

Italo Calvino e...

Giornate di studio a cento anni
dalla nascita di Italo Calvino (1923-2023)

A cura di Epifanio Ajello e Luigi Montella

A large, elegant handwritten signature in black ink, reading "Italo Calvino", is centered on a bright yellow background. The signature is fluid and cursive, with the first name "Italo" on the left and the last name "Calvino" on the right.

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXVII • 2023

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

CLARA ALLASIA (Università di Torino), MICHELE BIANCO (critico letterario e teologo), ANNALISA BONOMO (Università "Kore" di Enna), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Paris-Sorbonne), SIMONE GIORGINO (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), DONATO PIROVANO (Università di Milano "Statale"), LORENZO RESIO (Università di Torino), MARA SANTI (Ghent University), ANNA-MARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano "Statale"), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli "Suor Orsola Benincasa")

Comitato d'onore / *Honorary Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari "Aldo Moro"), RINO CAPUTO (Università di Roma "Tor Vergata"), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), PIETRO GIBELLINI (Università Ca' Foscari di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari "Aldo Moro"), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), GIANNI OLIVA (Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli "Federico II")

Redazione / *Editorial Board*

GIOVANNI GENNA (COORDINAMENTO), LOREDANA CASTORI, VALENTINA COROSANITI, VIRGINIA CRISCENTI, THOMAS PERSICO, ELEONORA RIMOLO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

Italo Calvino e...
Giornate di studio a cento anni
dalla nascita di Italo Calvino (1923-2023)

A cura di Epifanio Ajello e Luigi Montella

Rivista annuale / *A yearly journal*
XXVII – 2023

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2024 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestessie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestessie.it – info@edizionisinestessie.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestessie» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestessie@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestessie» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestessierivistadistudi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Gennaro Volturo

*

Published in Italy

Prima edizione: 2024

pubblicata da La scuola di Pitagora editrice, via Monte di Dio, 14 – 80132, Napoli

www.scuoladipitagora.it – info@scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-976-1 (cartaceo) – ISBN 978-88-6542-977-8 (*open access*)

Gli e-book della Rivista «Sinestessie» sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

<i>Premessa</i> , di Epifanio Ajello e Luigi Montella	15
LUIGI MONTELLA, <i>Il viaggio figurato: proiezioni futuristiche nei mutati tratti narrativi di Italo Calvino</i>	17
GIUSEPPE LANGELLA, <i>Dall' «uomo di fumo» ai «nostri antenati»: Calvino araldico e il 'Codice' di Palazzeschi</i>	37
GINO RUOZZI, <i>Calvino e i poemi cavallereschi</i>	51
ELISABETTA MONDELLO, <i>Calvino e la politica. Dalla militanza del partigiano Santiago alla passione civile del letterato</i>	63
DAVIDE SAVIO, <i>La foresta che si vendica. Calvino tra Engels e Fourier</i>	77
LETIZIA BINDI, <i>«Far parlare ciò che non ha parola». Etnografie possibili nell'opera di Italo Calvino</i>	89
ALBERTO CARLI, <i>«Ruminerei le mie fiabe». Italo Calvino, la restituzione letteraria della demologia e i vampiri</i>	101
LORENZO CANOVA, <i>Nelle città del pensiero. Italo Calvino e Giorgio de Chirico tra pittura e scrittura</i>	111
EPIFANIO AJELLO, <i>Italo Calvino. Il racconto di un bottone, esercizio su un acrilico</i>	129

BRUNO FALCETTO, <i>Narrazioni del singolare. Sui raccontini-apologhi di Italo Calvino</i>	137
ALBERTO GRANESE, «Cominciare e finire». <i>Calvino tra Benjamin, Auerbach e... Bachtin</i>	147
CLARA ALLASIA, «Tutta una vita fa»: <i>il lungo silenzio del signor Palomar</i>	161
GIUSEPPE LUPO, <i>Calvino e le macchine da scrivere</i>	177
GIOVANNI GENNA, <i>Calvino lettore di de Martino</i>	185
SILVIO PERRELLA, <i>Tre lettere per Italo Calvino</i>	197
ILARIA CROTTI, <i>Uccellacci e uccellini: immagini di animali in 'Marcovaldo'</i>	207
CLAUDIA MIGNONE, <i>Italo Calvino, Le 'Cosmicomiche' e la divulgazione dell'astronomia</i>	219
EMILIANO MORREALE, <i>Così lontano, così vicino. Calvino guarda il cinema</i>	231

Pubbllichiamo, con questo volume, due giornate di studi su Italo Calvino, ideati e organizzati, insieme, dal Dipartimento di Scienze Umanistiche e della Formazione dell'Università del Molise e dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno, e tenutisi, rispettivamente, nelle singole Università, nei giorni 6 e 7 novembre 2023. Entrambi i convegni avevano per titolo A cento anni dalla nascita (1923-2023), Calvino e... Dove i tre punti sospensivi, come loro costume, hanno espletato l'incarico di disporre, con evidente pulsione comparativa, una serie di interventi tematici, appunto, tra Calvino e... la tessitura intrinseca della tradizione letteraria, in un connubio inscindibile con le complesse problematiche sociali e i sottili processi demologici, culminando in un intreccio sinergico tra la narrazione e le arti visive, che si dipana sul tessuto culturale della società, nonché sulle origini della letteratura calviniana, sulla lingua e la saggistica, su Calvino ed Edoardo Sanguineti, l'industria e l'antropologia, l'"altro", gli animali, le stelle, il cinema, la musica, la Francia. Ad entrambe le giornate di studio ha portato i saluti della MOD, il Presidente Giuseppe Langella.

Premessa

Nella giornata molisana di studi sono stati indagati ed esplorati a fondo, dagli studiosi, gli stili narrativi e della tradizione letteraria, i temi civili e i processi demopsicologici, nonché l'intreccio tra la narrativa e le arti visive, temi tutti emersi dalle opere di Calvino. Nella relazione di apertura, *Il viaggio figurato: proiezioni futuristiche nei mutati tratti narrativi di Italo Calvino*, LUIGI MONTILLA con coerenza metodologica, indaga il concetto millenario dell'esplorazione di mondi nuovi, un'aspirazione che ha costantemente attratto l'interesse umano e che Italo Calvino abilmente trasfigura attraverso il suo genio letterario. Al centro dell'analisi sono posti i luoghi visitati da Polo nelle *Città invisibili*, nei quali si cela un intricato intreccio di significati nascosti e una complessa rete di collegamenti sottesi al viaggio immaginario descritto dall'autore. In questo contesto s'individuano i nuclei concettuali che collegano le *Città* all'intera produzione calviniana, evidenziando le influenze e le interconnessioni con alcune esperienze letterarie francesi. Nella sezione dedicata ai legami con la tradizione letteraria e ai modelli narrativi, ALBERTO GRANESE, in qualità di coordinatore e portando i saluti dell'Università di Salerno, si sofferma su un intervento dal titolo *L'incontro con Michail Bachtin: dalla relativizzazione dialogica del linguaggio al romanzo polifonico*. Attraverso un'esegesi puntuale, fondata su un corpus ampio di opere, tra cui lo studio su Fourier e l'*Introduzione ai Fiori blu* di Queneau, e riferendosi a una lettera del 2 marzo 1969 indirizzata a Gianni Celati, ha analizzato le riflessioni di Calvino sulle teorie antropologiche e linguistiche dell'autore russo, in particolare sull'idea di comicità, secondo la linea Rabelais-Jarry. Partendo, inoltre, dalla concezione del *Carnevale* come uno dei fondamenti etnologici della civiltà occidentale, teso a occultare il drammatico e il rivoluzionario, ad abolire divieti e ordini gerarchici, a vedere il mondo "alla rovescia" e a vivere la vita "all'incontrario", Granese, attraverso un serrato confronto con gli studi bachtiniani su Rabelais e Dostoevskij, ha posto in rilievo le acquisizioni calviniane di alcune coordinate fondamentali della narrativa, dal realismo grottesco, avendone molteplici frammenti disseminato il campo semantico del rea-

lismo negli ultimi tre secoli, alla sperimentazione del fantastico, al rifiuto del monostilismo e al percorso «dialogico», che porta la “satira menippea” al suo punto più alto, il romanzo «polifonico», la cui struttura non è a sé stante, ma in grado di elaborarsi in rapporto a un’altra struttura, e il linguaggio, facendo la parodia di se stesso, si relativizza. GIUSEPPE LANGELLA, con acume analitico, in *Dall’«Uomo di fumo» ai «Nostrì antenati»: Calvino araldico e il ‘Codice’ di Palazzeschi*, traccia un percorso di analisi che mette in luce le affinità tra l’opera di Italo Calvino e quella di Aldo Palazzeschi. Langella argomenta che, per Calvino, le opere di maggior rilievo di Palazzeschi sono quelle in cui l’autore ha esibito la sua fervida immaginazione in maniera disinvolta e creativa. Sottolinea, inoltre, il ruolo pionieristico di Palazzeschi e Bontempelli, riconoscendo questi due autori come figure di primaria influenza su Calvino, sia in termini di concezione artistica che di stile, offrendo così una chiave interpretativa perspicace e articolata delle intersezioni tra le loro opere. Allo stesso modo, GINO RUOZZI, in *Calvino e i poemi cavallereschi*, ricostruisce in maniera puntuale il rapporto intrattenuto dallo scrittore con la tradizione dei poemi cavallereschi, fonte di ispirazione costante per la sua produzione letteraria, tanto che dai valori fondamentali dei poemi di Boiardo e Ariosto ha tratto spunto per numerosi romanzi, dall’esordio con *Il sentiero dei nidi di ragno* fino al *Castello dei destini incrociati*. Entrando nel merito di molte interviste e lavori radiofonici, Ruozzi fornisce analisi critiche illuminanti, rileva il debito di Calvino nei confronti dei poemi cavallereschi, soprattutto dell’*Orlando furioso*, evidenzia, infine, il contributo significativo dell’autore alla riformulazione dei generi nel contesto letterario del Novecento. Nel settore dedicato ai temi civili, ELISABETTA MONDELLO, *Calvino e la politica. Dalla militanza del partigiano Santiago alla passione civile del letterato*, ha concentrato l’attenzione sulla fase intricata e talvolta problematica dell’autobiografia politica di Italo Calvino, la quale trae origine dal coinvolgimento nella lotta armata sotto lo pseudonimo di partigiano Santiago, protratta con la militanza nel Partito Comunista Italiano negli anni Cinquanta. La Mondello non solo non trascura la predilezione dello scrittore per le microstrutture narrazionologiche già a partire dagli anni Quaranta, che anticipano il filone fiabesco e antirealistico del ciclo degli *Antenati*, ma con particolare accuratezza ne documenta anche l’attività militante dopo la fuoriuscita dal Partito e la trasformazione dell’attenzione verso la politica in passione e impegno etico-civile, elementi riconosciuti come forme imprescindibili del suo lavoro intellettuale di scrittore. A sua volta, l’intervento di DAVIDE SAVIO, *La foresta che si vendica. Calvino tra Engels e Fourier*, si configura come un’analisi di profondo spessore sulla visione calviniana della civiltà industriale, in quanto, partendo dalla citazione di Engels, inclusa nella *Taverna dei destini incrociati* (*Storia della foresta che si vendica*), viene condotta un’articolata disamina su un percorso narrativo che si dipana dal primo rifiuto della modernità industriale fino alla sua reinterpretazione come

forza propulsiva di trasformazione umana. Savio, inoltre, definendo i contorni degli aspetti apocalittici associati all'industrializzazione, sottolineando la predilezione di Calvino per la specializzazione professionale e per l'artigianato individuale, considerati come strumenti di resistenza all'omologazione sociale, ne prospetta, in armonia con una critica della standardizzazione dell'esperienza umana, un'ideale visione finalizzata alla salvaguardia della varietà all'interno del tessuto sociale. Nell'ambito degli approfondimenti demopsicologici, LETIZIA BINDI, con *"Far parlare ciò che non ha parola". Etnografie possibili nell'opera di Italo Calvino*, traccia un percorso critico che mette in luce come le letture e le interazioni demologiche e antropologiche di Calvino abbiano permeato e arricchito l'intera gamma della sua produzione letteraria, contribuendo alla complessità e alla profondità delle sue opere. L'indagine mette a fuoco non solo il significativo incontro con l'antropologia strutturale di Claude Lévi-Strauss, una tappa fondamentale in cui Calvino affronta questioni profonde riguardanti identità, alterità e persino le sfide dell'alterità post-umana, ma anche la sofisticata rappresentazione delle forme di vita urbane nelle *Città invisibili* e le acute riflessioni antropologiche contenute nelle *Lezioni americane*. In «*Ruminerei le mie fiabe*». *Italo Calvino la restituzione letteraria della demologia e i vampiri*, ALBERTO CARLI propone un'analisi esaustiva del complesso reticolo delle narrazioni popolari, rilevando come la trasformazione letteraria delle novelline tradizionali contenute in *Fiabe italiane* si trasfonda in un laborioso processo di restauro, riscrittura e innesto, dove Calvino esplica la sua abilità nel connettere filoni fiabeschi provenienti da specie e luoghi di proliferazione sia prossimi che remoti. Questo fervore creativo, definito dall'autore stesso come "aracnoideo", si rivela, secondo l'indagine di Carli, non solo un portale verso ulteriori sperimentazioni narrative, permettendo a Calvino di esplorare nuove vie espressive, ma anche una testimonianza della sua passione per la reinterpretazione delle fiabe, tanto da mettere in risalto le sue competenze antropologiche che riescono a emergere in modo tangibile nella tessitura di trame narrative complesse e stratificate. Nel contesto dell'analisi interdisciplinare tra arte e letteratura, LORENZO CANOVA, analizzando, in *Nelle città del pensiero. Italo Calvino e Giorgio de Chirico tra pittura e scrittura*, un articolo calviniano sul *Viaggio nelle città di de Chirico*, originariamente concepito come conferenza durante la mostra dedicata a de Chirico presso il Museo Pompidou nel 1983, ne rileva l'importanza, soprattutto perché gli scritti dell'artista erano ancora poco noti. Canova ricostruisce, inoltre, attraverso un'approfondita esegesi comparativa, le probabili influenze degli scritti di de Chirico su alcune opere di Calvino redatte tra il 1983 e il 1985, con una particolare attenzione rivolta sia ai lavori calviniani dedicati a Domenico Gnoli e a Leonardo Cremonini sia a spunti rilevanti delle *Lezioni americane* e del motivo ricorrente della malinconia, contribuendo, pertanto, non solo ad approfondire le interazioni complesse tra le creazioni visive e letterarie

di Calvino e de Chirico, ma ad offrire anche una nuova luce su possibili influenze reciproche, suggerendo interpretazioni profonde e sofisticate delle loro opere. Ad aprire i lavori della giornata di studio, presso l'Università di Salerno, è la comunicazione di EPIFANIO AJELLO, che, come il titolo anticipa, *Calvino e il bottone di Domenico Gnoli*, esplora il rapporto tra l'acrilico del pittore, raffigurante un bottone e la scrittura del testo di Calvino a commento della figura, dove Calvino "sposta" la lingua dell'immagine in un messaggio secondo e inserisce/aggiunge anche un breve racconto. Proprio cogliendo quest'ultimo aspetto, il relatore tenta un imperdonabile gesto, provando ad *espandere*, a sua volta, in una narrazione il descrittivo del testo calviniano, e osando un poco usuale corteggiamento interpretativo del testo calviniano. «L'avvio del percorso letterario calviniano è un terreno d'indagine ancora ricco», così esordisce l'intervento di BRUNO FALCETTO, che, del tutto solidamente e con un fare archeologico, s'immerge nel vasto, ancora non del tutto esplorato, mare delle origini della scrittura calviniana, lì alle spalle di quel fatidico '49, l'anno del *Sentiero* e dell'*Ultimo viene il Corvo*. E così Falcetto più che inoltrarsi nel bosco delle minime scritte, si mette in alto così da ampliare lo sguardo, storico e critico, sulla pianura estesissima dei testi, racconti, apologhi, anche alcuni notevoli o almeno convincenti, del giovanissimo Calvino fino al limite dei lontanissimi anni 1943-44. Falcetto mette bene in evidenza la qualità, tutta formativa, di queste «storie per ragionare del mondo», e uno dei pregi del saggio è l'essere condotti alla lettura di una sorta di "nuovo" Calvino, e non perché giovane soltanto. Insomma, la "forma breve" del futuro Calvino ha proprio qui la sua genesi, il suo rodaggio. L'intervento di ALBERTO GRANESE, dal titolo «*Cominciare e finire*». *Calvino tra Benjamin, Auerbach e... Bachtin* è una sorta di indagine poliziesca sulla "lettera rubata" ovvero la mai scritta sesta lezione di Calvino, che a differenza del racconto di Poe, le «idee e materiali» di quella lezione, potrebbero stare, secondo Granese, in bella evidenza (anche se non poggiate sulla mensola del camino come nel racconto di Poe) ben nascoste "dentro" la non-lezione di *Cominciare e finire*. Con logica stringente Granese, utilizzando una sottile lettura di autori quali Benjamin e Auerbach (con qualche incursione non peregrina in Bachtin), presenti nella lezione di *Cominciare e finire*, elabora un'avvincente indagine ermeneutica volta forse a svelare sottese relazioni possibili tra le differenti scritte calviniane e la sesta lezione, che, quest'ultima, purtroppo, non avremo mai tra le mani. Invece, CLARA ALLASIA, sanguinetiana di ferro, col suo intervento «*Tutta una vita fa*»: *il lungo silenzio del signor Palomar*, i documenti alla mano li ha tutti, e li usa subito per esplorare, o meglio, intrufolarsi, con notevole rigore critico, nel duetto o dialogo epistolare tra Edoardo Sanguineti e il signor Palomar, tema di discussione il *Palomar* di Italo Calvino, lì nella faccenda complessa, tra andate e ritorni, del viaggio di Ulisse. Ma, apprendiamo, soprattutto, insieme agli intriganti riferimenti poetici, soprattutto, la citazione degli spogli lessicogra-

fici della *Sanguineti's Wunderkammer*, dove l'archivio lessicografico di Sanguineti riporta ben 23 lemmi provenienti tutti, appunto, dal *Palomar*. La relazione di GIUSEPPE LUPO usa in maniera inventiva il tema della leggerezza, legandolo a una sorta di araldica delle macchine da scrivere usate da Calvino, dalla statuarìa Studio 44 alla mitica Olivetti 22, e così disegnando, accanto, con divertite, ma ben calibrate, osservazioni, il procedere del concetto di *leggerezza* che caratterizzerà l'ultimo Calvino, notando la sua lunga gestazione, tale da affondare i primi vagiti negli anni Cinquanta. Interessanti anche i riferimenti al rapporto difficile e mai chiarito tra Ottieri e Calvino, che comporterà la pubblicazione del celebre *Donnarumma all'assalto*, allora *Diario di Pozzuoli*, presso Bompiani e non Einaudi. Ne vien fuori una figura di Calvino ben rimontata in un ghiribizzi di penetranti osservazioni, messi lì, tra la pagina e il carrello delle macchine da scrivere. GIOVANNI GENNA, che da tempo studia gli aspetti antropologici nella letteratura italiana moderna e contemporanea, dopo gli originali studi condotti su Gadda, qui si misura con l'"antropologo Calvino", come dal titolo del suo intervento *Calvino lettore di de Martino*. Ne viene fuori una originale quanto puntuale indagine sul tragitto storico nell'universo critico e narrativo di Calvino in rapporto con l'antropologia, a partire dagli esiti di ricerche sulla fiaba (via Propp, Cocchiara, Cirese) fino alle dichiarazioni di stima, da lettore, delle teorie antropologiche di de Martino, infilandosi, così, anche in una serie di velati distinguo con l'etnografo Pavese, autore del romanzo "mitico" della *Luna e i falò*, immerso in esperienze ancestrali, e non più, demartinianamente, sul mondo e sulla propria epoca, cosa, invece, privilegiata da Calvino. SILVIO PERRELLA, col suo *Tre lettere per Italo Calvino*, s'inventa, con notevole piglio narrativo, un originale percorso di lettura della poetica calviniana, scegliendo viali tematici poco battuti, ossia il piacere a disegnare di Calvino, la sua particolare calligrafia con cui amava destreggiarsi, l'aneddoto privato di un incontro palermitano, un intervento sulle *Lezioni americane* lette in controluce col saggio sull'*Identità*, notazioni tutte calzanti sul progetto autobiografico mai nato (e forse voluto) dell'autore, e infine con delle riflessioni ultime sull'opera calviniana da ben meditare. Con una tutta sua particolare linea tematica è il saggio che ILARIA CROTTI dedica agli animali calviniani dal titolo emblematico quanto riassuntivo: *Uccellacci e uccellini: immagini di animali in Marcovaldo*, dove l'autrice ci rende accuratamente partecipi del bestiario presente nel libro di Calvino. Il testo risulta essere un'attenta lettura dei venti racconti marcovaldiani, dove la Crotti evidenzia una particolare pratica dell'autore, ovvero quella di una «personificazione metamorfica» degli animali, assieme a cose, rumori, macchine, mettendo in luce il non sotteso interesse di Calvino ad estendere al dominio animale, per metamorfosi e allegorie, ogni oggetto, sensazione, stato d'animo. Viene via così un percorso errante (e preponderante), nonché stimolante, della metafora animale all'interno dei racconti, ma andando anche più in là, spingen-

do lo sguardo oltre il *Marcovaldo*, ovvero attraversando tutta la storia narrativa di Calvino fino al *Palomar*. L'intervento di CLAUDIA MIGNONE dal titolo *Italo Calvino, le Cosmicomiche e la divulgazione dell'astronomia* illustra, con precisione, il contesto storico in cui nascono le *Cosmicomiche* di Italo Calvino, approfondendo e scovando alcune fonti scientifiche con le relative teorie, che ispirarono tre racconti calviniani di ambito cosmologico. La relazione, scientificamente molto solida, propone un originale quanto suggestivo "calendario cosmomico" (anche in figura) per poter ordinare i racconti lungo la storia dell'universo, suggerendo che l'opera di Calvino, pur senza scopi divulgativi, non rappresenta solo un'innovazione letteraria, ma lavora, concretamente, a creare anche nuova conoscenza scientifica. Di Cinema e di Calvino, si occupa il saggio di EMILIANO MORREALE, dal titolo *Così lontano, così vicino. Calvino guarda il cinema*. L'autore discute con Calvino di cinema, del Calvino innamorato di cinema, e stila un lungo minuzioso racconto, ben informato, diviso in fasi, dell'alternato rapporto dello spettatore Calvino. Morreale lascia collimare assai bene insieme lettura dei testi calviniani e i film visti da Calvino; e a tale proposito divengono, ad esempio, molto stimolanti le osservazioni su Fellini e sul saggio-racconto *l'Autobiografia di uno spettatore*. Ne vien fuori un tascabile, dettagliato, invito alla lettura, o istruzioni per l'uso del Calvino cinefilo, ben scandito nel tempo, pratico nell'uso, e soprattutto arricchito da un fine collage di poche conosciute citazioni di articoli o testi di Calvino sul cinema.

Epifanio Ajello, Luigi Montella

SAGGI

Luigi Montella

IL VIAGGIO FIGURATO: PROIEZIONI FUTURISTICHE
NEI MUTATI TRATTI NARRATIVI DI ITALO CALVINO

Il tentativo di scoprire quanto a sé stessi o ad altri viene celato è l'elemento che ha spinto da sempre l'uomo a indagare, a ricercare, a osservare ciò che lo circonda nella speranza di giungere alla rivelazione del mistero che si nasconde nell'ignoto. Di qui l'idea del viaggio accompagna da sempre, nelle sue poliedriche sfaccettature, la quotidianità dell'uomo seppure con diverse implicazioni che hanno segnato la storia del pensiero: dagli archetipi religiosi al vagare di Odisseo, dalle notazioni di Marco Polo, Pigafetta, Magellano ai viaggiatori settecenteschi, dai resoconti di Henry Thoreau ai più fantasiosi viaggi letterari. Nella scrittura tutto si tiene insieme: contesto reale e fantasia si fondono superando lo steccato che separa l'adesione alla realtà dei luoghi realmente visitati da quelli figurati, rendendo alquanto instabile lo sforzo di collocare le diverse tipicità del racconto all'interno della letteratura di genere dei temi viatori. La narrazione, infatti, si presenta come una sorta di specchio deformante, in cui gli scrittori riflettono i segnali di una realtà simulata: siamo dinanzi al carattere costitutivo ed eversivo dell'arte.

La questione si rivela importante in quanto il cambiamento prospettico del punto da cui si osservano i comportamenti umani, addentrandosi nelle cose e capovolgendone le visuali, non è più il di fuori, ma è il di dentro a divenire oggetto del racconto. La riflessione sui motivi che orientano l'uomo a inoltrarsi in zone deserte o nella confusione delle aree metropolitane va individuata, pertanto, anche nel bisogno avvertito di scoprire la propria individualità nel confronto con le diversità. In questo rinnovato scenario, il processo di ricostruzione, poggiato su utopie fungibili, si trasforma nello sforzo di mutare le coscienze. Gli elementi antropologici vanno perdendo i caratteri peculiari per assumere i contorni di un'indagine meditata sulla vita in comune, delineata attraverso le dinamiche testuali, nello sforzo di giungere alla completa reinvenzione del mondo. È questo uno dei sicuri procedimenti che si snoda attraverso l'intera produzione di Italo Calvino.

