Paul: *Plaidoyer pour les intellectuels*, Gallimard, Paris 1972
- Sartre, Jean Paul: “Forsvar for de intellektuelle”, oversatt av Karin Gundersen, i *Vinduet*, Nr. 2, 1973, ss. 3–23
- Sauvagnargues, Anna: *Deleuze et l’art*, PUF, Paris 2006
- Segre, Cesare: “Se una notte d’inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori” i *Strumenti critici*, Anno XIII, ottobre 1979, fascicoli II-III, ss. 177–214
- Shapin, Steven: *Den vitenskapelige revolusjon*, oversatt av Vidar Enebakk, Spartacus, Oslo 1999
- Sjklovskij, Viktor B.: “Kunsten som grep” i A. Kittang et. al. (red): *Moderne litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo 1993
- Starobinski, Jean: *La relation critique*, Gallimard, Paris 1970
- Starobinski, Jean: “Prefazione”, oversatt til italiensk ved Elisabetta Risari, i Italo Calvino: *Romanzi e racconti I*, Mondadori, Milano 1991, ss. XI–XXXIII
- Straume, Marianne: *Calvino lettore di Calvino. Le città invisibili letto alla luce delle Lezioni americane*, masteroppgave i Italiensk, Universitetet i Oslo 2010
- Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris 1970
- Todorov, Tzvetan: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, oversatt til engelsk av Richard Howard, Cornell, Ithaca 1975
- Tournier, Michel: “La condition de romancier”, i *Vendredi ou les limbes du Pacifique, Le Roi des Aulnes, Les météores*, (Collection biblos), Gallimard, Paris 1989, ss. VII–XX
- Tournier, Michel: “Being a Novelist”, oversatt til engelsk av C. Linstrum og M. Worton, i

- Michael Worton (red.): *Michel Tournier*, Longman, London og New York 1995, ss. 37–49
- Tricomi, Antonio: “Crisi delle testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia”, i *Allegoria*, 44, Anno XV, maggio–agosto 2003, ss. 35–60
- Tygstrup, Frederik: *Erfaringens fiktion. Essay om romanens form*, Tiderne skifter, København 1992
- Tygstrup, Frederik og Holm, Isak Winkel: “Litteratur og politik” i *K & K*, 104, 2007, ss. 148–165
- Vattimo, Gianni: *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1999
- Vattimo, Gianni: *La società trasparente*, Garzanti, Milano 2000
- Varese, Claudio: “Italo Calvino” i *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Cappelli editore, 1967, ss. 209–232
- Vaag, Mette: *Tråden av blekk. En allegorisk lesning av Italo Calvinos Il barone rampante*, hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, NTNU, Trondheim 2003
- Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Routledge, London 1988
- Weiss, Beno: *Understanding Italo Calvino*, The University of South Carolina Press, Columbia 1993
- Wright, Simonetta Chessa: *La poetica neobarocca in Calvino*, Longo Editore, Ravenna 1998
- Zangrilli, Franco: “Aspetti «umoristici» del *Marcivaldo* di Italo Calvino”, i *Quaderni d’italianistica*, Volume V, No. 1, 1984
- Zola, Émile: *Le roman expérimental*, G. Charpentier éditeur, Paris 1880
- Zola, Émile: *The Experimental Novel and other Essays*, oversatt til engelsk av Belle M. Sherman, The Castell Publishing Co., New York 1893