L'autore esprime, fin dall'inizio della sua esperienza narrativa, una concezione del mondo inclusiva, probabilmente, figlia, non solo dell'esperienza resistenziale che lo legava a storie e a gruppi eterogenei, ma anche della pratica editoriale che lo aveva introdotto in un sistema di relazioni, evitandogli quell'esercizio di solipsismo intellettuale tipico di alcuni artisti di quel periodo. I tratti fisiognomici delle descrizioni territoriali si ammantano di caratteri nuovi, il romanzo si modifica nell'unica rivoluzione possibile da cui partire per una rinnovata palingenesi del mondo, grazie alla funzione diffusiva, esplorativa e aggregativa della letteratura.

La scrittura diventa il veicolo per trasportare le idee in ogni dove, in un processo continuativo che non s'interrompe mai, nonostante cambino strutture e modalità espressive. Il romanzo *Le Città invisibili* si mostra, ad esempio, come la *summa* dei precedenti viaggi temporali o immaginari della produzione calviniana, nello stesso tempo palesa elementi in parte conosciuti, proiettati in una dimensione futuristica di un mondo di là da venire e ancora da scoprire.

Si pensi al nuovo modo di osservare la realtà che Calvino introduce già nel *Barone rampante*, in esso, pur essendo dentro le cose, il protagonista comincia a distanziarsi dal mondo che lo circonda, scrutandolo dall'alto. Cosimo Piovasco di Rondò, figlio ribelle del barone di Ombrosa, Arminio Piovasco, appollaiato sugli alberi, infatti, aiuta la comunità a difendersi dagli incendi che egli vede svilupparsi da lontano, dai lupi, informa i contadini degli spazi coltivabili che riesce a individuare dalla sua posizione privilegiata. Intraprende, inoltre, un percorso in solitudine all'interno di sé stesso, maturando l'amore per l'ambiente, elemento sotteso a tutti i romanzi calviniani. Dall'alto egli nota, tra le altre cose, le mutazioni ambientali, allo stesso modo di come variano le relazioni tra l'uomo e la natura. Lo scrittore con lungimiranza si prodiga in uno sforzo conoscitivo che anticipa alcune problematiche ecologiche che oggi ritroviamo sotto la lente d'ingrandimento del mondo intero. Argomenti similmente affrontati nella *Formica argentina*, nella *Speculazione edilizia*, in *Nuvole di smog* e con mutati echi nella *Giornata di uno scrutatore*, romanzo pubblicato nel 1963, in cui si denuncia l'opportunismo che lega gli uomini nella modernità. La prospettiva dell'autore che osserva il mondo circostante, utilizzata nel *Barone rampante*, sarà ripresa, seppure da un altro angolo visuale, nelle *Città invisibili*. Nel legame sotterraneo che lega i vari snodi narrativi, si ricorda che il tema era stato in buona parte anticipato alla fine della *Giornata di uno scrutatore*, quando Amerigo (lo scrittore) dai vetri della finestra mira gli spazi e le donne che si affaccendano nel cortile sottostante, notando la diversità anche fisica delle persone; un riverbero di tante specifiche singolarità che nell'insieme riflettono platonicamente gli aspetti di una sola idea. Scrive, infatti, alla fine del suo racconto:

[...]. Siamo come una città[...]. La città che moltiplicherà le mani dell'uomo, si chiedeva Amerigo, sarà già la città dell'uomo intero? O l'homo faber vale proprio in quanto non considererà mai abbastanza raggiunta la sua interezza? [...]. S'avvicinò alla finestra [...]. 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.

Gli spostamenti problematici nei luoghi e negli spazi indefiniti che la letteratura offre si vanno addensando, quindi, intorno a punti mediani dove si determina il dislocamento dal vero alla mistificazione del racconto, dalla realtà all'ingegnosità estetica.¹ Di qui il computo della complessità intellettuale e ideologica di uno scrittore che si sforza di portare fuori il vuoto che esiste nella natura dei segni che ci seducono e ci affasciano; così com'è storicamente accaduto per i fenomeni che hanno stigmatizzato lo sviluppo del sistema capitalistico-industriale, inficiando, in maniera progressiva e irreversibile, le relazioni tra gli uomini e la natura, con la degenerazione dei costumi e delle strutture del vivere comunitario.

L'itinerario calviniano finisce per travalicare i consueti confini descrittivi, inglobando nel racconto elementi che uniscono il cosmico, da intendersi in modo più antico e naturale, con il comico, utilizzato per denunciare l'incomunicabilità e i soprusi perpetrati dagli uomini che nel tempo hanno gestito le leve del potere, per favorire solo gli interessi dei singoli, così come si verifica nelle *Cosmicomiche*. Nel romanzo si vanno contrapponendo sostanze incommensurabili che caratterizzano la dimensione anche storica dell'universo con i tempi limitati delle vicende umane, anticipando ciò che la moderna scienza ha determinato nella proiezione che associa le componenti che plasmano i nostri corpi a quelle delle infinite particelle che popolano il cosmo. Il valore semantico del viaggio include, a questo punto, significati plurimi; composite, pertanto, si riveleranno le chiavi di lettura volte a interpretarli. Le coordinate spazio-temporali delle *Città invisibili*, ad esempio, non sono ascrivibili più alla sola geografia fisica, ma testimoniano la stretta interconnessione con quel groviglio di retaggi culturali che determinano principalmente il paesaggio interiore dell'individuo. I luoghi idealmente visitati da Calvino sono, infatti, descritti minuziosamente nella loro distintiva costituzione, determinatasi grazie a una serie di processi di diagenesi che hanno forgiato nel tempo le diverse

¹ Per un essenziale excursus sulla letteratura odepórica, cfr. E. J. LEED, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, Il Mulino, 1992; V. DE CAPRIO, *Un genere letterario instabile*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1996; A. BRILLI, *Quando viaggiare era un'arte*, Il Mulino, Bologna 1995; S. PIFFERI, *Odepórica 2.0, Sette Città*, Viterbo 2012.

storie collettive, dando inizio, localmente, anche alla loro erosione. In esse è possibile rintracciare l'articolata accumulazione dei ricordi, dei fatti accaduti, dei simboli che vivono e muoiono in una successione continua, sino a segnare lo sviluppo e il decadimento delle civiltà nel tempo, in apparenza quasi del tutto prive di implicazioni sentimentali. L'intera procedura di rigenerazione, infine, mostra come le nuove realtà tendano a riposizionarsi su nuove basi, senza cancellare del tutto quanto prima esisteva, originando così la percezione di una continua rinascenza in cui si mescolano principi cosmici con fattori umani, spazi fisici ben delimitati con gli spazi infiniti dell'universo.

Il racconto delle cinquantacinque città descritte, distribuite nel volume nell'arco di nove capitoli, si svolge tutto sull'avventura di Marco Polo che visita l'impero di Kublai Kan, sottoponendo all'imperatore dei Tartari i suoi appunti di viaggio. Calvino ripropone l'equivoco generato nel *Milione* in cui Marco Polo presenta Kublai come Gran Kan dei Tartari, mentre nella realtà era imperatore dei Mongoli. Ogni capitolo delle *Città invisibili* è preceduto da un dialogo scritto in corsivo tra Marco Polo e Kublai Kan a commento delle varie città.²

Il volume si organizza su una molteplicità di temi e sottolinea l'interesse dell'autore verso le forme dell'ipertesto, ponendo ogni singolo lettore di fronte alla scelta di diversi percorsi verso i quali orientarsi.³ Da una serie di poemetti in prosa, come egli li definisce nell'epistolario, nascono città piene di significati, città piene di storia, città che inneggiano alla vita, città che sgomentano, città

² L'idea di una rielaborazione del *Milione*, come testimoniato da Mario Monicelli – (Monicelli 1986, 71-73); si veda anche Calvino (1994, 1263-1264) –, aveva già interessato Calvino nel 1960, su una sollecitazione del produttore Franco Cristaldi e della sceneggiatrice Giovanna Cecchi D'Amico, detta Suso, che gli avevano chiesto, una scrittura in grado di ripercorrere il viaggio compiuto da Marco Polo da Venezia a Pechino, così da “vedere cos'era rimasto e che cos'era cambiato”. Più di dieci anni dopo, Calvino decide di rendere concreta l'idea mai abbandonata di scrivere un romanzo ispirato al *Milione*, seguendo la sua tecnica solita di spostare su retroterra già comprovati le costruzioni fantastiche e le riflessioni sul presente. Rispetto ai testi precedenti, lo scrittore sperimenta nuove forme dell'intreccio narrativo (c'era stato nel frattempo il rilevante incontro con l'Oulipo), capaci di generare testi prescindendo dai vincoli dell'ispirazione o dalle regole in uso per la categoria di genere scelta. Sulla pagina si prospetta, pertanto, una costruzione visionaria di luoghi raffigurati in forma lirica; una poetica attestata sulla dimensione artistica delle figurazioni che trascendono anch'esse da ogni legame con il genere compositivo adottato, così da riuscire a intrecciare elementi favolistici con elementi realmente osservati, realtà imm modificabili con realtà in divenire, prospettive ingannevoli con resoconti possibili.

³ «Così come è comunemente inteso, un ipertesto è una serie di brani di testo tra cui sono definiti dei collegamenti che consentono al lettore differenti cammini». Cfr. G. P. LANDOW, *Pratiche Editrice*, Milano 1993, pp. 5-6.

che si trasformano in megalopoli, simboli sibillini, risucchiate in un vortice che le unisce tutte, trasformando l'insieme dei diversi territori urbani in una grande e unica città. Sembra, inoltre, evidente che la città di Calvino esista proprio nella composizione delle cose che egli non rivela: le città potrebbero essere, infatti, diverse, se non addirittura opposte a quanto egli ci racconta. È, quindi, proprio nella continua demistificazione della realtà che va ricercato uno dei motivi del suo viaggio.

Calvino cerca di descriverci, raccontandocene i difetti, quali potrebbero essere le città da costruire nel futuro, promuovendo, di fatto, un dibattito sui luoghi moderni. Egli parte dalla descrizione di città che sembrano essere ancora organizzate sul rapporto umano e in cui si coglie una dimensione urbana che riflette in sé un significato più antico, il passato, la storia che si va fondendo col presente, per approdare poi alla descrizione delle metropoli e alla denuncia dell'impossibilità di vivere in esse. Nella città arcaica, infatti, attraverso lo spazio orientato (sapevi da dove partivi e dove andavi) e lo spazio denso di storia era possibile l'identificazione del soggetto con il territorio, mentre nella metropoli che si sviluppa in tempi rapidissimi, si vanno distruggendo le stratificazioni preesistenti e si crea il vuoto storico. Tutto ciò disorienta il soggetto che non riesce più a trovare percorsi efficaci, si perde nei labirinti che l'uomo crea intorno a sé, negli spazi chiusi e intricati che hanno come raffigurazione metaforica il vuoto.⁴

Quando scrive *Le città invisibili* Calvino vive stabilmente a Parigi, luogo in cui ha già composto le *Cosmicomiche* e dove scriverà *Il castello dei destini incrociati*. La metropoli, quindi, contribuisce a ispirare con le sue pluralità lo scenario paesaggistico. La crisi dello spazio urbano che si allarga fino a rendere invisibili gli uomini che lo occupano è l'altra faccia del degrado della natura raccontato nei romanzi precedenti. Alla base del viaggio di Polo c'è la ricerca dei motivi che hanno spinto gli uomini ad aggregarsi nelle città; di qui la spiegazione delle diverse sezioni: *Le città e la memoria*, *Le città e il desiderio*,

⁴ Di particolare interesse risulta la raffigurazione del vuoto proposta da Starobinski, in CALVINO, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, *Prefazione* di Jean Starobinski, *Introduzione* di Claudio Milanini, Mondadori, Milano, 1995, t. 1, XXVI: "Trattato in modi diversi il motivo del vuoto occupa un posto considerevole in Calvino: il vuoto in biblioteca è certamente necessario, secondo la tradizione epicurea, perché vi si producano la caduta e il clinamen degli atomi di cui sono composti tutti i corpi immaginabili; ma il vuoto, se lasciato spalancato, sarebbe angosciante. Occorre allora coprirlo, mascherarlo, popolarlo, farne lo schermo su cui proiettare le immagini, perché il dentro assoluto è intollerabile senza un fuori, e il fuori assoluto irrespirabile senza un dentro. È necessario quindi creare passaggi e vie di comunicazione tra il fuori e il di dentro che significa ricorrere alle parole". Cfr. anche M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Einaudi, Torino, 2007.

etc. Il lettore viene introdotto in una topografia ideale, con libero accesso a città immerse nella favola che invitano ad essere visitate, ma al tempo stesso a fuggire da esse, per seguitare oltre, verso una dimensione urbana ancora tutta da costruire, di cui si conoscono solo gli elementi negativi che dovranno essere banditi dalle nuove aree collettive. La città, però, è anche rimando analogico a una dimensione interna dell'animo umano. L'imperatore, ad esempio, esibisce un carattere malinconico, cosciente del fatto che la grandezza del suo impero non potrà giovargli, visto il declino inesorabile verso il quale si sta avviando l'intero mondo. Allo stato d'animo dell'imperatore fa da contraltare il sentimento nostalgico che Marco avverte per la sua Venezia, probabile immagine di Sanremo, pezzi della quale l'autore cela in molti luoghi delle città ritratte. *L'inventio* non si prospetta, quindi, come un gioco intellettuale freddo e distaccato, ma con l'angoscia di chi vede lo squallore della realtà e lo denuncia attraverso l'arte del racconto. Sta poi al lettore saper cogliere ciò che si nasconde dietro la scrittura, decifrare i segni, entrare in comunicazione con l'autore e cogliervi ciò di cui ha più bisogno.⁵

La particolare tecnica narrativa usata da Calvino nella strutturazione del viaggio di Marco Polo si arricchisce di numerosi e variegati intrecci non solo linguistici, ma di denunce, analisi, riflessioni. Calvino non cade però nell'errore di prospettare l'esistenza di un'utopica città verso cui tendere, un iperuranio che si rivelerebbe irraggiungibile; aggrega intorno a simboli statici di metropoli e a un modificato viaggio ariostesco le paure e le angosce di una realtà umana capace di isolarsi sempre di più non solo dal resto del cosmo ma anche e soprattutto dai suoi simili. Le trasformazioni urbane che subiscono alcune città calviniane richiamano ancora alla mente la rinascita metropolitana di Parigi, unitamente al sentimento di ribellione espresso da Baudelaire, ad esempio, nei confronti della disgregazione dell'uomo. Una delle cause primarie, responsabile di un così inconsueto disfacimento, viene individuata dal poeta francese nell'esagerato processo d'industrializzazione che trasforma ogni cosa, dove tutto diventa oggetto mercificato.

Il poeta francese, secondo Benjamin, non voleva cambiare il mondo, perché non credeva nelle azioni profetiche della conversione, ma intendeva interrom-

⁵ I. CALVINO, *La letteratura come proiezione del desiderio* (Per l'Anatomia della critica di Northrop Frye), in «Libri Nuovi», n.5 agosto 1969, poi in I. CALVINO, *Saggi, Introduzione* e cura di M. Barenghi, t. 1, Mondadori, Milano, 1995, p. 242, l'autore scrive: "ognuno scava da ogni libro il libro che gli serve". Sulla complessità del rapporto tra la forma della scrittura e la credibilità della sua rappresentazione, fino allo svelamento delle tecniche del racconto e delle scelte più profonde scaturite dal dialogo interiore dell'autore, cfr. N. TURI, *L'identità negata: il secondo Calvino e l'Utopia del tempo fermo*, SEF, Firenze, 2003.

pere il corso della storia, sostenendo che “[...]. Il labirinto è la via giusta per chi arriverà, in ogni caso, sempre troppo presto alla meta. E questa meta è il mercato”.⁶

Interessanti anche le riflessioni espresse su Poe e Valery: “Angoscia, ripugnanza e spavento suscitò la folla metropolitana in quelli che primi la fissarono in volto.

In Poe essa ha qualcosa di barbarico. [...] Valery, che ha uno sguardo molto acuto per la sindrome ‘civiltà tecnica’, descrive così uno degli elementi in questione. ‘L’uomo civilizzato delle grandi metropoli ricade allo stato selvaggio, e cioè in uno stato di isolamento. Il senso di essere necessariamente in rapporto con gli altri, prima continuamente ridestato dal bisogno, si ottunde a poco a poco nel funzionamento senza attriti del meccanismo sociale’”.⁷

Nella novella *L’uomo della folla*,⁸ Poe fa emergere due protagonisti, presentati in maniera speculare, che assumeranno successivamente la connotazione di stereotipi nel romanzo moderno. Il primo è un uomo, il quale, in un pomeriggio d’autunno, dalla finestra di un grande locale londinese, osserva la folla che si muove in una delle vie principali della città, completamente assorbito dalle emozioni che riceve dalla visione della gente sempre più numerosa e frettolosa che passa davanti ai vetri della finestra, tanto da non accorgersi degli accadimenti che vivacizzano la vita all’interno del locale. Il secondo è un personaggio atipico, quasi insignificante, che vaga tra la moltitudine delle persone senza una meta precisa. In entrambi si rispecchia la meditazione dell’autore che, seppure attratto dalla smisurata crescita della popolazione, percepisce il senso di solitudine che accompagna il singolo individuo confuso tra la folla, completamente spogliato della propria identità. Da questa fusione di stati d’animo scaturisce una forma inusuale di isolamento collettivo che scandirà la riflessione sul sociale nella moderna scrittura.

È proprio la visione lirica dell’isolamento, della sofferenza dello spirito, generata anche da una civilizzazione che in definitiva è peritura, ad arricchire di suggestioni le tesi che animavano il dibattito intellettuale negli anni in cui Calvino elabora i suoi paradigmi narrativi. Elaborazioni teoretiche che non sono affatto estranee alle trame dei racconti calviniani, tanto che lo

⁶ W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962, p. 135.

⁷ Ivi, pp. 109-110. Senza escludere il dibattito che in quegli anni nasceva anche intorno alle teorie di Herbert Marcuse.

⁸ Il racconto fu scritto nel novembre del 1840 e pubblicato un mese dopo sul “Burton’s Gentleman’s Magazine”.

scrittore, conoscendo i punti in negativo che nel tempo hanno segnato la vita comunitaria: nella favola, nella costruzione fantastica, attraverso i motivi del racconto,⁹ cerca gli impulsi positivi per la costruzione di un nuovo futuro. Lo scrittore è l'uomo che sbircia dai vetri della finestra, ma è anche l'uomo che si aggira tra la folla, osservando fatti, luoghi, persone. È colui che scorge le sedimentazioni sottese al substrato delle città. Percorrendo, poi, a piedi le strade metropolitane o muovendosi sui mezzi di trasporto – che uniscono punti distanti delle megalopoli-, disegna mappe in grado di svelare i percorsi labirintici che avvolgono le nuove città espanse a dismisura, proiettandole nel futuro, un luogo dove sarà possibile fondere vicende umane diversissime tra loro, contribuendo a mantenere, pur nelle composite e complesse stratificazioni, una memoria comune.

Nelle *Città invisibili* si attua una trasgressione delle regole che tradizionalmente governavano l'articolazione del racconto, chiuse in una ifologia¹⁰ linguistica composta da un insieme di norme, vincoli, percorsi obbligati. Il nuovo modo di rappresentare la molteplicità troverà il naturale approdo nel metaforico omaggio che porge alla grande letteratura ottocentesca in *Se una notte...*, romanzo in cui Calvino testimonia lo sgretolamento del tradizionale modo di narrare, aprendo di fatto alla sperimentazione di *Palomar*.

[...]. I romanzi lunghi scritti oggi forse sono un controsenso: la dimensione del tempo è andata in frantumi, non possiamo vivere o pensare se non spezzoni di tempo che s'allontanano ognuno lungo una traiettoria e poi spariscono. La continuità del tempo possiamo ritrovarla solo nei romanzi di quell'epoca in cui il tempo non appariva più come fermo e non ancora come esploso, un'epoca che è durata su per giù cent'anni e poi basta.¹¹

Si perpetua, quindi, una sperimentazione di rinnovate configurazioni del discorso narrato, una ricerca cominciata fin dai primi romanzi e portata avanti in maniera continua nel corso degli anni, sino a pervenire a un naturale ripensamento della struttura del testo letterario, creando un'elusione delle

⁹ Per motivo intendiamo il significato sklovskiano: “la più semplice unità narrativa che, sotto forma di immagine, corrisponde alle svariate esigenze dell'intelletto primitivo o alle osservazioni quotidiane” (Segre 1974, 7. Cfr. anche Deidier 2004). Nella monografia Deidier evidenzia come l'intreccio tra l'elemento fantastico e la realtà, tra la fusione dei vari livelli del linguaggio e le complesse articolazioni speculative si rivelino in Calvino tra i più originali connubi della narrativa europea del Novecento.

¹⁰ Il termine è di Roland Barthes (Barthes 1975, 63), “ifologia (hiphos, è il tessuto e la tela del ragnò)”.

¹¹ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979⁹, p. 8.

norme entro cui precedentemente si muoveva il narrato. L'uscita dai dettami soliti procura in genere un disagio nell'universo allineato al prestabilito, perché l'uomo, costituendosi in un ordine prescrittivo, fa sì che il rispetto delle regole diventi esperienza della prassi quotidiana, consuetudine di vita, non accorgendosi, invece, che – molto spesso – proprio l'irretire i comportamenti nelle convenzioni finisce per diventare un'operazione perniciosa, rispetto alla naturale libertà dell'individuo e al diverso modo di sentire di ognuno di noi. Il piano letterario non è estraneo a questo processo metamorfico, le strutture narrative rispondono, infatti, a un bisogno naturale di comunicazione e, nel variato andamento delle relazioni sociali e intellettuali dell'individuo, cambiano col mutare dei tempi. Esse, quindi, si dispongono nel testo come formule stilistiche in continua trasformazione, realizzando una contravvenzione che si andrà configurando in una violazione accettata nella definizione di novelli criteri, fino a quando non scatterà il nuovo processo di modificazione. Calvino con la rappresentazione delle sue città, insieme al suo ingegno descrittivo, contribuisce allo svecchiamento degli usi narrativi, anticipando (almeno per ciò che concerne la produzione del romanzo italiano) una rinnovata articolazione del testo letterario che segnerà in maniera pregnante la letteratura di fine secolo. Nuove geometrie sono difatti tracciate, un nuovo linguaggio sviluppa trame, costruisce fabulazioni, continui *flash* su ipotesi futuribili si fondono nell'ossatura rigorosa del testo. La peculiarità dello scrittore – in definitiva – si rivela proprio nell'arguzia di innescare innovativi meccanismi narrativi nel momento in cui le nuove regole prendono corpo, iniziando a generare stratificazioni sotterranee.

Ecco allora che il gioco ricomincia, moderni aspetti comunicativi debbono essere inventati, ricercati, studiati, affinché la letteratura possa continuare ad esistere e a rappresentare nuovi soggetti, realtà poliedriche, pronta a cogliere le mutazioni anche fisiche della comunicazione e a fuggire dalle cristallizzazioni che simboleggiano o conducono alla morte dell'individuo, perché sempre più irretito in organismi isolati e isolanti. «La letteratura è ricerca del libro nascosto lontano, che cambia il valore dei libri noti, è la tensione verso il nuovo testo apocrifo da ritrovare o da inventare».¹² Nasce, pertanto, il bisogno di un moderno approccio letterario che non prescinda però dal

¹² I. CALVINO, *La letteratura come proiezione del desiderio...*, cit., p. 203. Qui troviamo chiaramente espresso il significato di apocrifo: «Apocrifo (dal greco *apókriphos*, nascosto, segreto) [...]. Forse la mia vocazione vera era quella d'autore d'apocrifi, nei vari significati del termine: perché scrivere è sempre nascondere qualcosa in modo che venga poi scoperto; perché la verità che può uscire dalla mia penna è come una scheggia saltata via da un grande macigno per un urto violento e proiettata lontano; perché non c'è certezza fuori dalla falsificazione».

rapporto tra letteratura e scienza, tra arte e tecnologia, tra i mutati costumi e una rinnovata sensibilità critica, tra il testo narrativo e la sua diffusione nel variato nesso produzione-consumo. Nuove esigenze s'incamminano verso una ridefinizione del prodotto letterario inserito in una rinnovata progettualità che parte dall'interno del testo stesso. In un alterato contesto strutturale si origina, quindi, la necessità di riappropriarsi di un'identità mutevole e mutante che, nella sua impostazione fondamentale, suggerisce un assioma proiettato in caratteri definiti e inamovibili, una propria architettura di base che riprende gli elementi positivi e li trascina nella ricerca di cadenze riconoscibili. Nella costruzione del racconto non si giungerà però mai a una soluzione veramente ultima, si lascerà difatti sempre uno spiraglio proteso verso diversificate alternative: da questa nuova razionalizzazione artistica nascerà la sublimazione letteraria che sfocerà nella suggestione del mito.

Nella prassi di precisazione del contesto creativo dell'autore, spunta l'esigenza, poi, di stabilire rinnovati percorsi, d'individuare un nuovo ordine, così da proseguire in direzione di una destrutturazione del romanzo, generando una moltiplicazione delle soluzioni narrative. Si modifica, pertanto, l'atteggiamento consueto d'impostare l'opera letteraria secondo la prassi della schematica corrispondenza tra fabula e intreccio – talvolta, infatti, Calvino sovrappone le diverse formule scritte fino a farle quasi diventare un solo elemento costitutivo dell'opera –, destabilizzando anche la consolidata distribuzione dei fatti nel tempo e nello spazio, senza per questo togliere organicità e unità alla storia.

Il piano reale, nel nostro autore, non è quasi mai in contrapposizione con quello artistico, tutt'al più in perenne confronto, nella proiezione di un'oggettivazione dei fatti soggettivi, attraverso la loro ricostruzione etica, socio-economica, ideologica, estetica che si concretizza in una geometrica dimensione creativa. L'opera assume, pertanto, in molti casi, i connotati di un dato estraneo non solo alla coscienza soggettiva, ma all'intero universo ideologico; al tempo stesso, però, riflette nel soggetto narrante gli elementi specifici dell'intera collettività. Secondo questo punto di vista, pur nella comprensibile distanza esistente tra la vita e la letteratura, spesso, nell'opera calviniana, le due componenti interagiscono. Calvino da una parte sottrae la letteratura a una condizione solo percettiva, nel senso che essa possa fungere unicamente da agente stimolatore degli stati soggettivi, generando sensazioni o emozioni, dall'altra la popola di una moltitudine di fili nascosti che tengono insieme gli esseri umani, le loro storie, i loro sentimenti, fino a generare una complessa interazione sociale tra i diversi attori che collaborano alla composizione della trama, risolta nella scelta dei costrutti, delle intonazioni espressive, delle diverse variabili stilistiche. Sulla base dei principi narrativi progressi, Calvino

registra i meccanismi descrittivi in modo da riprodurre con esattezza la realtà raccontata, lasciando sullo sfondo i temi psicologici, onirici o imperniati sulla vaghezza del sentimento d'amore o del senso della vita in quanto ambigui, quindi, meno adatti a una rappresentazione precisa dell'evento narrato.

Le città invisibili, *Se una notte...*, *Il castello dei destini incrociati* e *Palomar* sembrano rispondere in maniera precipua ai nuovi intendimenti letterari, generando una contemplazione poetica, che in un campo ideale aggrega illusione e concretezza, logica e sentimento. Una sintesi organizzata con rigorosa disciplina,¹³ base per la creazione poi di una diversa estetica del romanzo, in cui, oltre alla dimensione immaginativa, sarà possibile incontrare l'uomo nella sua concreta pluridimensionalità, vagante in realtà polimorfe e sfuggenti. Lo scrittore osserva la realtà da una distanza giusta, con occhio esterno, così da riuscire a comprenderla, a conoscerla con uno sguardo, però, capace di oltrepassare la superficie delle cose, riuscendo a portare fuori gli elementi sotterranei, nascosti. La caratteristica principale del suo modo di raccontare va ricercata nella capacità d'interrarsi nel magma dell'esistenza tirandosi via un attimo prima che esso cominci a solidificarsi, riuscendo a raccontarne le modificazioni mediante una scrittura che si rivela in alcuni tratti quasi impalpabile, tanto è la levità delle cifre stilistiche adottate. L'abilità, inoltre, di attraversare la storia dell'umanità, percependone in anticipo i cambiamenti e cercando – al tempo stesso – possibili contromisure allo sfascio e alla degenerazione dell'uomo, lascia un moto di sconcerto nel lettore.

La peculiarità dell'impianto narrativo rende evidente il disagio dell'argomentazione critica di rapportarsi direttamente alle radici del racconto. Bisognerà, infatti, percorrere strade laterali per arrivare a cogliere le biforcazioni intessute nell'apparente linearità dell'enunciato, evitando di appoggiarsi a supporti troppo scoperti che sembrano orientare con immediatezza verso elementi conoscitivi diffusi, chiari, ma che si rivelerebbero ingannevoli.

L'ossatura del romanzo risponde a principi geometrici di base sia nell'organizzazione esterna sia in quella interna del testo.¹⁴ Il libro si articola in undici capitoli, in cui si raggruppano cinque racconti per ogni serie di capitoli. In essi

¹³ Intendiamo riferirci anche al concetto di "tecnica interiore" cfr. B. CROCE, *Aestetica in nuce* in *Ultimi saggi*, Laterza, Bari 1963, p. 19: «[...] ovvero nel senso di 'disciplina', cioè del legame necessario con la tradizione storica, dalla quale nessuno può slegarsi sebbene nessuno vi resti semplicemente legato».

¹⁴ Preziosa, a tal proposito, risultò una delle prime proposte di lettura offerta da Lavagetto 1973, 144; nonché la visione della scacchiera "sghemba e digradante, con caselle quadrate ciascuna delle quali corrisponde a uno fra i cinquantacinque paragrafi" proposta da C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, Garzanti, Milano 1990, 130-131.

sono racchiusi i motivi che hanno portato gli uomini a vivere nelle città e che conserveranno un loro valore al di là di tutte le crisi che potranno sconvolgere i nuovi *habitat*. Lo scombussolamento subito dall'uomo nell'espansione delle diverse forme di città è speculare – secondo Calvino – alla crisi che, conseguenzialmente, avvolge la natura. *L'escalation* dei temi esposti nel libro che scompaiono, lasciando posto a un nuovo tema, quando sono proposti per la quinta volta,¹⁵ ricorda, tra le altre cose, le alternanze e le intermittenze dei tabelloni pubblicitari che movimentano il buio delle città, determinando una rapida successione di immagini colorate ondegianti dal basso verso l'alto e viceversa. La struttura, però, sembra più veritieramente rispondere all'esperimento della "letteralizzazione" della matematica, compiuto da Raymond Queneau con la pubblicazione di dieci sonetti con quattordici versi intercambiabili in *Cent Mille Milliards de poèmes* (Queneau 1961, 28).¹⁶ Per altri e più articolati percorsi, potremmo richiamare alla mente anche le variazioni sullo stesso tema proposte dall'arguzia dei nostri poeti barocchi.

La complessione interna dei racconti parte invece dalla denominazione della città, approda, nella parte centrale, alla figurazione di una sua costruzione interna, che tenta di esemplificare i significati non apertamente dichiarati – o l'immagine che i residenti propongono del luogo da essi abitato – e termina con l'enunciazione di un principio secondo cui si evidenzia – in larga parte – la funzione svolta da una specifica effigie. Sembra rispondere, inoltre, a modelli ben precisi; vi sono passi, infatti, in cui si notano chiare e ripetitive le funzioni dei personaggi, quasi rispondessero all'unisono a un modello che trova nella favola il suo costume più appropriato. Troviamo l'intrigo, l'usuraio che insegue il giovane, la nutrice che consola la figliastra e via via tutto uno snodarsi di funzioni nel racconto. Una cosa però sfugge all'artificio della narrazione: il rapporto umano. E laddove la descrizione resta, comunque ironica e disincantata, in cui lo scrittore sembra irridere la vita delle sue città, esso è l'unico che non può essere inventato, costruito, l'unico che, solo se vissuto, può essere riportato.

Le realtà visitate si consegnano ai nostri occhi in continue simmetrie oppositive che spingono il lettore verso un'indagine bipolare, alla ricerca di una

¹⁵ Si osservi la composizione dell'indice dei capitoli del volume.

¹⁶ Nell'opera è stampato un sonetto su ogni pagina dispari. Le pagine sono organizzate in strisce orizzontali sfrangiate, ognuna delle quali contiene un verso, il sollevamento di ogni singola striscia rende visibile i versi sottostanti posti nello stesso ordine. Ogni verso di un sonetto può essere utilizzato come ulteriore verso di tutti gli altri sonetti. Con i 140 versi dei dieci componimenti è possibile, pertanto, comporre un numero di sonetti differenti pari a centomila miliardi, equivalente al risultato di 10 elevato alla 14^a potenza.

soluzione alla contrapposizione che vede il mondo della produzione e del consumo porsi in antitesi alla natura. La meravigliosa lezione di architettura e urbanistica propostaci dall'autore sembra trovare, infine, un punto di sintesi nell'incontro-scontro tra l'artificioso costruito inventivo e il continuo divenire della rappresentazione di tutto ciò che anima e popola gli agglomerati urbani. Dietro questi due universi, uno freddo e immobile, l'altro fluido e dinamico si nasconde non solo lo scrittore, l'intellettuale, ma l'uomo. A noi sembra che il libro sia pervaso da questo continuo bisogno di comunicare le proprie sensazioni, di trasmettere una sorta di messaggio in codice, che dà all'apparente frammentarietà del discorso narrativo una peculiare continuità, un ondeggiare continuo contro un'apparente pacificazione.

Il romanzo tradizionale (in particolare quello realista) basava parte della sua architettura narrativa sulla descrizione – che di per sé si offre come un intrico semantico e retorico costruito per affascinare e catturare il lettore – spostando – di tanto in tanto – l'attenzione dalla vicenda narrata, e quindi dall'azione, alla riflessione ideologica. La descrizione, sempre nel romanzo realista, tendeva a creare, ad esempio, una pausa naturale internamente al racconto, dove s'introducevano per lo più le conoscenze della realtà sociale e ambientale dell'autore e le adesioni, o anche le opposizioni, al sistema dei valori imperante nei costumi della società. Il linguaggio, pertanto, assumeva vari contorni all'interno dell'intricato sistema segnico, tali da rimarcare le specifiche competenze dello scrittore in grado di riprodurre una realtà iconica o almeno di porre in evidenza quegli elementi che si prestavano a una ricostruzione oggettiva, anche se illusoria, dei fatti reali.

Nella più generale tecnica scrittoria, l'articolazione del racconto tende a svilupparsi in maniera tale da riuscire a creare una funzione della descrizione non solo di "semplice colmatatura", ma anche di "contenuti". L'elemento retorico spesso, però, prende il sopravvento allontanando l'autore dalle indicazioni che voleva invece fornire al lettore. Partendo dalla constatazione che in ogni testo non si raggiunge mai il "reale", ma una razionalizzazione del reale¹⁷ – una ricostruzione sprovvista di ancoraggio che trascina in una circolarità infinita senza nessuna chiusura nella realtà –, si prende atto di quanto il mezzo linguistico sia fondamentale per la redazione equilibrata dell'opera letteraria. Nel romanzo classico la lingua, infatti, serviva per copiare il reale, per riprodurlo senza poterlo creare, giacché esterna a esso, in Calvino invece origina una nuova realtà, diventa lo strumento per entrare nella dimensione dell'intelletto

¹⁷ P. HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Pratiche Editrice, Milano 1977, p. 19.

che per la prima volta si concreta in una raffigurazione visiva. Attraverso la scrittura si delineano contorni netti e definiti, la materia del racconto non resta all'interno di un'entità onirica, ma si alimenta di effetti veri e palpitanti, come avviene in *Palomar*, in cui si animano frammenti di cose che prima non erano mai assurte alla dignità di protagoniste se non – per altri versi – nelle favole classiche. Il sistema linguistico di Calvino si mostra, pertanto, in una scarnificazione semantica in cui, talvolta, la descrizione è il racconto stesso, dove la nomenclatura, la sintassi, l'elemento tecnico non sono dati scorporati dall'unità lessicale, ma sono sciolti nei contenuti cui essa rimanda. La scrittura va assumendo così una sua atipica vitalità, in cui il valore poetico della rappresentazione non è disgiunto dalla bellezza linguistica e grammaticale – che di per sé non si figura come un aspetto arido della narrazione –, ma si propone come un sistema dove sono armonizzati efficacemente gli elementi nomenclatori con gli eventi vibranti del racconto:¹⁸

[...]. Un fischio come di locomotiva e un getto di vapore si levano dalla macchina del caffè che il vecchio barista mette sotto pressione come lanciasse un segnale, o almeno così sembra dalla successione delle frasi del secondo capoverso, in cui i giocatori ai tavoli richiudono il ventaglio delle carte contro il petto e si voltano verso il nuovo venuto con una tripla torsione del collo, delle spalle e delle sedie, mentre gli avventori del banco sollevano le tazzine e soffiano sulla superficie del caffè a labbra e occhi socchiusi, o sorbono il colmo dei boccali di birra con un'attenzione esagerata a non farli traboccare. Il gatto inarca il dorso, la cassiera chiude il registratore, di cassa che fa *dlin*. Tutti questi segni convergono nell'informare che si tratta d'una piccola stazione di provincia, dove chi arriva è subito notato [...].¹⁹

La rapidità è una costante del nuovo romanzo di Calvino,²⁰ contraddistingue la ricerca stilistica avviata con le *Cosmicomiche* e conclusa con *Palomar*.

¹⁸ Lo scrittore stesso chiarirà in *Palomar* (Calvino 1995, 75-76), la funzione della lingua: «[...]»; ma il signor Palomar impararsi un po' di nomenclatura resta la prima misura da prendere se vuole fermare un momento le cose che scorrono davanti ai suoi occhi».

¹⁹ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 11-12.

²⁰ A sostegno di questa caratteristica – nelle *Lezioni americane* (Calvino 1988, 42) Calvino riporta un brano dello *Zibaldone* di Leopardi: «La rapidità e la concisione dello stile piace perché presenta all'anima una folla d'idee simultanee, così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri» [...]. La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno con la rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro (3 novembre 1821)». Già nel 1979 il nostro autore aveva espresso una concezione simile in *Gli indistinti confini*, in PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 1979, p. XII; poi *Ovidio e*

L'intendimento sembra essere quello di utilizzare la forza espressiva racchiusa nell'asciuttezza dei costrutti per proiettare la rappresentazione alla volta di ciò che si dovrà ancora realizzare, così come spesso accade nella poesia. I significati diventano, quindi, estraibili dai contesti, fino a rivelarsi fluttuanti, spingendo il lettore verso continue aperture semantiche, nondimeno verso rivisitazioni di esperienze trascorse. In definitiva, la concisione – per Calvino – è la chiave per entrare in “immense cosmologie” e poterle racchiudere nello spazio di pochi righe. Diventa, però, anche il modo per ripensare allo scorrimento del tempo in una proiezione futuristica, in ciò che dovrebbe o potrebbe essere: “[...]. Nella mappa del tuo impero, o grande Kan, devono trovare posto sia la grande Fedora di pietra sia le piccole Fedore nella sfera di vetro. L'una racchiude ciò che è accettato come necessario mentre non lo è ancora; le altre ciò che è immaginato come possibile e un minuto dopo non lo è più”.²¹ Calvino ripropone ancora una volta l'immagine della città nella città, con un rimando sotterraneo al più universale concetto dell'Uno come Principio indicante l'identità e unità del Tutto. Un postulato che ha attraversato le millenarie tradizioni filosofico-sapientziali e mistico-esoteriche da oriente a occidente, segnando il dibattito filosofico da Pitagora, Parmenide, Eraclito, Platone, Plotino, Cusano, Bruno, Spinoza a Hegel, coinvolgendo pure uno scrittore come Goethe, per riaffiorare nella moderna proiezione futuristica dei racconti calviniani.

La topografia dei luoghi nelle *Città invisibili* è organizzata secondo una tipologia di città cui solo la composizione segnica riesce a dare una parvenza di realtà effettuale; il lettore si trova posizionato in una dimensione irreali, spo-

la contiguità universale, in Id., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 36-49: «Le *Metamorfosi* sono il poema della rapidità: tutto deve succedersi a ritmo serrato, imporsi all'immaginazione; ogni immagine deve sovrapporsi a un'altra immagine, acquistare evidenza, dileguare». In un cammino a ritroso, a sostegno della convinzione che un unico filo lega l'evoluzione intellettuale di Calvino, ricordiamo che nel maggio del 1959, in un'intervista pubblicata su «Nuovi Argomenti», n. 38-39, invitato ad esprimersi sulle nuove impostazioni date alla narrativa da alcuni autori francesi egli sosteneva: «Robbe-Grillet dovrebbe portare la sua geometrizzazione fino in fondo, espungere ogni vibrazione psicologica. E Michel Butor dovrebbe geometrizzare di più la forma, tenersi in un'economia chiusa di racconto. A *L'emploi du temps* basterebbe essere più secco e sarebbe il perfetto romanzo-labirinto che vuol essere. E la *Modification* sarebbe un bellissimo racconto, fosse ridotto a un quarto delle sue dimensioni». Sulla costruzione del romanzo rapido, cfr. anche il conciso ma intenso articolo di Calvino, *Le sorti del romanzo*, apparso su «Ulisse», X, vol. IV, n. 24-25, 1956-1957, 948-950, in cui l'autore individua in Hemingway lo scrittore più rappresentativo della novella giornalistica e del romanzo breve.

²¹ I. CALVINO, *Le città invisibili* cit., p. 19.

stato verso territori dalle forme indefinite. Attraverso un gioco di associazioni linguistiche l'autore riesce a costruire una spazialità che non trova corrispondenze reali, ma della realtà concreta se ne avverte la presenza. Il tempo non scorre – all'interno del testo – secondo una naturale successione cronologica; non c'è, infatti, uno sviluppo continuo e costante della narrazione,²² ma un resoconto dell'interno e dell'esterno delle città incontrate, le quali, a loro volta, ruotano intorno alla funzione del ricordo. La memoria, pertanto, diventa il fulcro attorno al quale si va ricomponendo la frantumazione degli elementi del presente, aggregandosi con ciò che invece era il tempo vigente nel passato e che potrebbe dare forma al presente in un futuro di là da venire.

Il viaggio di Calvino – nonostante il livello illusorio dell'esposizione – trova un aggancio diretto con l'elemento itinerante che da sempre ha accompagnato la storia dell'uomo, connaturato al desiderio di conoscenza insito nel bisogno di capire e decodificare il mondo che lo circondava, e che nel tempo è diventato un aspetto rilevante della tradizione narrativa. Nel viaggio di Ulisse – ad esempio – Horkheimer e Adorno intravidero la formazione dell'identità borghese; il lungo ramingare da Troia a Itaca è l'itinerario del soggetto, l'individuo che va a costituirsi nel tempo e come storia. Fisicamente fragile di fronte allo strapotere della natura, l'eroe greco si lascia andare con curiosità alle molteplici avventure che gli si mostrano, trasformandole in un apprendimento continuo, affinando quella conoscenza che è alla base della sopravvivenza. Non a caso egli riesce a dominare la natura, soffocando la natura che è in lui: i desideri, le passioni, la pietà; di qui il venir meno della capacità di cogliere le difficoltà e i disagi degli altri uomini.²³ Uno dei passaggi chiave che caratterizzano la riflessione di Adorno e Horkheimer nella *Dialettica dell'illuminismo*, a proposito del processo di disumanizzazione che contraddistingue il cammino dell'uomo verso il progresso, è determinato dalle considerazioni a margine della lettera in cui il famoso fisiologo e biologo francese Flourens²⁴ ipotizza che il cloroformio, usato come anestetico, non impedisca al paziente operato di sentire dolore, ma soltanto di non ricordarsene una volta sveglio. I due filosofi ritengono che, qualora fosse corretta l'ipotesi di Flourens, si potrebbe teorizzare che l'assenza di condivisione, il distacco dal dolore che vivono gli altri uomini – come può rivelarsi il dolore fisico per una nascita o interiore come la morte – è il frutto di un processo di narcotizzazione impostaci dal

²² Se si tiene conto della testimonianza offerta a Claudio Varese (Calvino 1984), si spiega meglio questa dimensione atemporale della vicenda raccontata.

²³ T. ADORNO-W. HORKHEIMER, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1980, 47-67.

²⁴ Flourens, Marie-Jean-Pierre (Maureilhan, Bézières, 1794-Montgeron, Parigi 1867).

progresso, il risultato che, prima o poi, si raggiungerà sarà la violenza verso noi stessi e verso gli altri.²⁵

Calvino si muove nell'avveniristico auspicio di porre fine al cinico distacco che l'uomo avverte sempre di più nei confronti del dolore degli altri uomini, interrogandosi su come arginare l'inesorabile sviluppo auto-distruttivo che ha contrassegnato nel tempo la storia dell'umanità. Da sempre, infatti, l'essere umano è vissuto nella tensione di assoggettare sé stesso e, sincronicamente, nel tentativo di sottomettere gli altri uomini. Tali azioni hanno contribuito ad accrescere l'infelicità di quella massa di individui che è rimasta schiacciata, nella modernità, sotto le dinamiche produttive e consumistiche che hanno sostituito le ataviche logiche di sopraffazione e di potere. Nella nostra tradizione letteraria novecentesca, contestualizzata alla produzione calviniana, constatiamo che alcuni indirizzi di letteratura di viaggio si sono venuti a formare nel primo dopoguerra, dal *Viaggio di un poeta in Russia* di Cardarelli o da *Un'idea dell'India di Moravia*, senza trascurare le tematiche del viaggio di Vittorini o di Alvaro. Un vero e proprio filone, caratteristica di una letteratura che ha come suo naturale fondo il folklore, il pittoresco, l'esotico, si è avuto a livello europeo con i vari Malraux, Conrad e, per ciò che riguarda la letteratura americana, con Melville. In questo tipo di racconti troviamo il senso del fallimento, della zona d'ombra, del negativo. Morte e disincanto sono spesso i denominatori comuni di questa specifica prospettiva letteraria, che si va sviluppando nell'Europa sempre più industrializzata, spinta dall'esigenza di evadere, di attuare una fuga dalla routine quotidiana, che avverte il bisogno di riscoprire i valori passati, i paesaggi fiabeschi o semplicemente diversi; nascerà anche da ciò il bisogno del viaggio.

Parlarne non significa però compierlo davvero: spesso lo scrittore non si muove, è la sua mente che viaggia, a volte per dimostrare che lì o altrove è

²⁵ Ma la diagnosi formulata da Adorno e Horkheimer è inedita, folgorante e suona come un paradosso. Cosa ha reso possibile il dilagare della violenza, la distruzione, la barbarie, l'odio, l'ignoranza, lo sterminio? La risposta dei due filosofi tedeschi è: l'Illuminismo. «L'illuminismo, nel senso più ampio di pensiero in continuo progresso, ha perseguito da sempre l'obiettivo di togliere agli uomini la paura e di renderli padroni. Ma la terra interamente illuminata splende all'insegna di trionfale sventura». Con il termine Illuminismo Adorno ed Horkheimer identificano una tendenza del pensiero occidentale che ha concepito il rapporto tra uomo e natura in termini di assoggettamento e dominio. Così facendo, tuttavia, l'uomo ha dovuto contrastare il fatto di essere egli stesso natura, cioè un fascio di istinti, desideri e domande da cui è costituito. Il «borghese» (con lessico marxista) è il prototipo di tale uomo che ha imparato a «frenare il cuore» e diventare, così, padrone di sé stesso: «il Sé che si domina continuamente, e perde così la vita che salva». Cfr. anche A. ROSA, *Stile Calvino. Cinque studi*, Einaudi, Torino 2001, tra le molte e articolate dissertazioni, lo studioso pone l'accento sulla scrittura, usata anche come strategia per mettere in contatto la voce della Natura con quella della Storia.

sempre lo stesso, anche se non sempre è così. L'evasione, in alcuni casi, serve per recuperare qualcosa che sfugge, per creare un'allegoria, un rinvio al non detto, consolidando un atteggiamento mentale e un comportamento informato al senso della realtà, allo spirito pratico che nella scrittura diventa però sempre più nascosto, invisibile. Il viaggio di Calvino non sarà da annoverare tra quelli realistici di un Levi o di un Alvaro, né riferibile a quelli esotici melvilliani, forse andrebbe considerato, in linea con alcune dissertazioni critiche – seppure non convincono completamente –, come un viaggio fiabesco dalle *Mille e una notte*. Comunque sia, Calvino si propone all'interno della tradizionale letteratura del viaggio con una sua forza particolare, con un tipo di evasione che tende al positivo, mediante una prassi talvolta tesa alla denuncia; attraverso l'impostazione in alcuni casi giocosa.

Le città sottili si presentano come un'impalcatura che collega lo spazio vuoto con gli elementi terrestri. Testimoniano una leggerezza della scrittura che trova la sua attestazione nello sgravio del peso che le città esercitano sulla terra. Una sottrazione che si riflette negli elementi del racconto, aprendo alla capacità di sapersi allontanare dalle cose per riuscire a cogliere quegli aspetti che solo la distanza rende visibili. La vita degli abitanti di *Ottavia*, ad esempio, scrive Calvino, “è meno incerta che in altre città. Sanno che più di tanto la rete non regge”. La base della città, infatti, è situata appesa a una rete di funi, situata tra due montagne scoscese; ciò consente agli abitanti di prendere coscienza del pericolo, così da sviluppare, nel tempo, una forma di autotutela ambientale per salvaguardare la loro incolumità. Il carico che esercita l'uomo sull'ambiente è ancora insopportabile per l'autore, tanto da portarlo a immaginare una città sospesa, per sottrarle l'occupazione del suolo, evitandone così l'autodistruzione. È la stessa motivazione a condurlo verso *Zenobia*, città che sorge su palafitte, con trampoli che “si scavalcano l'un l'altro, collegate da scale a pioli e marciapiedi pensili”; oppure in direzione di *Bauci*, sostenuta da trampoli simili alle gambe dei fenicotteri, o verso *Ersilia* che regola i rapporti tra gli abitanti attraverso i fili “bianchi o neri o grigi o bianco-e-neri a seconda se segnano reazioni di parentela, scambio, autorità, rappresentanza” posti tra gli spigoli delle case o ancora verso Pirra e Adelma, nelle quali si nascondono luoghi e attività sanremesi. In definitiva, l'invisibilità delle città è tale perché gli uomini non riescono a vedere ciò che si muove davanti ai loro occhi, a causa di una visione della realtà offuscata dagli orrori perpetrati dall'umanità nel tempo. “Cercare e saper riconoscere chi e cosa in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio”,²⁶ sostiene

²⁶ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., 1972, p. 170.

Calvino alla fine del suo romanzo. Egli riconosce l'inferno e lo racconta a suo modo, con la sua sottile ironia, con la visionarietà dell'artista che trova la forza nel particolarissimo modo di raccontare: eretto su numerosi sintagmi, endiadi, sussurri e capoversi, aggiunte e spezzature; il tutto misto a piani allegorici e a quella partecipata sensibilità che fanno di Calvino uno dei maggiori scrittori europei. Lo scrittore, alla fine, in maniera velata propone anche delle soluzioni politiche al degrado che incombe sulle nostre vite, descrivendoci i modi possibili per uscire dall'inferno: uniformarsi fino a non percepirlo più come tale o prestando sempre più attenzione alle cose, sviluppando un apprendimento continuo, così da conoscere sempre meglio la realtà, comprendere ciò che è bene e farlo durare.

Giuseppe Langella

DALL'«UOMO DI FUMO» AI «NOSTRI ANTENATI»:
CALVINO ARALDICO E IL «CODICE» DI PALAZZESCHI

Faccio, in via preliminare, una considerazione metodologica, forse inutile ma doverosa, a scanso di equivoci: dietro un autore, dietro un libro, non c'è mai un solo autore, un solo libro; c'è la vita, anzitutto, c'è la storia, c'è una rete di relazioni e un certo contesto sociale; e c'è sempre, poi, una molteplicità di suggestioni culturali e letterarie di varia provenienza e natura, un deposito più o meno vasto di materiali stoccati alla rinfusa che, riattivati, si mescolano e si combinano in maniera ogni volta imprevedibile e necessaria, originale; a maggior ragione dietro uno scrittore colto ed estremamente consapevole come Calvino, lettore e osservatore curioso, onnivoro e vorace, alle cui spalle c'è un'intera biblioteca. È un'ovvietà, me ne rendo conto, ma ho preferito ribadirla in partenza, perché nessuno creda che io voglia assegnare al Palazzeschi futurista del *Codice di Perelà* un ruolo esclusivo, o comunque preponderante, nella formazione letteraria di Calvino e nella direzione presa dalla sua opera d'invenzione. Qui si tratta, semplicemente, di restituire a Cesare quel che è di Cesare, guadagnando un altro consanguineo alla nutrita famiglia di modelli, precursori e fonti che la critica calviniana ha già ampiamente acclarato.¹

Setacciando, con l'occhio alle date, i saggi, gli scritti giornalistici, gli interventi militanti e le interviste rilasciate da Calvino, trova conferma l'ipotesi storiografica da cui prende le mosse questo intervento: che cioè lo scrittore senta il bisogno, a un certo punto, di appoggiarsi all'autorità di alcuni illustri prosatori di primo Novecento, come Bontempelli, Cecchi e appunto Palazzeschi, vincendo progressivamente ogni ritrosia ad additarli come maestri, per

¹ Cfr. almeno G. SANDRINI, *Le avventure della luna: Leopardi, Calvino e il fantastico italiano*, Marsilio, Venezia 2014; D. SAVIO, *La carta del mondo. Italo Calvino nel "Castello dei destini incrociati"*, Edizioni ETS, Pisa 2015; E. BELLINI, *Calvino e i classici italiani*, Edizioni ETS, Pisa 2019; M. PAINO, *Il barone e il viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, Marsilio, Venezia 2019; D. SAVIO, *Il mondo si legge all'incontrario. La materia cavalleresca nel Novecento*, Interlinea, Novara 2020.

dare la consistenza storica di una tradizione anche italiana e moderna a quella linea fantastica, allegorica e straniante, lontana dal rispecchiamento fotografico e populistico del reale, che lui aveva inaugurato, negli anni cinquanta, con la trilogia araldica dei *Nostri antenati*, scostandosi clamorosamente, e con buona dose di temerarietà, dal *mainstream* di quella stagione narrativa e dal lavoro dei colleghi più rappresentativi, si chiamassero Moravia o Rea, Bassani o Cassola, Gadda o Pasolini.

Non per nulla, mentre, rispondendo, nel 1954, a una domanda di Ferdinando Virdia sul romanzo italiano del secondo dopoguerra, Calvino aveva messo Palazzeschi accanto a scrittori «distantissimi» da lui e tra loro come Svevo o Jahier, semplicemente per sottolineare l'esistenza, anche prima del fascismo, di una sperimentazione in campo narrativo,² nella conferenza su *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* tenuta in diverse università americane tra la fine del 1959 e i primi mesi del 1960 l'inventore di Perelà diventa, in termini assai più stringenti, l'antesignano di «una terza corrente» della narrativa contemporanea, «quella della trasfigurazione fantastica», che si era andata sviluppando, nel secondo dopoguerra, in maniera del tutto autonoma tanto dalla corrente «elegiaca» quanto da quella «dialettale».³

D'altronde, a voler stringere in uno sguardo riassuntivo tutta la parabola letteraria disegnata dal Calvino scrittore, appare abbastanza evidente che dal piccolo Pin al signor Palomar egli ha cercato, con sempre maggiore coerenza e determinazione, di aprirsi una terza via, emancipandosi precisamente da quelle due correnti, che negli anni cinquanta andavano per la maggiore, e più in generale dalle poetiche novecentesche degli «inferni intimi» e dell'*engagement*. L'individuazione di maestri, capostipiti e precursori serve, allora, a Calvino per puntellare le sue scelte controcorrente, collocandole nel solco di una tradizione prestigiosa e un tempo fiorente di cui si proclama erede e restauratore. Ecco perché, ad esempio, quando Luigi Baldacci, a proposito delle *Cosmicomiche* e di *Ti con Zero*, accenna a un magistero di Bontempelli, Calvino non solo accredita questa «filiazione», ma si arroga il merito di aver tenuto in vita il modello, dimostrando «che la linea bontempelliana non è rimasta senza sviluppo».⁴

² Cfr. I. CALVINO, *Ci vogliono idee e cultura*, in IDEM, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, Introduzione di M. Barenghi, Arnoldo Mondadori, Milano 2022, p. 15.

³ In I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Arnoldo Mondadori, Milano 1995, I, pp. 72-73.

⁴ Cfr. la lettera a Luigi Baldacci del 15 gennaio 1968, in I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Introduzione di C. Milanini, Arnoldo Mondadori, Milano 2000, p. 982.

Quale fosse, poi, quella terza via disseminata di classici remoti e recenti, Calvino avrebbe spiegato, retrospettivamente, nella *summa* rigogliosa delle *Lezioni americane*. Le cinque memorie che avrebbe dovuto leggere ad Harvard nell'ambito delle Norton Lectures, prima ancora di essere consegnate al «nuovo millennio», fissano e in qualche modo canonizzano l'idea di letteratura da lui maturata negli anni e la tradizione occidentale su cui essa allunga e allarga le sue radici. Mentre offrono, senza darlo troppo a vedere, un intelligente autocommento di buona parte dell'opera calviniana, le *Lezioni americane* premono infatti, con la forza che deriva dal successo internazionale, unanimemente riconosciuto, dello scrittore, per una revisione complessiva del nostro canone novecentesco, con la conseguenza di conferire, finalmente, cittadinanza onoraria e posizione eminente a quanti, prima di allora, ne avevano abitato i quartieri più periferici.

Per la verità, nelle *Lezioni americane*, di Palazzeschi non si fa menzione alcuna. Ma appena si comincia a leggere, nella conferenza inaugurale sulla *Leggerezza*, che il Calvino scrittore ha cercato programmaticamente di combattere la «pesantezza» di un «mondo», «ora drammatico ora grottesco», in procinto di diventare «tutto di pietra»,⁵ viene subito da pensare al *Codice di Perelà*⁶ e al suo «uomo di fumo»,⁷ tanto leggero che, per tenere i piedi per terra e non salire in alto fino a disperdersi nell'atmosfera, deve infilare un paio di stivaloni che gli fanno da zavorra. E in effetti, la sensazione che su questa lezione calviniana aleggi la figura impalpabile di Perelà non è affatto – se mi si passa il calembour – campata per aria: ne dà preziosa convalida l'esame degli appunti e dei materiali preparatori della conferenza sulla *Leggerezza*, dove prima il nome di Palazzeschi compare all'interno di uno schema di

che conviene riportare per esteso: «Sono contento, caro Baldacci, di aver fatto in modo di non smentire l'idea critica che Lei da vari anni sostiene, d'una mia filiazione da Bontempelli, e d'aver dimostrato (avvicinandomi – credo – ancora di più all'autore di *Donna nel sole*) che la linea bontempelliana non è rimasta senza sviluppi. Certo, così come negli anni della mia primissima educazione letteraria, prima della fine della guerra, Bontempelli era il narratore italiano n. 1 e tutto quel che si leggeva – di narrativa – era nell'atmosfera di realismo magico, così nel dopoguerra sembrava che quel discorso fosse completamente travolto [...]; ora mi sembra che il momento d'una ripresa bontempelliana – da Lei preannunciata – sia maturo».

⁵ In I. CALVINO, *Saggi 1945-1985* cit., I, pp. 631-632.

⁶ Del resto, come aveva ammesso fin dal 1962, nel numero monografico del «Caffè», X, 3, pp. 30-31, che rendeva omaggio a Palazzeschi, Calvino era rimasto «incantato» proprio dall'«estrema levità» con cui l'«incendiario» autore di quel «romanzo futurista» aveva saputo stemperare la «sua immaginazione grottesca».

⁷ Cfr. A. PALAZZESCHI, *Il Codice di Perelà. Romanzo futurista*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Tellini, Arnoldo Mondadori, Milano 2004, I, pp. 138-139 e *passim*.

trattazione storico-critica, testa di serie di un piccolo drappello di scrittori contrassegnati, non a caso, con l'etichetta di «fumisti»,⁸ e poi troviamo, in maniera ancor più significativa, una puntuale sinossi proprio del *Codice di Perelà*,⁹ stesa da Calvino, verosimilmente, a beneficio del pubblico americano. Non è da escludere che proprio la scarsa familiarità del suo uditorio con l'opera di Palazzeschi abbia influito sulla decisione finale di Calvino di lasciar cadere qualsiasi riferimento all'autore e al suo romanzo "fumista".

Comunque sia, le tracce lasciate da Calvino nel cantiere delle *Lezioni americane* confermano che in materia di leggerezza egli guarda a Palazzeschi come a uno dei suoi più probabili modelli. Anche a Perelà basta uscire «fuori dalla porta della città» e «salire sopra il colle» per rendersi conto che

tutto quello che si faceva laggiù in quell'enorme mucchio di case era qualche cosa di grave, di pesante, di sommamente pesante, in una maniera che ora gli cominciava a divenire insopportabile. Le torri, le larghe costruzioni di pietra, i tetti, enormi cappelli schiacciati delle case, e tutto si gravava sulla terra così spietatamente, i gentiluomini, i soldati rivestiti di ferro, le carrozze, tutto tutto era di una gravità insopportabile.¹⁰

Sopraffatto, esattamente come Perelà, da un senso insopportabile di pesantezza, non solo architettonica, si mostrerà anche Kublai Kan, in uno dei

⁸ Cfr. in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985* cit., II, p. 2972. Dietro Palazzeschi, gli altri autori di questa costellazione sono Michaux, Kafka e Queneau.

⁹ Questa è la scheda di Calvino: «Perelà ha l'apparenza di un uomo ma è una nuvola di fumo, nato in un camino otturato, che ha acquistato coscienza del mondo ascoltando i discorsi di tre vecchie forse streghe sedute sotto il camino. Scomparse le vecchie, è sceso, ha trovato un paio di stivali posati davanti al camino ed impara a camminare per il mondo. La meraviglia che suscita il suo passaggio è tanta che viene portato al palazzo reale; tutti i membri dell'*establishment* vogliono incontrarlo, e così le dame di corte, e il re e la regina. Incontri che sono l'occasione d'un confronto tra i valori sociali riconosciuti e la impalpabile sostanza di Perelà. Visto come un personaggio superiore a ogni debolezza umana, sostenuto dalla sua <presenza? pienezza?> spirituale, Perelà acquista suo malgrado un grande prestigio nel paese, e viene nominato ispettore generale alla riforma del codice. Prima di accingersi a quest'opera, cerca di rendersi conto della vita del paese: ispeziona manicomio, carcere, cimitero, bordello. Perelà è visto come un modello da imitare, la leggerezza è diventata il supremo valore, tanto che c'è chi si dà fuoco per diventare di fumo come lui. basta questo fatto per far <mettere> la popolarità di Perelà in sospetto e sfiducia; viene considerato un istigatore, un mistificatore, un pericolo pubblico. Arrestato, viene processato e condannato alla prigionia perpetua. Ma con l'aiuto d'una donna che sola tra tutti l'ha compreso e lo ama, riesce a trovare una cappa di camino attraverso la quale fuggire e perdersi tra le nuvole» (ivi, p. 2975).

¹⁰ A. PALAZZESCHI, *Il Codice di Perelà* cit., pp. 303-304.

dialoghi con Marco Polo che incorniciano le *Città invisibili*. Così ce lo descrive Calvino:

I fiumi in piena hanno trascinato foreste di travi destinate a sostenere tetti di bronzo di templi e palazzi. Carovane di schiavi hanno spostato montagne di marmo serpentino attraverso il continente. Il Gran Kan contempla un impero ricoperto di città che pesano sulla terra e sugli uomini, stipato di ricchezze e d'ingorghi, stracarico d'ornamenti e d'incombenze, complicato di meccanismi e di gerarchie, gonfio, teso, greve.

«È il suo stesso peso che sta schiacciando l'impero», pensa Kublai [...].¹¹

Stanti le affinità, di immagini e di pensiero, tra i due passi citati, non mi sentirei affatto di escludere un ricalco del testo palazzesco da parte di Calvino, anche perché *Il codice di Perelà* sembra affiorare in più luoghi della produzione dello scrittore sanremese più incline al fantastico. Per consolidare questa impressione, provo a suggerire qualche altro riscontro. Restando all'episodio or ora menzionato, l'allontanamento di Perelà dalla reggia e dalle mura cittadine per guadagnare le colline circostanti e osservare il mondo dall'alto non può non richiamare alla mente l'analoga decisione presa da Cosimo Piovasco di Rondò, nel *Barone rampante*, in aperta rivolta contro i suoi genitori, di arrampicarsi e andare a vivere per sempre sugli alberi, per liberarsi dalla pesantezza terrestre delle buone maniere e dei rigidi precetti, guadagnando, con la distanza spaziale e psicologica,¹² un nuovo punto di vista sulle cose.

Racconta Calvino nella prima delle *Lezioni americane* che, quando, all'indomani della seconda guerra mondiale, aveva intrapreso la sua carriera letteraria, «il dovere di rappresentare il nostro tempo era l'imperativo categorico d'ogni giovane scrittore»; ma si era accorto, abbastanza presto, «che tra i fatti della vita che avrebbero dovuto essere la *sua* materia prima e l'agilità scattante e tagliente che voleva animasse la *sua* scrittura c'era un divario che *gli* costava sempre più sforzo superare». Da quel momento, la sua principale ossessione di scrittore era diventata quella di «togliere peso» a tutto: alle «figure umane», agli «aspetti della vita», alle dimensioni stesse e alla pelle verbale dell'opera;¹³ non, beninteso, per evadere dai problemi e rifugiarsi «nel sogno o nell'irrazionale», ovvero in un immaginario consolatorio, ma al contrario

¹¹ I. CALVINO, *Le città invisibili* (1972), in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Arnoldo Mondadori, Milano 1992, II, p. 419.

¹² Cfr. C. CASES, *Calvino e il "pathos della distanza"*, in ID., *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1987, pp. 160-166.

¹³ In I. CALVINO, *Saggi 1945-1985* cit., I, pp. 631-632.

per conoscere meglio la realtà osservandola in modo straniato, inconsueto, adottando «un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi»;¹⁴ tant'è che quando Voltaire, nel *Barone rampante*, chiede al fratello minore del protagonista perché mai Cosimo avesse deciso di vivere sugli alberi, l'io narrante riferisce che a giudizio di suo fratello «chi vuole guardare bene la terra deve tenersi alla distanza necessaria».¹⁵

Questa calviniana «leggerezza della pensosità»¹⁶ si accorda perfettamente con quella di Palazzeschi,¹⁷ che, come la sua, non ha nulla di frivolo e di evasivo. Non a caso, nel *Codice di Perelà* lo scrittore fiorentino si era preso gioco del «poeta Isidoro Scopino», controfigura narcisistica e fatua di d'Annunzio, che, pavoneggiandosi e vantando il potere seduttivo dell'arte, aveva osannato un'altra leggerezza, quella del «pallone» gonfiato, della vescica assolutamente vuota, del tutto priva di contenuti, riempita solo d'aria¹⁸. Al contrario, uscito dall'«utero nero»¹⁹ di un camino otturato, Perelà, «l'uomo più singolare che si sia mai veduto», «strano», «pazzo» e «buffo» come nessun altro,²⁰ addentrandosi nel mondo per la prima volta, con le sue ingenuie domande e i suoi stupiti commenti scopre e mette a nudo, si direbbe pesandola, l'assurdità delle regole, delle passioni e delle azioni umane. Basti questo fulminante giudizio sulla guerra, estratto da uno dei dialoghi coi primi cittadini del regno di Torlindao in cui si imbatte, quando a causa degli stivaloni che indossa viene scambiato per un soldato: «La guerra! Piombo... ferro... acciaio... ma non sono queste cose molto pesanti?»²¹ Né si deve dimenticare che il suo nome rimanda, inglobandone la sillaba iniziale, a quello delle tre vecchie, Pena, Rete e Lama, che gli hanno fatto da madri mentre si formava nel camino parlandogli appunto di «guerra» (Lama) e d'«amore» (Pena), insomma della vita, e insegnandogli (Rete) una «filosofia leggera... leggera».²²

¹⁴ Ivi, p. 635.

¹⁵ I. CALVINO, *Il barone rampante* (1957), in ID., *Romanzi e racconti* cit., I (1991), p. 698.

¹⁶ In I. CALVINO, *Saggi 1945-1985* cit., I, p. 638.

¹⁷ Ferma restando, beninteso, la diversa sensibilità dei due autori, messa in luce da G. TELLINI, *Variazioni sulla leggerezza, tra Palazzeschi e Calvino*, nella giornata di studi su *Aldo Palazzeschi: der Dichter, der Gaukler und die Ernsthaftigkeit des Spiels, Aldo Palazzeschi: il poeta saltimbanco e la serietà del gioco*, a cura di G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2015, pp. 3-30.

¹⁸ Cfr. A. PALAZZESCHI, *Il Codice di Perelà* cit., pp. 157-158.

¹⁹ *L'utero nero* è il titolo del primo capitolo del *Codice di Perelà*.

²⁰ Cfr. A. PALAZZESCHI, *Il Codice di Perelà* cit., rispettivamente pp. 144-145, 141, 146, 143.

²¹ Ivi, p. 141.

²² Ivi, p. 147.

Nella prima delle *Lezioni americane*, inoltre, Calvino individua, come sappiamo, «tre accezioni diverse» di leggerezza («un alleggerimento del linguaggio», «un alto grado d'astrazione» e «una immagine figurale di leggerezza che assuma un valore emblematico»)²³ che si attagliano perfettamente, con ogni evidenza, al romanzo futurista di Palazzeschi. Mi limito, qui, a segnalare la più emblematica, forse, di queste figure palazzeschie della leggerezza: quella finale di Perelà cui basta togliersi gli stivali per evadere, attraverso la canna fumaria del camino, dalla cella dove è stato rinchiuso e librarsi in cielo come «una piccola nube grigia in forma di uomo», «leggero leggero leggero leggero».²⁴ Questa ascensione, questa anabasi celeste, che sancisce la sostanziale estraneità dell'uomo di fumo rispetto alla pesantezza terrestre della storia e delle relazioni umane, deve essere rimasta impigliata nella memoria di Calvino, sollecitandone la fantasia inventiva. Da essa derivano, infatti, molto verosimilmente, o così a me pare, un paio di celeberrime uscite di scena escogitate da Calvino negli ultimi due romanzi della trilogia araldica. Si tenga presente, fra l'altro, che Palazzeschi spedì a Calvino, in omaggio, la quarta edizione del suo romanzo (Vallecchi 1954), intitolata *Perelà uomo di fumo*, nel gennaio del 1957,²⁵ proprio mentre Calvino stava scrivendo *Il barone rampante*.²⁶ Parente stretto di Perelà, anche Cosimo sparisce «in cielo», spiccando un salto dalla «cima del noce» dove si trovava e aggrappandosi alla «lunga fune» penzolante «dell'ancora» di una «mongolfiera».²⁷ Più somigliante ancora sarà poi, nel *Calvaliere inesistente*, la scomparsa di Agilulfo, che si dissolve nel nulla lasciando «ai piedi d'una quercia, sparsi in terra», proprio come i gambali di cuoio di

²³ In I. CALVINO, *Saggi 1945-1985* cit., I, pp. 643-644.

²⁴ A. PALAZZESCHI, *Il Codice di Perelà* cit., p. 350.

²⁵ Cfr. la lettera di Calvino a Palazzeschi, datata «Torino, 6 febbraio 1957», in I. CALVINO, *Lettere 1940-1985* cit., p. 480, dove Calvino ringrazia l'anziano maestro per l'omaggio di «due libri che mi sono molto cari: *Perelà* (un capostipite) e *le Bestie*, in cui c'è *Il ritratto della Regina* che è uno dei miei racconti preferiti». Un riverbero della consonanza (e quasi della consanguineità) letteraria che univa i due scrittori lampeggia anche nell'affettuosa dedica d'autore che accompagna il dono a Calvino di *Bestie del '900*: «Al giovane papà delle fiabe italiane», evidente e letterale allusione alla raccolta calviniana, appunto, delle *Fiabe italiane*, uscita pochi mesi prima per Einaudi.

²⁶ In coda alla già citata sinossi del *Codice di Perelà* rimasta in uno dei block-notes degli appunti preparatori delle *Lezioni americane* Calvino aveva fatto un'interessante osservazione di carattere stilistico-formale: «La grazia di questo libro sta nella scrittura, tutta brevi battute di dialogo, esclamazioni, aleggiare di voci e di stati d'animo» (I. CALVINO, *Saggi 1945-1985* cit., II, p. 2975). In questa sede non è possibile indugiare su tali aspetti, ma chiunque volesse approfondire l'impronta lasciata da Palazzeschi sulla lingua e sul ritmo delle sequenze dialogiche del *Barone rampante* troverebbe facilmente una messe copiosa di riscontri.

²⁷ Cfr. I. CALVINO, *Il barone rampante* cit., pp. 775-776.

Perelà, i vari «pezzi dell'armatura», «alcuni disposti come nell'intenzione di formare una piramide ordinata, altri rotolati al suolo alla rinfusa».²⁸ Se, quindi, per l'*explicit* del *Barone rampante* Calvino sfrutta, dell'archetipo palazzeschianno, la via di fuga dell'aria, facendo scomparire Cosimo in volo, per il paladino di Carlo Magno gli basta il ricorso metonimico alla ferraglia che ricopriva il "cavaliere inesistente", in sé impalpabile come l'uomo di fumo, voce metallica che esce da un'armatura vuota. La somiglianza tipologica tra i due personaggi è tale, in questo caso, che Calvino non ha più bisogno nemmeno di ricorrere a un *deus ex machina* come la mongolfiera per sottrarre il protagonista alla vista degli altri: Agilulfo, esattamente come Perelà, si disperde nell'aria perché non ha alcuna consistenza corporea, perché, se si toglie la «forza di volontà»²⁹ che tiene in piedi la corazza, è un puro *flatus vocis*.

Né devono sfuggire ulteriori analogie tra *Il codice di Perelà* e questi episodi dei *Nostri antenati*, a conferma di una probabilissima intertestualità: anzitutto, sul versante della leggerezza, la mongolfiera alla cui corda si aggrappa il "barone rampante" viene designata troppe volte «pallone» da Calvino, per non richiamare, sia pure ricontestualizzata e risemantizzata, la metafora palazzeschiana del "pallone gonfiato"; mentre sul versante opposto del peso, l'armatura abbandonata nel bosco da Agilulfo è l'emblema gravoso della guerra, il vestito di ferro dei soldati che combattono per uccidere, da cui prende le distanze, incredulo e inorridito, Perelà: «Ma non cadono essi schiacciati sotto il peso dei loro arnesi?».³⁰

Ma soprattutto, Perelà cede a Cosimo Piovasco di Rondò un incarico altamente prestigioso e di enorme rilevanza politica: «la gravosa compilazione del nuovo codice»³¹ cui rimanda il titolo originario del romanzo futurista di Palazzeschi. A Perelà, infatti, Re Torlinda affida il compito di redigere la carta costituzionale che dovrà regolare, in futuro, gli ordinamenti e la vita della *polis*, assicurandole finalmente pace, giustizia e armonia sociale. Vissuto nell'età dei lumi, della rivoluzione e delle guerre napoleoniche, anche il barone rampante di Calvino si segnala, fra l'altro, per la stesura di codici e statuti. Durante una convalescenza abbozza, ad esempio, un «*Progetto di Costituzione d'uno Stato ideale fondato sopra gli alberi*, in cui descriveva l'immaginaria Repubblica d'Arborea, abitata da uomini giusti»;³² e se questo «trattato sulle leggi

²⁸ I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente* (1959), in ID., *Romanzi e racconti* cit., p. 1056.

²⁹ Ivi, p. 958.

³⁰ A. PALAZZESCHI, *Il Codice di Perelà* cit., p. 142.

³¹ Ivi, p. 162.

³² I. CALVINO, *Il barone rampante* cit., p. 695.

e i governi»³³ rimane incompiuto, più avanti porta a termine e pubblica «un *Progetto di Costituzione per Città Repubblicana con Dichiarazione dei Diritti degli Uomini, delle Donne, dei Bambini, degli Animali Domestici e Selvatici, compresi Uccelli Pesci e Insetti, e delle Piante sia d'Alto Fusto sia Ortaggi ed Erbe*», «un bellissimo lavoro, che poteva servire d'orientamento a tutti i governanti».³⁴

Tocchiamo, in quest'altra singolare convergenza inventiva, un risvolto cruciale dell'attrattiva esercitata dal romanzo futurista di Palazzeschi sul Calvino araldico del *Barone rampante*: l'istanza utopica a rovesciare il disordine costituito, a immaginare uno Stato felice, a correggere e raddrizzare le storture del mondo.³⁵ Semmai, nel racconto di Calvino, pur restando nei limiti di formulazioni estremamente generiche, questa istanza si carica di una spinta progettuale, interventista, militante, che non è dato ravvisare nel *Perelà* palazzeschi, tutto giocato e risolto nel teorema narrativo dell'inconciliabilità sostanziale tra la leggerezza del protagonista e la pesantezza dell'universo sociale.³⁶ L'inconciliabilità dell'«uomo di fumo» con l'ambiente si traduce, nel *Barone rampante*, in una più complessa, insanabile, contraddizione, quella che, secondo la testimonianza resaci dal fratello di Cosimo, lo induce, da un lato, a separarsi dai suoi simili andando a vivere sugli alberi, dall'altro a occuparsi continuamente dei loro problemi, adoperandosi per risolverli:

Come questa passione che Cosimo sempre dimostrò per la vita associata si conciliasse con la sua perpetua fuga dal consorzio civile, non ho mai ben compreso, e ciò resta una delle non minori singolarità del suo carattere. Si direbbe che egli, più era deciso a star rintanato tra i suoi rami, più sentiva il bisogno di creare nuovi rapporti col genere umano. Ma per quanto ogni tanto si buttasse, anima e corpo, a organizzare un nuovo sodalizio, stabilendone meticolosamente gli statuti, 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, e quando invece sarebbe stato improvvisamente ripreso dalla sua natura da uccello e non si sarebbe lasciato più acchiappare. Forse, se proprio si vuole ricondurre a un unico impulso questi atteggiamenti contraddittori, bisogna pensare che egli fosse ugualmente nemico d'ogni tipo di convivenza umana vigente ai tempi suoi, e perciò tutti li

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ivi*, p. 764.

³⁵ Sulla «tensione utopica che costituisce l'essenza emblematica» di *Perelà*, cfr. F. CURI, «*Buffo*», *parodia, utopia*, in *Id.*, *Parodia e Utopia*, Liguori, Napoli 1987, pp. 127-158: 128-130.

³⁶ È stato giustamente sottolineato che «Palazzeschi non era nato» per la «Rivoluzione», «semmai per la ribellione, e ancor più per la libertà»: L. BALDACCI, *Uno scrittore in libertà*, in A. PALAZZESCHI, *Tutti i romanzi cit.*, I, p. XXIV.

fuggisse, e s'affannasse ostinatamente a sperimentarne di nuovi: ma nessuno d'essi gli pareva giusto e diverso dagli altri abbastanza; da ciò le sue continue parentesi di selvatichezza assoluta.³⁷

Il desiderio di Cosimo, non più fortunato del compito assegnato e poi tolto a Perelà, è quello «d'instaurare una repubblica mondiale di uguali, di liberi e di giusti».³⁸ E anche se «nessuno» ha «preso in considerazione» i suoi progetti di costituzione, sicché essi sono rimasti «lettera morta»,³⁹ com'è destino di quasi tutte le utopie; anche se sa bene «com'è finita» la «Rivoluzione» e che «non c'è più da attendersi che il peggio»,⁴⁰ il barone rampante continua a stare di vedetta, vecchio com'è, «gibboso» e «ratrappito», «appollaiato su di un pino», nell'eventualità che qualcuno, prima o poi, visto il disastro, decida di «ricominciare da capo» e di affidarsi, per «salvare la patria universale», ai suoi progetti e ai suoi consigli: «Questi erano certo i sogni, le speranze di Cosimo».⁴¹

Con sfumature diverse, *Il codice di Perelà e Il barone rampante* si collocano entrambi, per riprendere un memorabile titolo di Claudio Magris, tra *Utopia e disincanto*.⁴² Tanto Cosimo quanto l'«uomo di fumo» appartengono alla categoria, modernamente rivisitata in controluce, dei patriarchi, dei capi carismatici, delle guide di popoli, dei grandi riformatori. Nel tempo della storia essi sfiorano il mito: figure leggendarie, messianiche, di “fari” (in senso baudelairiano) mancati. L'opera «colossale»⁴³ di riscrivere la costituzione del regno di Torlindao viene affidata a Perelà proprio in forza del suo essere un «uomo di fumo», «che della vita conosce i più riposti segreti» ma «non sente le comuni necessità»,⁴⁴ quindi diverso e *super partes*, universalmente ammirato fino anzi all'idolatria. Con queste parole, infatti, il Ministro ne rende noto l'incarico ricevuto:

Gentili dame, illustri cavalieri qui adunati, io ò l'altissimo onore di annunziarvi, che dietro proposta del Consiglio, con Reale conferma, ed approvazione dell'eminentissimo nostro Arcivescovo, l'opera del nuovo Codice per il nostro

³⁷ I. CALVINO, *Il barone rampante* cit., p. 747.

³⁸ Ivi, p. 748.

³⁹ Ivi, p. 764.

⁴⁰ Ivi, p. 768.

⁴¹ Ivi, pp. 768-769.

⁴² Cfr. C. MAGRIS, *Utopia e disincanto*, Garzanti, Milano 1999.

⁴³ A. PALAZZESCHI, *Il Codice di Perelà* cit., p. 218.

⁴⁴ Ivi, p. 217.

amato paese è affidata totalmente a questo sapiente, a questo superiore, a questo eccezionale uomo che è Perelà.

Quale uomo di fragili carni e di deboli sensi potrebbe assumere tale opera senza tema di cadere in quelle inevitabili parzialità che inconsciamente ci sono dettate dal nostro sangue, dalle nostre opinioni, dal nostro interesse, dal nostro partito? Quale uomo potrebbe assumere questa grande impresa sicuro di dimenticare di essere anch'egli un uomo e di avere anch'egli da uomo gli stessi interessi di tutti coloro per i quali il Codice è fatto?⁴⁵

Se il Cosimo calviniano non è circondato di un alone divino come Perelà,⁴⁶ può vantare tuttavia, dal canto suo, una vastissima fama e una «corrispondenza epistolare coi maggiori filosofi e scienziati d'Europa»⁴⁷ che ricambiano la sua stima. Su un «almanacco» francese si favoleggia addirittura di un «homme sauvage» che «vit seulement sur les arbres», «rappresentato come un essere tutto ricoperto di lanugine» e con tanto di coda, una figura apparentabile ai «mostri» partoriti da certa fantasia antica, come «l'Ermafrodito e la Sirena».⁴⁸ Ma Voltaire, quando gli viene presentato un gentiluomo di Ombrosa, chiede subito notizie intorno a «ce fameux philosophe».⁴⁹

Come c'era da aspettarsi, naturalmente, l'«uomo di fumo» e il «barone rampante» pagano dazio a motivo della loro diversità rispetto alla gente comune che tiene i piedi piantati per terra, per cui l'ammirazione e la riconoscenza da cui sono circondati si possono facilmente capovolgere, al primo incidente, in discredito e ostilità dichiarata,⁵⁰ e la bizzarria di certi comportamenti finisce con l'essere scambiata per pazzia, se non addirittura per arte diabolica, inducendo entrambi i personaggi a scomparire, a spiccare il volo, a sottrarsi con un espediente alla vista giudicante degli altri. Di qui, quel tanto di malinconia

⁴⁵ Ivi, p. 216.

⁴⁶ Sui molti parallelismi tra la vicenda di Perelà e la parabola terrena di Gesù narrata nei Vangeli ha molto insistito, fra gli altri, Luciano De Maria. Rimando, in particolare, alla sezione *Palazzeschi* di L. DE MARIA, *La nascita dell'avanguardia. Saggi sul futurismo italiano*, Marsilio, Venezia 1986, pp. 101-198.

⁴⁷ I. CALVINO, *Il barone rampante* cit., p. 653.

⁴⁸ Ivi, p. 697.

⁴⁹ Ivi, p. 698.

⁵⁰ Luciano De Maria ha notato, a questo proposito, che dalla combinazione delle sillabe finali di Pena, Rete e Lama, ovvero di quelle che non sono servite alla formazione del nome proprio dell'«uomo di fumo», si ricava (*a*)*natema*, sinistra allusione al destino di «condanna, esecrazione, maledizione», «esclusione di un membro da una comunità», che toccherà in sorte, appunto, a Perelà, al termine del romanzo: cfr. L. DE MARIA, *Ancora sul "Codice di Perelà"*, postfazione ad A. PALAZZESCHI, *Il Codice di Perelà*, a cura di M. Marchi, SE, Milano 1991, p. 205.

che aleggia sui due romanzi,⁵¹ specialmente verso l'epilogo, appena velata da trovate stranianti e leggere, tenuta a distanza di sicurezza con l'espedito della «visione indiretta» di cui ha parlato Calvino nella prima delle *Lezioni americane*.⁵² Ma è proprio l'adozione comune di un filtro letterario, paragonabile allo scudo di Perseo che «cattura» le «immagini» riflesse,⁵³ a disporre entrambi sulla linea anti-realistica della «favola allegorica», dove «il potere non è direttamente descritto, [...] ma evocato con figurazioni e movenze fiabesche».⁵⁴ E se Cosimo, diversamente da Perelà, non rinuncia all'azione, è indubitabile che il Calvino araldico del *Barone rampante* e forse più ancora del *Cavaliere inesistente* si sia ispirato al modello riflettente dell'«uomo di fumo» palazzeschiiano, che, senza «far nulla» e pronunciando appena «poché parole», «funziona» magnificamente da «specchio» dei difetti umani e delle aberrazioni sociali, risultando con la sua sola, mite, presenza una figura «eversiva dell'ordine costituito».⁵⁵

Alla luce di queste concordanze, gli attestati di stima che Calvino tributerà a Palazzeschi negli anni ottanta non andranno derubricati come un tardivo, formale, omaggio letterario. Davvero Palazzeschi gli è «sempre stato molto caro», come Calvino dichiarerà in un'intervista.⁵⁶ E non è certo l'autore delle *Sorelle Materassi* che gli sta a cuore, se trova «riduttivo» che a Palazzeschi fosse stata affidata, per la “Biblioteca Romantica” Mondadori varata da Borgegese negli anni trenta, la traduzione del Daudet del *Tartarin de Tarascon*, «quasi lo si volesse rinserrare [...] nelle dimensioni d'una bonaria caricatura provinciale».⁵⁷ Per Calvino, le opere che contano, di Palazzeschi, sono quelle in cui aveva sbrigliato la sua estrosa fantasia. Parlando, a Siviglia, del *Fantastico nella letteratura italiana*, Calvino riconoscerà a Palazzeschi il merito di essere

⁵¹ Non a caso, a proposito del romanzo futurista di Palazzeschi, si è parlato di «umorismo nero, di specie malinconica»: *ivi*, p. 210.

⁵² In I. CALVINO, *Saggi 1945-1985* cit., I, p. 632.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ L. DE MARIA, *Ancora sul “Codice di Perelà”* cit., pp. 204, 207. Mario Barenghi ha ricordato, opportunamente, «che tra gli immediati antefatti della concezione del *Barone* non c'è solo l'impresa felicemente conclusa delle *Fiabe* [...]; c'è anche, fuori della letteratura, il crescente distacco» di Calvino «dalla politica», maturato in seguito ai fatti del 1956: M. BARENGHI, *Calvino*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 34.

⁵⁵ Cfr. G. TELLINI, *Introduzione* ad A. PALAZZESCHI, *Tutti i romanzi* cit., I, pp. CXXXII, XCVI, CIV.

⁵⁶ Cfr. I. CALVINO, *Il mondo non è un libro, ma leggiamolo lo stesso* (1986), in *Id.*, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985* cit., p. 620.

⁵⁷ I. CALVINO, *La «Biblioteca romantica» Mondadori*, negli Atti del convegno su *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre*, (Milano, 19-21 febbraio 1981); ora in *Id.*, *Saggi 1945-1985* cit., II, p. 1727.

stato, insieme a Bontempelli, il pioniere della via italiana alla «letteratura fantastica», «in una limpidezza di sguardo disincantata, amara, ironica».⁵⁸ E proprio per il ruolo pionieristico che si erano ritagliati tra i «maestri della generazione anziana», Palazzeschi e Bontempelli, uno per la «straordinaria leggerezza», l'altro per l'«immaginazione geometrica e cristallina»,⁵⁹ saranno additati da Calvino come «coloro che avevano avuto maggiore influenza su di *lui* come immaginazione e come stile».⁶⁰

⁵⁸ Cfr. I. CALVINO, *Il fantastico nella letteratura italiana* (1984); ora in ID., *Saggi 1945-1985* cit., II, pp. 1679-1680.

⁵⁹ Ivi, p. 1680.

⁶⁰ I. CALVINO, *Ricordo di Emilio Cecchi*, in ID., *Saggi 1945-1985* cit., I, p. 1034.

Gino Ruozi

CALVINO E I POEMI CAVALLERESCHI

Una questione privata (che ora si legge nel volume postumo di Fenoglio *Un giorno di fuoco*) è costruito con la geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come *L'Orlando furioso*, e nello stesso tempo c'è la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta, serbata per tanti anni limpidamente dalla memoria fedele, e con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e la commozione, e la furia. Ed è un libro di paesaggi, ed è un libro di figure rapide e tutte vive, ed è un libro di parole precise e vere. Ed è un libro assurdo, misterioso, in cui ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro, e quest'altro per inseguire altro ancora e non si arriva al vero perché.

È al libro di Fenoglio che volevo fare la prefazione: non al mio.¹

Con questa netta e generosa dichiarazione di stima Calvino traccia l'arco cronologico della letteratura della Resistenza e il collegamento con la tradizione cavalleresca rinascimentale. I partigiani della Resistenza come i paladini di Carlo Magno raccontati da Boiardo e da Ariosto, forti e deboli a un tempo, soggetti alle battaglie della vita e dell'amore.

In particolare il confronto con *Una questione privata* di Beppe Fenoglio rinvia in modo diretto all'«amorosa inchiesta» che Orlando intraprende nel nono canto del *Furioso*. Milton come Orlando, destinato alla sconfitta, eroicamente, ostinatamente.

Per Milton come per Orlando c'è un solo ossessivo pensiero dominante: «Il fatto è che più niente m'importa. Di colpo, più niente. La guerra, la libertà, i

¹ I. CALVINO, *Prefazione 1964 a Il sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, prefazione di J. Starobinski, i "Meridiani" Mondadori, Milano 2003, vol. I, p. 1202.

compagni, i nemici. Solo più quella verità».² Pensieri rubati al più celebre dei paladini, dalla prima ottava del canto nono. Orlando lascia tutto, abbandona la grande storia di Carlo Magno e della guerra tra cristiani e saraceni per inoltrarsi nel ginepraio della propria «amorosa inchiesta» (IX, VII, 6).

Avvertito e impaurito da un sogno premonitore su Angelica in pericolo, il «paladino»

si butta giù dal letto, si barda di piastre e maglie di ferro, e per sopravveste invece di quella bianca e rossa dell'esercito franco ne indossa una nera, che era appartenuta a un ufficiale saraceno ucciso in battaglia: così potrà attraversare il campo nemico senza dar nell'occhio. Sella il suo cavallo Briogliadoro, passa silenziosamente davanti alla tenda di suo zio Carlo Magno, e senza chiedergli permesso, di nascosto, esce da Parigi, alla ricerca d'Angelica.³

L'«amorosa inchiesta» cade nel mezzo di una guerra mondiale, sia per Orlando sia per Milton. Il che accentua ancora di più l'urgenza della questione e ribadisce l'immedicabile debolezza umana. Anche di fronte ai grandi eventi della storia, anzi proprio dentro i grandi eventi, si manifesta una volta di più il primato dell'universo personale e l'ingerenza decisiva delle questioni private. Singolare quanto Calvino sottolinei l'autenticità del racconto di Fenoglio, asserendo che nelle pagine e nelle articolazioni di *Una questione privata* «c'è la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta», «un libro di parole precise e vere».⁴

Calvino ha trattato i poemi cavallereschi da saggista e da narratore, come critico e come romanziere. Ha dato loro un'attenzione primaria, se teniamo conto che iscrive già nell'ottica cavalleresca *Il sentiero dei nidi di ragno* e prosegue con la trilogia degli antenati, fino al *Castello dei destini incrociati*; affiancando la rivisitazione narrativa con una costante lettura e commento critico, culminato nella proposta radiofonica dell'*Orlando furioso* e nel conseguente fortunatissimo volume a stampa. L'affinità dell'invenzione calviniana con quella dei poemi cavallereschi è un dato fondamentale.

Calvino lo spiega nell'intervento *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (1959-1960), concluso da un riassuntivo ed emblematico elogio di Ariosto che rinvia alla prospettiva di De Sanctis:

² B. FENOGLIO, *Una questione privata*, a cura di G. Pedullà, Einaudi, Torino 2006, p. 24.

³ I. CALVINO, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino. Con una scelta del poema* (1970), Mondadori, Milano 2011, pp. 62-63.

⁴ I. CALVINO, *Prefazione 1964* cit., p. 1202.

Anch'io sono tra gli scrittori che hanno preso le mosse dalla letteratura della Resistenza, ma quello a cui non ho voluto rinunciare è stata la carica epica e avventurosa, di energia fisica e morale. Poiché le immagini della vita contemporanea non soddisfacevano questo mio bisogno, mi è venuto naturale di trasferire questa carica in avventure fantastiche, fuori dal nostro tempo, fuori dalla realtà. Un signore del Settecento che passa la vita arrampicato sugli alberi, un guerriero spezzato in due da una palla di cannone che continua a vivere dimezzato, un guerriero medievale che non esiste ma è solo un'armatura vuota. Perché? Da tutto il mio discorso avrete capito che l'azione mi è sempre piaciuta più dell'immobilità, la volontà più della rassegnazione, l'eccezionalità più della consuetudine. [...] Tra tutti i poeti della nostra tradizione, quello che sento più vicino e nello stesso tempo più oscuramente affascinante è Ludovico Ariosto, e non mi stanco di rileggerlo. Questo poeta così assolutamente limpido e ilare e senza problemi, eppure in fondo così misterioso, così abile nel celare se stesso; questo incredulo italiano del Cinquecento che trae dalla cultura rinascimentale un senso della realtà senza illusioni, e mentre Machiavelli fonda su quella stessa nozione disincantata dell'umanità una dura idea di scienza politica, egli si ostina a disegnare una fiaba.⁵

Sul rapporto di Calvino con Ariosto ha detto cose chiarificatrici Ernesto Ferrero in uno specifico contributo pronunciato a Teglio in Valtellina il 17 giugno 2023, nel corso del *Furioso Festival* e nella magnifica cornice di Palazzo Besta, sede di uno splendido ciclo di affreschi rinascimentali ispirati al poema ariostesco:

Quando Calvino scrive che «l'azione gli è sempre piaciuta più dell'immobilità, la volontà più della rassegnazione, l'eccezionalità più della consuetudine», parla anche a nome dell'Ariosto. Calvino condivide quello che possiamo chiamare il metodo Ariosto: rendere chiaro e trasparente come un disegno quel che si presenta fangoso, caotico, greve.

Ferrero mette in evidenza le comuni caratteristiche figurative, la predilezione combinatoria, la congeniale autoironia. Un'altra connotazione decisiva è l'ottica scientifica.

È proprio Calvino, che a partire dagli anni '60 si è molto nutrito di scienza, che ci ha fatto osservare che Ariosto ha delle intuizioni che saranno poi sviluppate dalla fisica moderna. Il poema si presenta come una serie di campi di forze,

⁵ I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, 2 tomi, i "Meridiani" Mondadori, Milano 2015, I, pp. 73-74.

quasi forze magnetiche, che generano al loro interno altri campi di forze, in un continuo movimento centrifugo di nuove aggregazioni. Letterariamente parlando, Ariosto rompe il chiuso mondo tolemaico, si apre verso il passato e verso il futuro, prevede una incalcolabile pluralità di mondi, di galassie narrative. Ha l'attitudine dell'astronomo, si spinge fino alla Luna.

Per concludere con un'«altra tipica idea, tanto ariostesca quanto calviniana», che

la letteratura è come un sistema in cui tutto si tiene. Nessuno corre isolato o da solo, è parte di una grande, immensa famiglia, discende da uno sterminato albero genealogico, da una catena di cui è l'ultimo anello. L'importante è saperlo, l'importante è cercare di essere degni di questo straordinario albero genealogico.⁶

Il «sistema» di cui parla Ferrero si riflette anche nell'interesse per i poemi cavallereschi che si sviluppa nel secondo Novecento in parecchi scrittori e autori cinematografici. Spicca a metà degli anni Cinquanta il film *Donne e soldati* di Luigi Malerba e Antonio Marchi (1954), storia realistica e picaresca ambientata nel 1422 che narra l'assedio di un piccolo esercito di lanzichenecchi al castello parmense di Torrechiara. Soldati sgangherati da una parte e dall'altra, più attratti dai bisogni primari di cibo e di sesso che dalle arti belliche. Una decina di anni più tardi, nel 1966, sarà la volta del film *L'armata Brancaleone* di Mario Monicelli (con la sceneggiatura dello stesso regista e di Age e Scarpelli), in parte ispirato proprio a *Donne e soldati*. Il successo fu strepitoso e tuttora il film è un inossidabile *evergreen*. Storie di cavalieri eroicomici (spesso solo ridicoli e per niente eroi) che rinnovano la tradizione plurisecolare di Pulci e Boiardo, di Ariosto e Folengo, di Tasso e Tassoni, del *Gargantua e Pantagruelle* di Rabelais e del *Don Chisciotte* di Cervantes.

La tradizione cavalleresca rinasce con la Resistenza e il racconto bellico e sentimentale che ne fanno soprattutto Calvino e Fenoglio. È Calvino stesso a parlarne nella citata prefazione al *Sentiero dei nidi di ragno*, in cui accanto all'epica contemporanea di Hemingway e di Stevenson indica la «frammentaria epopea» cavalleresca avviata dal suo romanzo d'esordio (1947) e proseguita da *Una questione privata* di Fenoglio (1963), a cui si aggiunse nel 1968 *Il partigiano Johnny*, pubblicato postumo a cura di Lorenzo Mondo. Senza trascurare i paladini partigiani metropolitani di *Uomini e no* di Vittorini (1945), che sul

⁶ Il testo della conferenza è ancora inedito e in corso di stampa. Ringrazio Carla Sacchi Ferrero per avermi concesso il dattiloscritto e la possibilità di anticiparne alcune parti.

«Politecnico» (29 settembre 1945) avviò la traduzione di *Per chi suonano le campane* di Hemingway.

Ancora in questo contesto nel 1969 escono da Bompiani i volumi *Millemosche senza cavallo* e *Millemosche mercenario* firmati da Tonino Guerra e Malerba, seguiti da diversi altri *Millemosche* fino alla sigla nel 1974 di *Millemosche alla ventura*. L'impronta comica prende il sopravvento facendo risaltare per contrasto e per paradosso il timbro tragico.

Le riscritture e messe in scena dei poemi cavallereschi si intensificano. Nel 1969 Luca Ronconi (con la sceneggiatura di Edoardo Sanguineti) presenta l'*Orlando furioso* a Spoleto. Nello stesso anno Calvino pubblica il *Castello dei destini incrociati* con il raffinatissimo editore Franco Maria Ricci. E ancora del 1969 è il convegno di Scandiano su Matteo Maria Boiardo che grazie a Carlo Dionisotti e a Giuseppe Anceschi apre nuove strade nell'interpretazione dell'*Orlando innamorato* (che nel 1999, nell'edizione critica di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, diventerà *L'Innamoramento de Orlando*). Nel 1970 Alfredo Giuliani riscrive Tasso, nel 1972 Giorgio Manganelli si cimenta con Pulci, nel 1975 Gianni Rodari propone la propria «intervista impossibile» ad Ariosto; per giungere nel 1994 al Boiardo riscritto da Gianni Celati.

La relazione tra riscritture creative e nuove acquisizioni critiche e filologiche è fruttuosa. Del 1954 è l'edizione dell'*Orlando furioso* nella collana dei classici Ricciardi a cura di Lanfranco Caretti; del 1966 l'edizione di Caretti per Einaudi, le cui note utilizzò poi Calvino per il proprio racconto del *Furioso*. (Da segnalare che la precedente edizione Einaudi del *Furioso* era stata pubblicata nel 1950, in tre volumi rilegati, a cura di Elio Vittorini.). Del 1960 è l'edizione critica dell'*Orlando furioso* a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre stampata a Bologna dalla Commissione per i testi di lingua (*Orlando furioso: secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*).

Il 18 novembre 1969 Calvino scrive a Caretti proprio a proposito dell'allestimento della prossima edizione a stampa dell'*Orlando furioso* radiofonico; la prima era uscita per la Eri nel 1967, nella «Collana letteraria documento Cetra».

Caro Caretti,

non so se avevi visto, un paio d'anni fa (te l'avevo fatto mandare), il librettino di miei «riassunti» dell'*Orlando furioso*, che avevo fatto per la radio, e che la casa editrice discografica Cetra aveva stampato per accompagnare i dischi.

Ora, Einaudi vuol utilizzare questo mio lavoro per un libro che sia una specie di guida al *Furioso* per i giovani. Cioè nel mio racconto vengono inseriti brani del poema (un po' lo stesso tipo di «montaggio» che avevo fatto alla radio). Sarà una scelta di circa novecento ottave. (Parallelamente Alfredo Giuliani

ha fatto per la radio lo stesso lavoro per la *Gerusalemme liberata*; e verrebbero due volumetti gemelli.)

Naturalmente i versi vanno annotati, sia pur il più sobriamente possibile. Ed ecco la ragione per cui ti scriviamo. Se tu ci autorizzassi, sarebbe nostro desiderio utilizzare il tuo commento, sfortito secondo le necessità di quest'edizione. Di ciò si darebbe ragione – io penso sia la formula migliore – in una nota, che nello stesso tempo informi che abbiamo utilizzato il tuo commento e ti sgravi da ogni responsabilità di un'edizione così poco ortodossa.

Ti sarei e tutti qui ti saremmo gratissimi se ci accordassi questo favore.

Ti saluto con amicizia.⁷

(Si noti l'attenzione costante per i «giovani», i «ragazzi» e le letture scolastiche che caratterizza tanti progetti editoriali Einaudi di quel periodo.)

Per la fortuna di Ariosto nei primi anni Sessanta credo vada menzionata la pubblicazione delle memorie di Casanova curate da Piero Chiara per Mondadori nel 1964, con le traduzioni di Giovanni Arpino e Giancarlo Buzzi. Per il libertino veneziano Ariosto è il «divino Ariosto» e uno dei passi più celebri dell'*Histoire de ma vie* è la disputa su Ariosto con Voltaire.

Un altro passaggio importante nella considerazione dei poemi cavallereschi è la rivalutazione di Boiardo e del suo *Orlando innamorato*. A compierla fu Francesco De Sanctis nella *Storia della letteratura italiana*, basandosi anche sulle ricerche e le edizioni di Antonio Panizzi (1830-1831). Sulla linea di De Sanctis si muove pure Calvino. Entrambi valorizzano Boiardo sulla via di Ariosto: che è un merito e nello stesso tempo un limite, perché Boiardo è visto “in funzione di” e non nella propria autonoma grandezza. È tuttavia un contributo risolutivo.

Per Calvino, Boiardo ebbe il merito di intrecciare il ciclo brètone con l'epica carolingia. Nell'*Orlando innamorato*

i due filoni hanno il loro primo incontro con la cultura umanistica che tende a ricongiungersi, al di là del Medioevo, ai classici dell'antichità pagana. I mezzi tecnici del poeta sono però ancora primitivi, la vitalità generosa che i suoi versi comunicano viene in gran parte dal loro sapore acerbo. L'*Orlando innamorato*, lasciato incompiuto alla morte dell'autore, è un poema dalla versificazione rozza, scritto in un italiano incerto e che sconfinava di continuo nel dialetto. [...] Nel Cinquecento, ristabilitosi il primato dell'uso toscano nella lingua letteraria, il Berni riscrisse tutto l'*Orlando innamorato* in «buona lingua», e per tre secoli il poema non fu ristampato se non in questo rifacimento, finché

⁷ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985* a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, nuova edizione riveduta e ampliata, Mondadori, Milano 2023, p. 690.

nell'Ottocento non fu riscoperto il testo autentico, il cui valore per noi sta proprio in ciò che i puristi censuravano: l'essere un monumento dell'italiano *diverso* che nasceva dai dialetti della pianura padana.⁸

Dalla «ruvida scorza quattrocentesca» grazie alla «continuazione» del *Furioso* «il Cinquecento esplode come una lussureggiante vegetazione carica di fiori e di frutti». I termini «primitivi», «acerbo», «rozza», «incerto», «ruvida» suonano oggi un po' impropri, specie dopo il lenticolare lavoro editoriale compiuto su Boiardo negli ultimi cinquant'anni e l'edizione critica dell'*Innamoramento de Orlando* del 1999.

Nel 1994 Gianni Celati pubblicò da Einaudi una splendida riscrittura e interpretazione del poema di Boiardo, proseguendo nella strada suggerita da Calvino e andando oltre. Non più «riassunti» ma traduzione integrale del poema in un italiano contemporaneo d'autore. Celati usa ancora il titolo di *Orlando innamorato*; cinque anni dopo, l'edizione critica ricciardiana promuoverà il nuovo e antico titolo originale di *Innamoramento de Orlando*, con le classiche scempie del padano illustre.

In varie interviste Celati racconta della passione di Calvino per i poemi cavallereschi e la «scrittura avventurosa», binomio inscindibile per Calvino. Dichiara Celati:

Le cose che mi hanno sempre dato voglia di scrivere sono i libri d'avventure, perché lì c'è un'apertura dello spazio verso cui tendere, e questo ti libera da tutti i drammi basati sul desiderio di qualcosa di tangibile e localizzato. Il gioco dell'avventura implica lo spazio aperto, al di là della vita chiusa tra i fantasmi di ciò che è socialmente desiderabile. Quando leggo Jules Verne è sempre un sollievo per quello. E poi c'è Italo Calvino, dal quale ho imparato quasi tutto, e soprattutto la passione per la scrittura avventurosa. Conrad e Stevenson erano tra i suoi autori preferiti.⁹

E ancora:

Quando ho conosciuto Italo Calvino, lui aveva appena scritto quel riassunto dell'*Orlando furioso*. Io ero appassionato di Ariosto, e così ci siamo trovati a parlare molto di queste cose. [...] A Boiardo ci sono arrivato dopo, per ritrovare tutte le trame di Ariosto che cominciano nell'*Orlando innamorato*. Ariosto

⁸ I. CALVINO, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* cit., p. 7.

⁹ G. CELATI, *L'avventura non deve finire. Conversazione attraverso gli occhi* («Quindi», dicembre 1982 – gennaio 1983, pp. 8-11), in Id., *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di M. Belpoliti e A. Stefi, Quodlibet, Macerata 2022, p. 94.

l'ho riletto quasi una volta all'anno, per circa vent'anni, e allora dedicarmi a Boiardo è venuto quasi di conseguenza.¹⁰

Il ricco epistolario di Calvino permette di ricostruire l'evoluzione del suo interesse cavalleresco. Le prime tracce si trovano nella lettera a Roberto Battaglia del 28 aprile 1950:

A Venezia non ho avuto occasione di parlarti del tuo Ariosto [*Novelle del Furioso*, Cooperativa del libro popolare, Milano 1950], che mi ha molto interessato. Specialmente quanto riguarda i motivi della scelta dei miti cavallereschi da parte dell'Autore, la «razionalità» e la «popolarità» della sua invenzione, m'ha chiarito molte cose e suscitato molte idee sul rapporto «realtà-fantasia», che come puoi capire m'interessa molto.¹¹

Nella lettera a Gerda Niedieck di Fischer Verlag (4 aprile 1963) Calvino si sofferma su alcuni problemi di resa testuale del *Cavaliere inesistente*, «contentissimo di aiutarti a risolvere i dubbi della traduzione». Il nome di Ariosto risalta nel rinvio alla parola «forchette», per la quale Calvino afferma: «forse hai ragione tu, le posate compaiono più tardi, nel Rinascimento. Ma non importa: Ariosto faceva sparare i cannoni al tempo di Carlo Magno».¹² È evidente il riferimento alla prima delle famose «gionte» della terza edizione del *Furioso* del 1532, all'episodio dell'archibugio e delle armi da sparo nei canti IX-XI.

Con la traduttrice rumena Despina Mladoveanu egli affronta «la questione dei nomi propri nel *Cavaliere inesistente*», che provengono dalla «tradizione epica cavalleresca: molti nomi appartengono al ciclo dei Paladini di Francia, così come venivano italianizzati nei poemi epici popolari dal Duecento in poi fino ai rifacimenti letterari cinquecenteschi (Boiardo, Ariosto)»; il «problema che si è posto a tutti i traduttori è come tradurli, perché essendo il ciclo carolingio d'origine francese non c'è ragione per dare ai nomi desinenze italiane (tranne che in qualche caso, per omaggio ad Ariosto)».¹³

Scrivendo Ernesto Ferrero che la «traduzione, cioè l'incontro-scontro tra due sistemi linguistici, resta per lui un tema centrale. Nelle sue prove più riuscite è un'arte, qualcosa che assomiglia al miracolo. Nel 1982 le dedica il saggio

¹⁰ G. CELATI, *La lettura dei classici come terapia* (C. S. Nobili, «Inchiesta letteratura», XXV, 110, ottobre-dicembre 1995, pp. 10-13), in Id., *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014* cit., p. 274.

¹¹ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985* cit., p. 172.

¹² Ivi, p. 489.

¹³ Ivi, p. 532.

Tradurre è il vero modo di leggere un testo, che prende le mosse di lontano, dalla lingua che uno scrittore italiano si deve scegliere». Perciò

per evitare danni maggiori segue le proprie traduzioni con il cipiglio di chi è finito in mezzo a una congrega di falsari che gli vuol vendere merce contraffatta. Protesta con Wahl perché il suo *Cavaliere inesistente* viene annunciato nella «Bibliographie de la France» come *Le chevalier irréel*, che non gli piace per niente: non è irreale, è inesistente, che è ben altra cosa.¹⁴

Il confronto tra Ariosto e Calvino è al centro della tesi di laurea della studentessa svedese Kitty Alenius, alla quale Calvino scrive il 17 maggio 1965.

Ho letto la sua tesi e non le nascondo la mia emozione e il mio imbarazzo a vedere continuamente vicini i due nomi «Ariosto e Calvino».

Devo dire che Lei è stata molto brava per aver trattato con mano leggera questo confronto che non può essere posto – credo – se non su un piano estremamente generico.

Volendo raccontare la storia d'una armatura vuota, era del tutto naturale che mi servissi del *décor* convenzionale del ciclo carolingio. Per la letteratura italiana l'epopea cavalleresca carolingia è quello che il western è per gli americani; quando i «letterati» (Pulci, Boiardo, Ariosto) cominciarono a fare le loro «variazioni sul tema», già da più d'un secolo quei temi erano passati dalla *chanson de geste* francese al *cantare* italiano, di anonimi autori popolari, e alle compilazioni romanzesche di Andrea da Barberino. Questa fortuna a livello *popolare*, quasi di folklore, continuò durante tutto il secolo scorso [...] Quindi la scelta d'un'ambientazione così tradizionale non può essere detta di per sé «ariostesca». E Lei giustamente cerca di mettere in luce i rapporti più sottili che non la semplice comunanza di argomento.

Mi ricordo che scrivendo il *Cavaliere inesistente*, come «reference book», per trovare nomi, etc. usavo non Ariosto, ma un volume di *Cantari cavallereschi dei secoli XV e XVI* a cura di Giorgio Barini, Bologna 1905 [stampato dalla Commissione per i Testi di Lingua nella «Collezione di opere inedite o rare»]. Sono contento che Lei voglia scrivere ancora sull'argomento e sono molto interessato a leggerLa. Forse può esserLe utile un'edizione annotata e commentata del *Barone rampante* che ho preparato quest'anno per le scuole. Le note e i commenti figurano sotto falso nome [Tonio Cavilla, anagramma di Italo Calvino], ma li ho scritti io.¹⁵

¹⁴ E. FERRERO, *Italo*, Einaudi, Torino 2023, p. 184.

¹⁵ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985* cit., p. 568.

Un altro momento significativo è l'ideazione del ciclo radiofonico ariostesco. Nella lettera al funzionario Rai Cesare Lupo del 31 marzo 1965 Calvino si scusa di essere «molto in ritardo nel rispondere alla Sua ultima cortesissima sull'Ariosto, e soprattutto nel ringraziarla per le cose che mi dice e per l'invito, oltremodo lusinghiero». E prosegue:

È un lavoro che mi attrae e mi spaventa al tempo stesso. Esso richiede un impegno di studi notevole; per quanto io abbia più volte dichiarato il mio amore per l'Ariosto, sono ben lontano dall'avere la preparazione necessaria per condurre un'impresa che avrà addosso gli occhi – o meglio, gli orecchi – di tutti, compresi gli specialisti più accreditati.

Il progetto giungerà a termine nel 1967 (formalizzato il 23 febbraio) e la serie radiofonica inizierà il 5 gennaio 1968. La struttura delle trasmissioni è dettagliata nella lettera a Leone Piccioni dell'8 febbraio 1967:

Caro Leone,

facendo seguito al nostro colloquio sulla serie di trasmissioni radiofoniche dedicate all'*Orlando furioso*, ti preciso quanto segue:

- a) accetto di curare il testo delle trasmissioni (scelta e commento);
- b) penso che si possano prevedere 25 trasmissioni di 30 minuti ciascuna;
- c) la proporzione dei tempi di lettura in ognuna delle trasmissioni potrà essere calcolata all'incirca sulla base di 5 minuti di testo mio (speaker) e 25 minuti di lettura di Ariosto; (salvo la trasmissione introduttiva o altra eventuale in cui il mio discorso sarà più lungo);
- d) la consegna avverrà in due tempi: entro il 15 marzo 1967 indicherò i brani dell'*Orlando* che gli attori potranno cominciare subito a registrare; entro il 31 agosto 1967 consegnerò il testo mio;
- e) riguardo al mio compenso confermo le nostre intese verbali.¹⁶

Il testo sarà pubblicato nel dicembre 1967 col titolo *Orlando furioso raccontato da Italo Calvino* dalla Eri di Torino; poi ampliato e rifuso nell'*Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino. Con una scelta del poema* stampato da Einaudi nel 1970, con un successo che dura ininterrotto da allora fino ad ora. L'«ariostista dilettante Calvino», come si era definito nella dedica autografa a Lanfranco Caretti del volume Eri del 1967, si è imposto come il più noto e letto interprete di Ariosto e i suoi «riassunti» hanno fatto letteralmente scuola.

Il 2 gennaio 1968 Calvino ringrazia Guido Piovene per il «bellissimo articolo ariostesco», che «mi ha fatto molto piacere sia per quel che riguarda

¹⁶ Ivi, p. 617.

l'Ariosto sia per quel che riguarda il mio lavoro radiofonico (che ho fatto divertendomi molto» (Piovene, *Il mondo senza confini dell'«Orlando Furioso»*, «La Stampa», 31 dicembre 1967); «mi piace molto», sottolinea Calvino «il modo come senti e descrivi l'*Orlando furioso*, senza centro né confine, dove ogni punto è raggiungibile da qualsiasi punto, visto con l'occhio dell'astronomo».¹⁷

Il 16 dicembre 1971 Calvino scrive a Paolo Valesio una lettera che ha la forza e la chiarezza di un illuminante e denso saggio critico. È uno dei testi più indicativi per capire l'ampiezza e la profondità del rapporto di Calvino con i poemi cavallereschi. Qui lo riporto in parte.

Caro Valesio,

quando scrivendo il *Barone rampante* mi trovai a dover far impazzire (d'amore) il protagonista, mi si pose il problema d'una rappresentazione sia iconica che linguistica della pazzia. [...]

Il nesso matto-folklore in tutto ciò che non è teatro inglese del Cinque-Seicento è solo pezza d'appoggio: esemplificazioni sempre pertinenti, mai forzate, però certo un po' fragili, che aprono problemi più di quanti non ne risolvano.

Soprattutto il *Quijote*: certo, il mondo cavalleresco è a quel momento folklore, la cosa va da sé [...] Si potrebbe addirittura dire che il romanzo cavalleresco è sempre stato folklore [...] Resta il fatto però che la pazzia di Don Quijote viene da una biblioteca [...] L'obsolescenza d'una biblioteca diventerà d'allora in poi (credo non esista prima) un grande tema narrativo. Non penso solo al nostro Don Ferrante che è un mero ricalco di Don Chisciotte ma penso a Mme Bovary per la obsolescenza della letteratura romantica, a Bouvard e Pécuchet per l'enciclopedismo scienziato. [...]

Insomma la mia ipotesi (che se ti sembra verificabile ti regalo) è questa: non si dà mai follia ma sempre follie, la follia finta di Amleto produce la follia vera di Ofelia, una figura di follia è necessariamente in relazione con altre figure se non di follia di stoltezza o comunque di destituzione della ragione.

Anche in Ariosto? Diciamo subito che in Ariosto – come anche in Shakespeare del resto – è sempre implicito il confronto con un ideale di valori e virtù rinascimentali che stanno andando a ramengo, la destituzione della ragione è – più che in Shakespeare – insorgere della barbarie, non per niente il segno che Orlando ha recuperato il senno è il fatto che si mette a parlare in latino, con una citazione virgiliana. Ma io vedo anche nel *Furioso* un *campo* delle follie in quanto vedo Orlando – campione del senno decaduto a bruto – in opposizione a Rodomonte – bruto investito d'alta dignità militare e che assume sempre impegni sublimi combinando per stoltezza solo disastri, e quanto a discorso diretto non sa esprimere altro che insulti e villanie.

¹⁷ Ivi, p. 637.

Comunque in Ariosto non c'è il fool buffone, e dove non c'è il buffone non si dà il linguaggio della follia: questo mi pare un corollario delle tue dimostrazioni (e della mia tesi della pluralità): il fool buffone è la coscienza della differenza linguistica e da lui si estende ai fools non professionali. A Elsinore il fool professionale è morto ma dal teschio di Yorick il linguaggio del fool invade la corte. Da ciò si vede come il linguaggio della follia potesse emergere solo con il teatro inglese.¹⁸

Ulteriore prova di un'ispirazione basilare, vitale, propulsiva, che nutre l'intera produzione letteraria di Calvino, a conferma della convinzione che «lo spirito ariostesco per me ha sempre voluto dire spinta in avanti, non voltarmi indietro».¹⁹

¹⁸ Ivi, pp. 739-742.

¹⁹ I. CALVINO, *Piccola antologia di ottave*, in ID., *Saggi 1945-1985* cit., p. 769. La bibliografia su Calvino e i poemi cavallereschi è vasta. Segnalo alcuni testi di cui mi sono servito: M. BELPOLITI (a cura di), *Calvino A-Z*, Electa, Milano 2023 (in particolare la voce *Ludovico Ariosto* di C. BOLOGNA, pp. 403-406); A. BATTISTINI, *Geometrie del fantastico. L'Ariosto di Italo Calvino*, «Rivista di letterature moderne e comparate», LVI, 2, pp. 147-170; E. BELLINI, *Calvino e i classici italiani*, ETS, Pisa 2019; G. CELATI, *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di M. Belpoliti e A. Stefi, Quodlibet, Macerata 2022; ID., *Studi d'affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata 2016; E. FERRERO, *Italo*, Einaudi, Torino 2023; G. PIOVENE, *Il mondo senza confini dell'«Orlando furioso»*, «La Stampa», 31/12/1967; C. RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'«Orlando furioso» in Francia, Germania e Italia*, Marsilio, Venezia 2014; S. TROVATO, «A chi nel mar per tanta via m'ha scorto». *La fortuna di Ariosto nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2018.

Elisabetta Mondello

CALVINO E LA POLITICA. DALLA MILITANZA DEL PARTIGIANO
SANTIAGO ALLA PASSIONE CIVILE DEL LETTERATO

«Senza la guerra io sarei rimasto un intellettuale con
interessi prevalentemente letterari».

G. PINTOR, *Lettera-testamento*, 28 novembre 1943¹

Gli esordi narrativi di Calvino sono stati precoci, adolescenziali.² Era un diciannovenne appena uscito dal liceo e già cercava un editore a cui presentare una raccolta di raccontini, da tempo ultimati, intitolata *Pazzo io o pazzi gli altri*,³ che – scriveva all’amico Eugenio Scalfari⁴ chiedendo di aiutarlo nell’impresa – , conservava in un cassetto tra una fotografia dei tempi del liceo e una critica cinematografica scritta per il «Giornale di Genova». Il cassetto del giovane studente da poco iscritto all’Università conteneva simbolicamente gran parte del suo mondo: la passione per il cinema, dove da ragazzino si recava anche due volte al giorno,⁵ i racconti da pubblicare dei quali continuerà a parlare a lungo e il legame col gruppo degli amici del liceo ritratti in quell’immagine, probabilmente del 1941, che sarà riprodotta in tutte future le raccolte fotografiche calviniane. L’istantanea è scattata a San Remo, in Corso Imperatrice,

¹ G. PINTOR, *Lettera-testamento al fratello Luigi* (28 novembre 1943), in ID., *Il sangue d’Europa (1939-1943)*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi 1950, ed. cit. 1965, p. 245.

² Per le opere calviniane si sono utilizzate le abbreviazioni RR1, RR2, RR3 per i tre voll. dei *Romanzi e racconti*, ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Mondadori, Milano 1991, 1992 e 1994; S1 e S2, per i 2 voll. dei *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995; L, per le *Lettere 1940-1985*, nuova ed. a cura di L. Baranelli, intr. di C. Milanini, Mondadori, Milano 2023.

³ Il titolo riecheggia una frase famosa attribuita ad A. Einstein: «La domanda che a volte mi lascia confuso è: sono pazzo io o sono pazzi gli altri?»

⁴ L, p. 133.

⁵ I. CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, pref. a F. FELLINI, *Quattro film*, Einaudi, Torino 1974; poi in ID., *La strada di San Giovanni*, Mondadori, Milano 1990, ed. cit. 2022, p. 72.

ma non si vedono le palme né il mare. Solo sei liceali, infagottati in giacca e cravatta, seduti su una panchina. Si riconoscono Calvino e Scalfari, il compagno di banco di Italo al liceo Cassini, promossi come gli altri alla maturità conseguita senza l'esame di stato, sospeso per la guerra. Calvino non è uno studente brillante e prende tutti sei.

Nel freddo inverno del '42, vorrebbe pubblicare la sua raccolta. È un universitario non molto portato per gli studi scientifici: soffocando le velleità letterarie, si è iscritto alla facoltà di Agraria di Torino e patisce le difficoltà economiche e l'isolamento comuni a tanti studenti fuorisede, ospitati in camere d'affitto. Perennemente squattrinati e affamati. Nelle lettere scritte in quei mesi, fantastica di grandi progetti editoriali il giovane sanremese (così si presenta, sottacendo la nascita a Santiago de Las Vegas a Cuba, per evitare complicate spiegazioni), coniugando il supporto emotivo offerto dalla scrittura col tentativo di realizzare il desiderio di un'affermazione artistica. Dei suoi progetti fa solo sporadici cenni nei messaggi inviati ai genitori, ai quali chiede soldi e pacchi di viveri, mentre ne parla diffusamente nelle lunghe missive all'amico Eugenio che, trasferitosi a Roma, cerca anche lui di costruirsi una strada. Per Scalfari il passaggio all'età adulta avverrà attraverso il giornalismo che inizia a praticare proprio in quei mesi con la collaborazione, assai poco apprezzata da Italo («Pagliaccio!» gli scrive nel giugno '42, disapprovando un articolo e, in generale, l'insieme delle sue scelte),⁶ all'organo dei Guf «Roma fascista» e alla rivista «Nuovo Occidente», diretta da Giuseppe Attilio Fanelli, giornalista fascista monarchico e cattolico tradizionalista, che nel 1932 aveva fondato con Mario Carli «Il Secolo fascista».

Il percorso di formazione e il rapporto con la politica di Calvino erano destinati ad essere ben più difficili, sanguinosi e complessi di quelli del suo ex compagno di scuola e saranno definiti dai lunghi mesi di guerra e dall'esperienza della lotta armata. Diventerà il partigiano Santiago, verrà fatto prigioniero, fuggirà, combatterà nei monti della Liguria partecipando con altri universitari a quelle vittorie e sconfitte che Mario Mascia ricorderà come *L'epopea dell'esercito scalzo*.⁷ Prenderà la tessera del PCI, diverrà un convinto militante del partito, poi un quadro, infine negli anni Cinquanta, uno fra i giovani intellettuali comunisti più influenti, membro del Comitato Nazionale. Farà politica attiva ricordando però, in ogni testo autobiografico, l'origine del suo impegno che dopo gli anni della militanza diventerà una passione politica

⁶ L, p. 159.

⁷ *L'epopea dell'esercito scalzo*, a cura di M. Mascia, A.L.I.S., Sanremo s.d. ma dopo il 1945; rist. anast. 1975, 2002.

civile, e rimarcando sempre di non essere approdato alla politica per una scelta antifascista maturata sui banchi di scuola o nelle aule dell'università, ma per l'impatto con il conflitto. La guerra ha scelto per lui.

Volendo schematizzare al massimo il rapporto di Calvino con la politica, potremmo individuare quattro fasi. Nella prima, che abbraccia gli anni del liceo, la vita del ragazzo sanremese scorre senza alcun coinvolgimento politico, men che mai con una militanza. La seconda fase inizia con la guerra, il crollo del regime il 25 luglio del '43 e giunge fino alla Liberazione: è il periodo in cui tutto cambia per il giovane universitario, che approda con convinzione alla lotta resistenziale. «La guerra diventò presto lo scenario dei nostri giorni, il tema unico dei nostri pensieri. Nella politica, anzi nella storia, ci trovammo immersi pur senza alcuna opzione volontaria»⁸ scrive nel 1962, nelle pagine poi ripubblicate nel Meridiano col titolo di *Autobiografia politica giovanile*, rispondendo con altri intellettuali nati negli anni Dieci e Venti ad una inchiesta pubblicata da Laterza sulla loro esperienza politico-culturale. Sono parole condivise o condivisibili da tanti, tipiche della “generazione degli anni difficili” per usare il titolo del volume divenuto, nel tempo, una definizione socio-culturale oltre che cronologica dei giovani cresciuti durante il fascismo: gli intervistati raccontano storie diverse fra di loro in termini di formazione oltre che di pratica politica, ma tutti condividono l'affermazione di quanto il conflitto abbia impresso un segno indelebile nelle loro vite fino a comportare, per molti, una reale metamorfosi, come già aveva scritto Giaime Pintor vent'anni prima nella lettera-testamento del 1943. Afferma, nel 1962, Davide Lajolo: «Anche io sono passato dal 'non-essere' all' 'essere' durante la Resistenza»;⁹ gli fa eco Michele Prisco con un'espressione diversa ma omologa: «se mi guardo indietro mi accorgo che quegli anni di guerra e l'esperienza militare costituiscono per me non soltanto una linea di demarcazione ma direi quasi un atto di nascita».¹⁰ «Non fui io a impegnarmi nella politica attiva, fu la guerra che mi impegnò» dichiara Franco Fortini. «La sera stessa del 25 luglio 1943 annotavo che cominciava non solo una nuova vita ma la vita, almeno per me».¹¹

La terza fase dell'esperienza calviniana è il periodo della militanza attiva, politica e intellettuale, nel PCI e comprende il decennio che dalla Liberazio-

⁸ *Autobiografia politica giovanile*, in S2, p. 2749. Il testo è composto di due parti: la prima uscita in «Il Paradosso» (V, 23-24, settembre-dicembre 1960), la seconda (rielaborata) nel 1962 in *La generazione degli anni difficili*, a cura di A. Albertoni, E. Antonini, R. Palmieri, Laterza, Bari 1962.

⁹ *La generazione degli anni difficili* cit., p. 169.

¹⁰ Ivi, p. 234.

¹¹ Ivi, p. 147.

ne giunge fino alla metà degli anni Cinquanta. Nelle lettere e nelle memorie autobiografiche del dopoguerra, l'immagine dell'universitario in crisi dei primi anni Quaranta, privo di punti di riferimento e ferocemente autocritico («sono colui che non ha coraggio di essere sé stesso»¹² scriveva nel '42 a Scalfari), è sostituita da quella di un giovane che ha vissuto e superato la fase di transizione dall'adolescenza all'adulthood. Trasformandosi nel partigiano Santiago, Calvino ha varcato il *limen* e dopo aver vissuto per mesi l'esperienza drammatica della lotta resistenziale, è approdato all'età adulta non solo come uomo ma – lo capirà col tempo e lo ripeterà in tutti i testi memoriali – , pure come scrittore. Scriverà, ad esempio, nel 1957 a Enzo Maizza: «Per quel che mi riguarda, la Resistenza mi ha messo al mondo, anche come scrittore. Tutto quel che scrivo e penso parte da quell'esperienza. Solo le rivoluzioni, i grandi movimenti rinnovatori, mettono in moto la coscienza, danno diritto a dire».¹³

Nel dopoguerra Italo costruisce il suo futuro (il lavoro ne «l'Unità» e nell'Einaudi, la militanza nel PCI, la scrittura, il giornalismo), senza patire la crisi della vita politica italiana con l'inizio di quel decennio segnato dalla guerra fredda e definito da Franco Fortini, con un'immagine divenuta famosa, dei «dieci inverni» che fanno crollare le illusioni del dopoguerra. Calvino non condivide l'idea di Fortini che «il gioco era ormai chiuso»,¹⁴ sebbene tale apparisse ai tanti giovani e meno giovani che avevano fatto la Resistenza e creduto in un futuro palinogenetico. Partecipa con convinzione alla vita politico-culturale del partito e delle sue organizzazioni fino alla metà degli anni Cinquanta quando, il mutato quadro politico nazionale e internazionale lo costringe con durezza a interrogarsi sulla militanza e sulle posizioni del PCI. Dopo il XX Congresso del PCUS, la repressione della rivolta di Poznan e i fatti d'Ungheria, in sintonia con le posizioni critiche di Antonio Giolitti, esce dal partito con una lettera di dimissioni scritta il 1° agosto 1957 e pubblicata il 7 di quel mese su «l'Unità». È un documento critico, amaro, di dissenso ma non contiene il rifiuto della passata esperienza né l'abbandono di un orientamento politico e ideale cui si dichiara fedele. Scrive:

Sono consapevole, di quanto il Partito ha contato nella mia vita: vi sono entrato a vent'anni, nel cuore della lotta armata di liberazione; ho vissuto come

¹² L., p. 141.

¹³ I. CALVINO, *Risposte scritte alle domande di Enzo Maizza per il dibattito su La giovane narrativa*, in «La Discussione», V, 210, 29 dicembre 1957, pp. 8-9, in ID., *Sono nato in America: Interviste 1951-1985*, Mondadori, Milano 2012, ed. cit 2022, p. 72.

¹⁴ F. FORTINI, *Il senno di poi*, in ID., *Dieci inverni 1947-1957. Contributi a un discorso socialista*, Feltrinelli, Milano 1957; ed. cit. 2018, p. 27.

comunista gran parte della mia formazione culturale e letteraria; sono diventato scrittore sulle colonne della stampa di Partito; ho avuto modo di conoscere la vita di partito a tutti i livelli, dalla base al vertice, sia pure con una partecipazione discontinua e talora con riserve e polemiche, ma sempre ricevendone preziose esperienze morali e umane.¹⁵

Con l'uscita dal PCI, inizia la quarta fase del rapporto di Italo con la politica che si trasforma in una passione e in un'etica civili rivendicate, anche nella lettera, quali forme essenziali della militanza intellettuale che plasma il lavoro di scrittore, coerenti col passato resistenziale e in continuità col precedente impegno partitico. Non abbiamo lo spazio per analizzare le modalità e i limiti con cui praticherà tale coerenza in queste pagine che si soffermano su alcuni aspetti del rapporto fra Calvino e la politica negli anni giovanili. Rimandando ad un lavoro più ampio un'analisi del tema negli anni della maturità, occorre almeno ricordare quanto la rivendicazione della fedeltà e della congruità del proprio percorso sia presente nelle opere calviniane in forma di introduzioni, premesse o note, scritte a posteriori per reinterpretare un testo alla luce del presente. Basta pensare alle prefazioni de *I nostri antenati* del '60 o de *Il Sentiero dei nidi di ragno* del '64. Non si può non concordare con l'annotazione di Gabriele Pedullà¹⁶ che, per un'analisi del Calvino politico, in tutta probabilità sarebbe stato rilevante il sesto testo, mai scritto, dei *Six Memos for the Next Millennium*, pubblicati postumi nel 1988 col titolo di *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. L'ultima conferenza che lo scrittore progettava di scrivere una volta arrivato in America e i cui materiali preparatori, se in possesso della famiglia, non sono mai stati pubblicati, era dedicata appunto alla «Consistency» (coerenza).

Torniamo all'inverno del 1942, quando l'infreddolito e affamato studente di Agraria si barcamena fra la frequenza alle lezioni, la preoccupazione per gli esami e l'ansia condivisa con l'amico Emilio Maiga, anche lui ex compagno del liceo sanremese, di sfuggire all'addestramento nella Milizia Universitaria. Temendo le conseguenze ed essendosi già fatti la fama di ribelli, alla fine i due riottosi studenti si presentano. Trascorreranno qualche notte in guardina.

In tutti i testi autobiografici, Calvino ha modo di raccontare quanto, sebbene l'Italia fosse in guerra ormai da quasi due anni, fino a quel momento il conflitto lo avesse toccato relativamente poco, così come poco il fascismo

¹⁵ *Italo Calvino Lettera al Comitato Federale di Torino*, in «l'Unità», 7 agosto 1957, p. 7.

¹⁶ G. PEDULLÀ, *The Dark Side of the Memos. Il testamento politico di Italo Calvino*, in «Le parole e le cose», 19 settembre 2015, <https://www.leparoleelecose.it/?p=20316> (url consultato il 18/12/2023).

aveva inciso sulla sua esperienza infantile vissuta «in un mondo agiato e sereno», nel quale non arrivavano «le idee della lotta che era già in atto nel mondo [...] ma solo le immagini esteriori, che si giusapponevano come in un mosaico».¹⁷ Del resto, il fascismo aveva inciso in misura limitata anche nella vita di tutti i Calvino.

Molto è stato scritto sulla famiglia di Italo, «insolita sia per San Remo sia per l'Italia d'allora»¹⁸ come afferma lo scrittore ormai quarantenne, fornendone una descrizione destinata ad essere sempre citata nelle biografie: «i miei genitori erano persone non più giovani, scienziati, adoratori della natura, liberi pensatori, personalità diverse tra loro ed entrambe all'opposto dal clima del paese».¹⁹ L'alterità dei Calvino anche rispetto ad un certo sentimento antifascista diffuso nella borghesia intellettuale era profonda ed era il frutto di una storia individuale e di coppia eccentrica, originale e difficilmente etichettabile. Il carattere cosmopolita dei genitori «per vocazione e esperienze» e la loro crescita nel generico slancio di rinnovamento del socialismo prebellico li aveva spinti non tanto verso un ideale di democrazia liberale quanto ad un approdo politico caratterizzato da «una simpatia verso tutti i movimenti progressisti fuori dal comune: Kemal Atatürk, Gandhi, i bolscevichi russi. Il fascismo s'inseriva in questo quadro come una via tra le tante, ma una via sbagliata, condotta da ignoranti e disonesti».²⁰ Di famiglia mazziniana, repubblicana, anticlericale, massonica Mario Calvino era stato in gioventù anarchico kropotkiniano e poi socialista riformista. Si era anche trovato coinvolto in un oscuro intrigo politico internazionale:²¹ il suo passaporto e la sua identità erano stati usati da un rivoluzionario russo, il matematico e astronomo V. V. Lebedintzev, arrestato e giustiziato insieme ad alcuni complici in Russia col nome di Mario Calvino, con l'accusa di aver ordito un fallito attentato contro lo zar Nicola II. Anche la madre, Eva Mameli, era una scienziata. Pacifista, antifascista, impegnata nel movimento per la conservazione della natura, non credente, era contraria all'educazione religiosa che, infatti, malgrado sia Italo che il fratello Floriano frequentassero la scuola valdese non venne loro impartita. I ragazzi, però, non potevano sottrarsi alle adunate, alle attività dei balilla (nel 1932 l'obbligo di adesione all'Opera Nazionale Balilla fu esteso anche alle scuole valdesi) e degli avanguardisti. Lo facevano, ricorda Calvino:

¹⁷ *Autobiografia politica giovanile* cit., p. 2749.

¹⁸ Ivi, p. 2735.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Ivi, p. 2736.

²¹ S. ADAMI, *L'ombra del padre. Il caso Calvino*, in «California Italian Studies», 1(2) 2010, pp. 1-65.

senz'alcun piacere, ma anche accettandole come una delle tante cose noiose della vita scolastica. Il gusto di sottrarsi, di farsi sospendere da scuola per non essere andata all'adunata o per non aver messo la divisa nei giorni di precetto divenne più forte verso gli anni del liceo, ma anche allora era più che altro una bravata di indisciplina studentesca.²²

«Uno che vuole tenersi in disparte»

Come tanti adolescenti i fratelli non avevano una reale collocazione politica, sebbene Floriano dai tredici ai sedici anni si dichiarasse fascista in aperta contestazione dei genitori («ma appena venne l'occupazione tedesca la ribellione cessò e la famiglia si trovò unita nella lotta partigiana», racconta Calvino).²³ Italo si descrive come un ragazzo che non sentiva l'esigenza di schierarsi: accettava il mondo dei valori dei suoi «come una tradizione e una difesa della volgarità fascista, ma mi avviavo a diventare un pessimista, un commentatore ironico e appartato, uno che vuol tenersi in disparte: il progresso era un'illusione, il mondo era dei peggiori».²⁴

La citazione, più di altre frasi dello scrittore, spiega la sua prima passione artistica, il fumetto e le caricature che disseminerà per tutta la vita nelle pagine di libri, quaderni, lettere, biglietti. Ovunque. Legge accanitamente il «Bertoldo», il settimanale milanese diretto da Giovanni Mosca e Vittorio Merz dove incontra l'umorismo surreale di Cesare Zavattini e Achille Campanile che, influenzerà la sua scrittura narrativa. A diciassette anni può vantare un primo successo come autore: invia alla rivista quattro vignette giocate su una comicità straniante e alogica, che firma col nome shakespeariano di Jago (un'anticipazione del partigiano Santiago?) e che vengono pubblicate nella primavera-estate 1940 nella rubrica «Il Cestino», curata da Giovanni Guareschi. Vince con l'amico Cossu il concorso per «la vignetta più stupida dell'anno».

Intanto il mondo è cambiato e anche il suo ristretto ambito di ragazzo di provincia viene sconvolto. Scrive nel 1962: «L'estate in cui comincio a prendere gusto alla giovinezza, alla società, alle ragazze, ai libri, era il 1938: finì con Chamberlain e Hitler e Mussolini a Monaco. La «belle époque» della Riviera era finita. Ci fu un anno di batticuore, poi la guerra sulla Maginot, poi il crollo della Francia, l'intervento dell'Italia, i bui anni di lutti e di disastri».²⁵

²² *Autobiografia politica giovanile* cit., p. 2740.

²³ Ivi, 2741.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

Questa frase viene spesso citata ma, al pari di altre che si è voluto menzionare sebbene molto note, si è scelto di ricordarla per evidenziare, all'interno dell'autorappresentazione della propria storia proposta dallo scrittore ormai adulto, le modalità con cui descrive le fasi del passaggio dall'adolescenza all'adulthood, conclusasi nel segno dell'esperienza resistenziale. La narrazione calviniana fa coincidere il momento della rottura dell'assetto sociopolitico dell'Europa, il 1938, con l'inizio della fase più avanzata della sua adolescenza quella in cui, ormai liceale sedicenne e dunque del tutto uscito dal recinto dell'infanzia e della prima adolescenza, si predispone a godere di nuovi, più liberi, comportamenti e pulsioni. Lo stesso Calvino ci terrà a sottolineare la coincidenza fra le due esperienze nella quarta di copertina, non firmata, dell'edizione del 1974 de *L'Entrata in guerra*, il volumetto uscito nel 1954 nei «Gettoni» di Vittorini. «Questo libro» – scriverà – «tratta insieme d'un trapasso d'adolescenza in gioventù e d'un trapasso di pace in guerra: come già per moltissimi, per il protagonista del libro 'entrata nella vita' e 'entrata in guerra' coincidono». ²⁶

Tra la fine degli anni Trenta e gli anni Quaranta, la creatività del giovane liceale prende molteplici direzioni. Sogna di diventare scrittore di teatro e riesce a comporre un'opera di un certo impegno. «Ero un ragazzo tardo; a sedici anni, per l'età che avevo ero piuttosto indietro in molte cose. Poi, improvvisamente, nell'estate del '40, scrissi una commedia in tre atti, ebbi un amore, e imparai ad andare in bicicletta», ricorda nelle prime righe de *Le notti dell'UNPA*, l'ultimo dei tre racconti pubblicati in *L'Entrata in guerra* che può essere considerato, scrive sempre nel 1974 nella quarta di copertina, «come un'incursione che l'autore ha compiuto nel territorio, a lui fundamentalmente straniero, della letteratura della memoria, [...] per misurarsi col lirismo autobiografico, e cercare anche laggiù le vie di quella narrativa di moralità e d'avventura che gli sta a cuore». ²⁷ Narrativa di moralità e avventura: si sentono gli echi della *Prefazione* del *Sentiero dei nidi di ragno*. In quel periodo Calvino compone diversi testi teatrali: fra quegli esperimenti, poi ripudiati, sono compresi il dramma *I fratelli di Capo Nero* e alcuni altri tentativi composti nel segno di Pirandello e O'Neill che annuncia nelle lettere a Scalfari. Ha qualche successo fra cui la partecipazione con *La commedia della gente* al concorso del Teatro nazionale dei Guf di Firenze, che nel novembre del '42 viene inclusa dalla giuria fra quelle segnalate alle compagnie teatrali dei Guf.

Ma è incerto se proseguire il lavoro teatrale, che alcuni critici hanno interpretato come un progetto secondario o, meglio, il prodotto di uno spostamento

²⁶ I. CALVINO, *L'Entrata in guerra*, Einaudi, Torino 1954; ed. cit., Mondadori, Milano 2019, p. 6.

²⁷ Ivi, p. 7.

su un territorio più raggiungibile da un ragazzo rispetto al cinema, la vera passione di Calvino il quale, nell'estate del 1941, si era sperimentato come recensore di film per il «Giornale di Genova». In quei mesi gli studi di Agraria procedono a fatica e con scarso impegno; nel gennaio del '43, si trasferirà all'Università di Firenze. Ma non ha abbandonato l'idea di pubblicare, *Pazzo io o pazzi voi* e persiste nelle richieste di aiuto: «Eugenio, quel libro inedito puzza. Sarà una cazzata ma vorrei vedermelo stampato. Se tu hai modo di conoscere un editore anche di poco conto disposto a pubblicare *Pazzo io o pazzi gli altri* fammelo sapere e te ne sarò grato». ²⁸ È difficile giudicare la qualità dei racconti di esordio, dispersi. I tre testi che Italo aveva mandato a Scalfari (*10 soldi in plastilina*, *Invece era un'altra* e *Passatempo*) e che l'amico riesce a far pubblicare nel 1943 sul settimanale «Roma fascista», ²⁹ sono brevi composizioni, scritti acerbi che l'autore, valutandoli a distanza di vent'anni, definisce «raccontini o apologhi a morale vagamente politica, anarcoide e pessimista». ³⁰ Ad una rilettura attuale colpisce la modalità con cui Calvino si rapporta al testo giocando su quello sguardo fantastico-surreale che aveva già sperimentato nelle vignette e che ritroveremo in testi successivi, fino a diventare una della sue cifre stilistiche ricorrenti.

Eugenio non riesce ad accontentare Italo il quale, pur prefigurando un umiliante rifiuto, alla fine decide di affrontare da solo il problema della pubblicazione: si presenta nella sede della casa editrice Einaudi e lascia il suo manoscritto. Un mese dopo riceve un cortese diniego, con la motivazione che, per principio, la Giulio Einaudi pubblica solo libri unitari. Non sembra però scoraggiarsi e appare intenzionato a riprendere a scrivere, almeno sul piano del desiderio: nella stessa lettera in cui informa Scalfari del rifiuto dell'editore, illustra una serie di progetti letterari estivi fin troppo esorbitante, che comprende lavorare su testi teatrali, sviluppare il filone narrativo del testo breve e, in ipotesi, scrivere un romanzo, «per fare vedere a certi editori chi è Italo Calvino da Santiago de Las Vegas». ³¹ Si impegna e fra il '43 e il '44 compone raccontini guardando alla lezione di Zavattini («se lo avessi letto prima, forse avrei scritto meglio tutto quel che ho scritto in gioventù») ³² e diversi testi rimasti inediti che, ritrovati fra le carte calviniane, sono stati pubblicati nel Meridiano nella sezione *Raccontini giovanili (1943-44)*. Scrive l'atto radiofo-

²⁸ L., p. 133.

²⁹ I. CALVINO, *Tre apologhi*, in «Roma fascista», XX, 25, 29 aprile XXI, p.3; poi in R3, pp. 767-72.

³⁰ *Autobiografia politica giovanile* cit., p. 2744.

³¹ L., p. 156.

³² L., p. 179.

nico *Vento nel camino* che, sempre con la mediazione di Scalfari, cerca di proporre a Giovanni Gigliozzi, giornalista e critico dell'EIAR; ben sapendo che la radiofonia potrebbe offrire un'ulteriore prospettiva al suo lavoro, inizia subito a costruire progetti narrativi con un segno nuovo, anti pirandelliano, più vicini alla drammaturgia di Ibsen e O'Neill: abbandonare i «personaggi-burattini» per descrivere, invece, il dramma della sua generazione, confusa e disorientata dalla guerra.

A quell'altezza cronologica, dalle lettere risulta indiscutibile la vaghezza della collocazione politico-ideologica di Calvino che si descrive orientato «verso un anarchismo non sostenuto da alcuna preparazione ideologica». ³³ Malgrado le discussioni filosofico-letterarie col gruppo degli ex liceali e gli scambi epistolari con Scalfari lo portino a studiare autori come Huizinga, Montale, Vittorini, mentre alcune letture fra cui la *Storia del liberalismo* di De Ruggiero ampliano e influenzano il suo orizzonte di giovane universitario, nei testi autobiografici Calvino appare consapevole di aver vissuto in quei mesi una situazione di sospensione esistenziale e ancor più politica, rinchiuso in un guscio che lo isola dalla Storia. Nell'estate del 25 luglio, lui e i suoi compagni si rifugiano in una condizione di emarginazione provinciale all'interno della quale si autodefiniscono «liberali» («il che era una cosa altrettanto vaga come il mio anarchismo») incapaci o poco motivati a costruire relazioni con i circoli della fronda universitaria e ancor meno con le organizzazioni clandestine. Ma tale fase dura poco: i politici condannati al confino iniziano a tornare e i ragazzi li tempestano di domande, finché la realtà drammatica dell'8 settembre costringe tutti a scegliere.

Al 25 luglio ero rimasto deluso e offeso che una tragedia storica come il fascismo finisse con un atto d'ordinaria amministrazione come una deliberazione del Gran Consiglio. Sognavo la rivoluzione, la rigenerazione dell'Italia nella lotta. Dopo l'otto settembre fu chiaro che questo vago sogno diventava realtà: e io dovetti imparare com'è difficile vivere i propri sogni ed esserne all'altezza. La mia scelta del comunismo non fu affatto sostenuta da motivazioni ideologiche. Sentivo la necessità di partire da una «tabula rasa» e perciò mi ero definita anarchico. [...] Ma soprattutto sentivo che in quel momento quello che contava era l'azione, e i comunisti erano la forza più attiva e organizzata. ³⁴

³³ *Autobiografia politica giovanile* cit., p. 2744.

³⁴ Ivi, pp. 2744-45.

Nome di battaglia: Santiago. Grado partigiano: Garibaldino

Quando, nel febbraio 1944, il ventenne Calvino viene a sapere che è caduto combattendo contro i tedeschi a Monte Alto il primo capo partigiano della zona, il giovane medico Felice Cascione, comunista, noto anche per aver scritto la canzone *Fischia il vento* che diverrà l'inno delle Brigate garibaldine, chiede a un amico comunista di entrare nel partito.

Subito fui messo in contatto con compagni operai, ebbi compiti di organizzazione degli studenti nel Fronte della Gioventù, e un mio scritto fu ciclostilato e diffuso clandestinamente. (Era uno di quegli apologhi mezzo umoristici come tanti ne avevo scritti e avrei continuato a scriverne, e verteva sulle obiezioni di tipo anarchico che condizionavano la mia adesione al comunismo: la sopravvivenza dell'esercito, della polizia, della burocrazia in un mondo futuro; purtroppo non l'ho conservato, ma spero sempre di trovare un vecchio compagno che l'abbia tenuto).³⁵

Dopo pochi mesi Italo entra nelle formazioni partigiane: nel giugno si arruola nel XVI distaccamento della IX brigata garibaldina Felice Cascione; dal 15 agosto al 20 settembre, col fratello Floriano, combatte nel raggruppamento azzurro del capitano Umberto. Dopo lo scioglimento della banda, il 15 ottobre entra nel distaccamento di Leone (Jaurès Sughì) nella Brigata garibaldina sanremese Giacomo Matteotti. Dal 1° febbraio 1945 alla Liberazione, milita nella II Divisione d'assalto garibaldina Felice Cascione, comandata da Vittò (Giuseppe Vittorio Guglielmo) che nel *Sentiero dei nidi di ragno* diventerà il comandante Ferriera; il commissario politico era Kimi (Ivar Oddone) che nel romanzo sarà Kim. Calvino fa parte della V Brigata Luigi Nuvoloni, I Battaglione, II distaccamento, III squadra. Alla Liberazione è incorporato nel II Distaccamento comandato da Olmo (Gebe Moraldo). La domanda di iscrizione all'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia firmata dopo la fine della guerra, il 27 ottobre 1945, con le indicazioni del nome di battaglia, delle strutture partigiane, dei comandanti, dei luoghi (Beulle, Baiardo, Cariale, S. Giovanni, Ciabaudò, Gerbonte, Creppo, Viozene) in cui ciascuna formazione aveva operato e delle battaglie sostenute (Coldirodi, Baiardo, Bregola) offre un quadro preciso dell'attività del partigiano Santiago e, insieme, un'immagine plastica delle difficoltà della lotta sul terreno e della precarietà della vita delle formazioni, fra combattimenti vittoriosi, sconfitte e rastrellamenti. I periodi nelle bande si alternano a settimane in cui Italo è alla macchia:

³⁵ *Ibid.*

catturato durante il rastrellamento di S. Romolo viene imprigionato e, considerato renitente alla leva, è arruolato d'ufficio nella Repubblica Sociale (ma non presta il giuramento). Riesce a fuggire durante il trasferimento dal carcere e si nasconde a San Giovanni. L'attività partigiana di Italo merita un'analisi più ampia dell'estrema sintesi proponibile in questa sede: quell'esperienza – a lungo considerata soprattutto in un'ottica letteraria e in relazione al *corpus* delle opere (in particolare a *Il sentiero* e a *Ultimo viene il corvo*) – in tempi recenti è stata riletta all'interno della storia della Resistenza nella I Zona Liguria³⁶ e alla luce di materiali d'archivio dell'Istituto Storico della Resistenza e dell'Età Contemporanea di Imperia.

Sofferamoci, invece, brevemente sulle settimane successive alla Liberazione, sui giorni frenetici seguiti al 25 aprile in cui Italo sembra impegnato a ricomporre presente e passato, l'identità di partigiano Santiago e i sogni del giovane aspirante giornalista e scrittore di racconti quale era stato. Non ha realmente chiuso nel cassetto della scrivania, insieme al dattiloscritto di *Pazzo io o pazzi gli altri* rifiutato da Einaudi, la vocazione alla scrittura: inizia a collaborare ai fogli partigiani, a «La nostra lotta» del PCI, di cui diviene anche condirettore e a «La voce della democrazia» organo ufficiale del CLN di Sanremo su cui escono i suoi primi articoli, *Primo maggio vittorioso* e *Ricordo dei partigiani vivi e morti*, quest'ultimo un vero racconto epico della Resistenza e un omaggio ai tanti combattenti della sua terra. Scrive testi narrativi realistico-memoriali che nei mesi successivi saranno accolti da vari periodici («La Verità», «Aretusa» di Muscetta, «Il Politecnico» di Vittorini) e, a partire dall'aprile del 1946, da «l'Unità», giornale in cui inizia stabilmente a lavorare. Nel '46, escono nel volume *L'epopea dell'esercito scalzo* curato da Mario Mascia i racconti *Castel Vittorio paese delle nostre montagne* e *Le battaglie del comandante Eran*; altri testi rimangono inediti, poiché Calvino sceglierà di pubblicarne solo alcuni in *Ultimo viene il corvo*³⁷ e poi in *I racconti*, due raccolte con una costruzione editoriale complessa.³⁸ Sono decine i racconti scritti nel dopoguerra, i quali si aggiungono alla quantità già cospicua di materiali già composti che nel 1953 definisce «brevi apologhi antifascisti, pessimisti e anarchiceggianti»,³⁹ sottolineandone il carattere politico e l'origine

³⁶ Si rimanda a queste riletture e, fra i testi più recenti, al volume di D. CASSINI, S. CLARKE LOIACONO, *Italo Calvino. Il Partigiano Santiago*, Fusta Editore, Saluzzo (Cn) 2023, con bibliografia.

³⁷ Cfr. B. FALCETTO, «Io ai racconti tengo più che a qualsiasi romanzo possa scrivere». *Sull'elaborazione di Ultimo viene il corvo*, in «Chroniques italiennes», 75-76 (1-2 2005), pp. 97-132.

³⁸ Cfr. B. FALCETTO, *Note e notizie sui testi*, in RR1, pp. 1261-1305 e RR2, pp. 1437-1445.

³⁹ *Note e notizie sui testi*, RR3 p. 1300. I testi sono raccolti nelle sezioni *Raccontini giovanili*, in RR3, pp. 1299-1316, e *Racconti esclusi da «I Racconti»*, ivi, pp. 1317-1339.

legata alla situazione di oppressione vissuta. Ipotizza una serie di titoli con cui pubblicarli, fra cui *Raccontini di dopodomani o apologhi esistenzialistici*, definizione spiegata in *Appunti per una prefazione*, testo che leggiamo nel terzo volume dei Meridiani: «L'apologo nasce in tempo di oppressione. Quando l'uomo non può più dar chiara forma al suo pensiero, lo esprime per mezzo di favole. Questi raccontini corrispondono a una serie di esperienze politiche o sociali di un giovane durante l'agonia del fascismo».⁴⁰

Per concludere questo intervento con alcune, brevi, osservazioni sull'attività letteraria di Calvino fra il '45 e primi anni Cinquanta, non si possono non sottolineare almeno alcuni elementi. In primo luogo – ed è il dato più vistoso –, la quantità dei testi prodotti: oltre agli articoli giornalistici di cronaca e politica, ai materiali critico-letterari redatti per le riviste culturali o nell'ambito dell'attività presso Einaudi, come si è detto Calvino scrive decine di racconti e raccontini, di norma brevi e caratterizzati da una struttura piana, da una lingua semplice e immediata. Il nucleo tematico dei testi varia e oscilla fra narrazione della guerra e rappresentazione del disagio esistenziale di un personaggio – sempre debole, calpestato dalla Storia e privo di voce –, polemica politica e descrizione dell'atmosfera storica. Stilisticamente si alternano e si ibridano una sorta di realismo descrittivo e toni ironico-surreali, uno sguardo infantile e una smorfia di un'adulità disillusa in cui si riconoscono un umorismo tofanesco e la suggestione zavattiniana, l'apologo e la fiaba paradossale.

La misura di Calvino è il racconto ma si forza ad abbracciare la misura lunga, il romanzo, anche perché il suo mentore, Pavese, rifiuta di pubblicargli la raccolta di racconti che continua a proporgli. Scrive a Silvio Micheli nel '46: «Io speravo di fare un librettino di raccontini, tutto bello pulito stringato, ma Pavese ha detto no, i racconti non si vendono, bisogna che fai il romanzo. Ora io la necessità di fare un romanzo non la sento: io scriverei racconti per tutta la vita».⁴¹ Il resto è storia nota: superando le difficoltà di cui parlerà della *Prefazione* del '64, Calvino scrive *Il sentiero dei nidi di ragno* che, pur avendo un successo editoriale modesto, lo inserisce nel mondo degli esordienti promettenti. E, finalmente, riesce a convincere Einaudi a pubblicare alcuni racconti col titolo di *Ultimo viene il corvo*. Ne è felice («io ai racconti tengo più che a qualsiasi romanzo possa scrivere»⁴² scrive al padre nel '49), mentre prosegue i tentativi – destinati all'insuccesso – di seguire la strada del romanzo: compone *Il bianco veliero*, *I giovani del Po*, *La collana della regina*. Ma i romanzi non

⁴⁰ Ivi, p. 1302.

⁴¹ L, p. 259.

⁴² L, p. 351.

gli sembrano funzionare, anche perché sente che la sua dimensione narrativa ottimale è il testo breve con cui si misura fin da ragazzino o il racconto lungo usato per le due trilogie degli anni Cinquanta, quella araldica e quella industriale. Di qui la scelta: dopo *La giornata dello scrutatore*, Calvino abbandona la forma-romanzo o meglio la ridefinisce, sperimentandosi nel costruire macchine narrative romanzesche sempre più sofisticate e tutte giocate sull'assemblaggio di testi brevi, macrostrutture composte da microstrutture: *Le città invisibili*, *Il castello* e *La taverna dei destini incrociati*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Palomar*. Realizzando ciò che si era proposto di fare da ventenne, quando affermava di voler scrivere racconti per tutta la vita.

Davide Savio

LA FORESTA CHE SI VENDICA. CALVINO TRA ENGELS E FOURIER

Negli anni Settanta, la produzione di Calvino prende una piega apocalittica. Se questo è evidente per *Il castello dei destini incrociati* e per certe pagine di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, si potrebbe avere qualche dubbio a proposito delle *Città invisibili*, dove la bilancia dei resoconti di Marco Polo rimane abbastanza in equilibrio tra la percezione del peggio e l'apertura a spiragli utopici. Eppure bisogna rilevare, se già non è stato fatto, che la prima pagina delle *Città invisibili* è ampiamente sovrapponibile alla *Presentazione* di *Una pietra sopra*, dove viene celebrato il funerale di una stagione intellettuale. Le parole-chiave sono le stesse: là, nel 1980, Calvino prende atto di una società che «si manifesta come collasso, come frana, come cancrena».¹ Qua, nel 1972, racconta «il franare degli ultimi eserciti nemici», osserva che la corruzione dell'impero di Kublai Kan è troppo «incancrenita» perché vi si possa porre riparo, e che «le muraglie e le torri» della reggia sono «destinate a crollare».² Questa nota è il *tenor*, la dominante del libro, dalla quale poi si alzano i gorgheggi della polifonia di Marco Polo, tanto ipotetici quanto invece è realistica la disperazione di Kublai Kan.

L'incipit del libro fotografa appunto il «momento disperato», dice Calvino, «in cui si scopre che quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma», come saranno poi le città *continue* della serie omonima: non a caso, le più sovrapponibili a città realmente esistenti; «che la sua corruzione è troppo incancrenita perché il nostro scettro possa mettervi riparo, che il trionfo sui sovrani avversari ci ha fatto eredi della

¹ I. CALVINO, *Presentazione a Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, introduzione e cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, tomo 1, pp. 7-8: 7.

² ID., *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972, ora in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. II, Mondadori, Milano 1992, pp. 357-498: 361.

loro lunga rovina».³ Sono i pensieri di Kublai Kan, ma se ci si sposta nella *Taverna dei destini incrociati* raccontano la vertigine di un altro sovrano, quello della *Storia del regno dei vampiri*: «La metropoli che egli ha sempre creduto compatta e trasparente come una coppa intagliata nel cristallo di rocca, si rivela porosa e incancrenita come un vecchio sughero ficcato lì alla meglio per tappare la breccia nel confine umido e infetto del regno dei morti».⁴ È di fatto lo stesso concetto, ripetuto in due diverse sedi.

Naturalmente, né *Le città invisibili* né *Il castello dei destini incrociati*, come del resto *Una pietra sopra*, sono libri apocalittici e basta: anzi, in tutti cova il fuoco della palingenesi, o almeno di un possibile rinnovamento, che parte dagli algoritmi di una letteratura potenziale e si dilata fino a comprendere la società nel suo insieme (presente e futura).⁵ Sembra interessante però andare fino in fondo al pessimismo di Calvino, cioè capire che cosa lo porta a diagnosticare la «cancrena» dell'organismo sociale. La «cancrena» o la «frana», per citare un termine che Calvino sicuramente usa a ragion veduta: nel '67 infatti la perizia sulla gigantesca frana del Monte Toc, che nel '63 aveva portato al disastro del Vajont, era stata stilata da suo fratello Floriano, che aveva ricostruito nel merito le responsabilità dell'industria idroelettrica (nello specifico dell'ENEL).⁶

L'episodio testimonia che la crisi della civiltà radiografata da Calvino va oltre il contesto urbano, anche se la città fornisce sempre la grammatica del suo discorso sul mondo, e spesso rappresenta l'incipit di questo discorso. Ma la città sta sempre per il mondo. Un caso emblematico è quello di un racconto inserito nella *Taverna, Storia della foresta che si vendica*, dove Calvino mette in scena la distruzione della capitale dell'Impero da parte delle «forze terrestri»: ⁷ ossia gli animali selvatici che popolano la foresta (volpi, martore), e la foresta stessa, che invade gli spazi urbani. La causa scatenante è rappresentata dal comportamento del principe ereditario, che scampa a un'aggressione di briganti grazie a una fanciulla del bosco con la quale si unirà, generando due gemelli, salvo poi darsela a gambe. La ragazza è colei

³ *Ibid.*

⁴ ID., *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, Torino 1973, ora in ID., *Romanzi e racconti* cit., vol. II, pp. 499-610: 577.

⁵ È la tesi di D. SAVIO, *La carta del Mondo. Italo Calvino nel 'Castello dei destini incrociati'*, ETS, Pisa 2015.

⁶ Cfr. I. CALVINO, lettera a Carlo Castagnoli, Torino, 5 febbraio 1970, in ID., *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Mondadori, Milano 2023 (nuova edizione riveduta e ampliata), p. 694; P. DI STEFANO, *Floriano Calvino che non tacque sul caso Vajont*, in «Corriere della Sera», 9 ottobre 2023.

⁷ ID., *Il castello dei destini incrociati* cit., p. 564.

che racconta la storia, seduta al tavolo della *Taverna dei destini incrociati*, e Calvino la presenta ai lettori tale e quale al paladino Orlando nella *Storia dell'Orlando pazzo per amore del Castello*: un «gigantesco guerriero» lui, una «gigantesca giovinetta» lei; lui «sollevava le braccia come fossero di piombo» e «premeva il pesante dito di ferro su ciascuna carta» dei tarocchi, e «con le sue mani di ferro [...] s'era tenuto per sé fin da principio i tarocchi più belli del mazzo»; lei ha mani che «ne fanno tre delle altre» e addita le carte con gesti che «sembrano pugni», quelle carte che ha nascosto agli altri commensali tenendole «sotto la protezione» delle sue «manone».⁸

Ad accomunare i due personaggi sta l'essere entrambi sotto il segno di un particolare arcano, quello della *Forza*. Quando esplose la sua follia, Orlando si trasforma in «una cieca esplosione tellurica, pari a un ciclone o a un terremoto».⁹ E se il cavaliere incarna la furia degli elementi, la giovinetta del bosco, dal canto suo, ricorda direttamente la Natura delle *Operette morali*, nel *Dialogo della Natura e di un islandese*: «una forma smisurata di donna», come la definisce Leopardi. È proprio la «vendetta delle forze terrestri», quindi della natura, che Calvino descrive nel finale del racconto: e forse è un ricordo leopardiano il fatto che la capitale sia sì invasa dalla foresta, ma contemporaneamente, e in maniera contraddittoria, sia anche ridotta a un «deserto», con gli «sciacalli» che ululano tra le «dune» e gli «scorpioni» che insieme ai «topi» dilagano da «scantinati e sotterranei».¹⁰ Le persone, a quel punto, si rifugiano in «buche sotterranee»,¹¹ un po' come a Marozia, la città del topo, nelle *Città invisibili*; e gli ultimi due tarocchi, quello del *Giudizio* e quello della *Torre* in rovina, segnalano che per il genere umano è arrivata la fine. La città continua a vivere mescolandosi a ciò che esisteva prima, cioè la natura, e a ciò che sta dopo il genere umano, ossia i suoi artefatti: «motori», «turbine», «vagoni», «quadri di comando» e «calcolatori».¹² Scrive Calvino: «le macchine che da tempo sapevano di poter fare a meno degli uomini, finalmente li hanno cacciati».¹³ Il verbo, con tutta evidenza, ha ascendenze bibliche, e richiama la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre.¹⁴ Se lì il peccato era quello di avere mangiato dall'albero della conoscenza, qui

⁸ Ivi, pp. 529, 527 e 560.

⁹ Ivi, p. 530.

¹⁰ Ivi, p. 563.

¹¹ Ivi, p. 564.

¹² Ivi, pp. 563-564.

¹³ Ivi, p. 563.

¹⁴ Cfr. D. SAVIO, *Calvino Italo*, in *Dizionario biblico della letteratura italiana*, diretto da M. Ballarini, a cura di P. Frare, G. Frasso e G. Langella, IITL, Milano 2018, pp. 197-202.

pure è una questione conoscitiva: «perché il mondo riceva informazioni dal mondo e ne goda», spiega Calvino, riprendendo un suo leitmotiv di quegli anni, «bastano ormai i calcolatori e le farfalle».¹⁵

Come si è capito da questa panoramica sommaria, la *Storia della foresta che si vendica* è densa di echi, suggestioni e stratificazioni. Densa al punto da essere quasi pasticciata: la città è diventata insieme un deserto e una foresta; il genere umano è stato scacciato dalla natura, che «si vendica», ma anche dalle macchine, e non è chiaro che cosa abbia mosso la loro ribellione. Ma un'analisi del primo caso dovrebbe contribuire a spiegare anche il secondo.

Il discorso sulla *foresta che si vendica* mette una contro l'altra la natura e le azioni del genere umano, in definitiva la storia. È la vecchia polarità del materialismo dialettico, che a Calvino era già venuta buona nel 1958, per parlare di *Natura e storia nel romanzo*, ossia dell'epica nel romanzo moderno tra Otto e Novecento. Questo schema, applicato nel 1973, può sembrare un ferrovicchio, ma bisogna tenere presente che sulla dialettica hegeliana si reggeva la struttura dei *Fiori blu* di Raymond Queneau, che Calvino aveva tradotto nel '67, ed era una dialettica aggiornata dalle successive mediazioni di Alexandre Koyré e poi di Alexandre Kojève.¹⁶

Ma c'è un'altra ragione che porta Calvino a evocare una contrapposizione tra natura e storia. La *Storia della foresta che si vendica*, molto probabilmente, viene fuori da una pagina di Engels. Per la precisione dalla *Dialettica della natura*, libro che a Calvino forse arriva tramite la mediazione di Sebastiano Timpanaro, che se ne serve in un saggio del novembre 1969 pubblicato sui «quaderni piacentini», dal titolo *Engels, materialismo, «libero arbitrio»*, dedicato proprio al «problema della fine della specie umana».¹⁷ È Domenico

¹⁵ I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati* cit., p. 564. Cfr. D. SCARPA, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Hoepli, Milano 2023, pp. 417-428.

¹⁶ Alle cui lezioni su Hegel il giovane Queneau era stato fortemente debitore, tanto da farle pubblicare nel 1947 con Gallimard: A. KOJÈVE, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la 'Phénoménologie de l'esprit' professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études*, réunies et publiées par R. Queneau, Gallimard, Paris 1947. Cfr. M. FILONI, *Alexandre Kojève*, in «Belfagor», LXI, 3, 2006, pp. 289-312: 307.

¹⁷ S. TAMPANARO, *Engels, materialismo, «libero arbitrio»*, in «quaderni piacentini», VIII, 39, 1969, pp. 86-122, poi in ID., *Sul materialismo* [1970], Unicopli, Milano 1997 (terza edizione riveduta e ampliata), pp. 47-110. Citando la *Dialettica della natura* si apre anche un saggio di Queneau, *Dialettica hegeliana e serie di Fourier*, uscito nel 1963 all'interno del volume *Bords, mathématiciens, précurseurs, encyclopédistes*, poi confluito in *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, volume einaudiano del 1981, introdotto dallo stesso Calvino: nel testo, Queneau sostiene che Engels avesse individuato la struttura della dialettica hegeliana alla base delle serie di Fourier. Calvino aveva già avuto modo di citare questo saggio di Queneau nella propria introduzione

Scarpa a focalizzare l'attenzione sulle strette relazioni tra Calvino, Timpanaro ed Engels e il capitolo *Materialismo volgare*, nel suo recente *Calvino fa la conchiglia*, andrebbe letto come la filigrana necessaria del presente articolo, anche per comprendere come la lettura di Engels possa convivere con la stagione strutturalista di Calvino.¹⁸ Del filosofo tedesco, Calvino sembra avere in mente il capitolo *Parte avuta dal lavoro nel processo di umanizzazione della scimmia*, un approfondimento su come la scimmia ha potuto umanizzarsi grazie alla liberazione della mano dalle funzioni motorie. Con le mani autonome, le scimmie hanno iniziato a esercitare quello che Engels definisce un «dominio sulla natura»:¹⁹ le mani hanno dato loro la possibilità di lavorare, il lavoro ne ha aumentato la socialità e da qui, in corrispondenza con un perfezionamento dell'apparato fonatorio, si sono generati anche il linguaggio articolato e la coscienza. Analizzando questo processo e i suoi sviluppi successivi, Engels fa notare che ogni attività modifica la natura circostante, «poiché», spiega, «nella natura non esistono avvenimenti isolati. Ogni fatto agisce sull'altro e viceversa»; insomma, ogni azione è «mutua» e ogni movimento si svolge «in tutte le direzioni».²⁰ Questo vale anche per gli animali, che però si limitano a «usufruire della natura esterna», mentre il genere umano, argomenta Engels, «la rende utilizzabile per i suoi scopi modificandola», quindi «la domina».²¹

È a questo punto che scatta il meccanismo dell'intertestualità. Engels infatti ammonisce il lettore in questi termini: «Non aduliamoci troppo tuttavia per la nostra vittoria umana sulla natura. La natura si vendica di ogni nostra vittoria».²² E Calvino, nel titolo del suo racconto, lo riprende: *Storia della foresta che si vendica*; dove la foresta va ovviamente intesa come epifania della

alla *Teoria dei quattro movimenti* di Fourier, nel 1971: I. CALVINO, *Introduzione* a C. FOURIER, *Teoria dei Quattro Movimenti. Il Nuovo Mondo Amorosso e altri scritti sul lavoro, l'educazione, l'architettura nella società d'Armonia*, scelta di I. Calvino, trad. di E. Basevi, Einaudi, Torino 1971, ora con il titolo *Per Fourier. 2. L'ordinatore dei desideri* in ID., *Saggi 1945-1985* cit., tomo 1, pp. 279-306: 284n, ricordando inoltre come Queneau cercasse di dimostrare che Engels, parlando del «poema matematico» di Fourier, non si riferisce al matematico Jean-Baptiste Fourier, come ritenuto dai più, ma proprio a Charles (p. 288n).

¹⁸ D. SCARPA, *Calvino fa la conchiglia* cit., pp. 415-430.

¹⁹ F. ENGELS, *Dialettica della natura*, prefazione e trad. di L. Lombardo Radice, Editori Riuniti, Roma 1967, p. 185 (si cita dall'edizione più prossima al saggio di Calvino, ma la traduzione di Lombardo Radice era stata pubblicata già nel 1950 e poi nel 1955 con le Edizioni Rinascita; quella del 1967 per gli Editori Riuniti, marchio che ingloba proprio Rinascita, figura come terza edizione del volume).

²⁰ Ivi, p. 191.

²¹ Ivi, p. 192.

²² *Ibid.*

natura caotica, incontrollabile, non antropizzata, e così figura già nella cornice del libro. Secondo Engels, «noi non dominiamo la natura come un conquistatore domina un popolo straniero soggiogato», perché la natura non è qualcosa di estraneo a noi, anzi «noi le apparteniamo con carne e sangue e cervello e viviamo nel suo grembo»: quindi, «tutto il nostro dominio sulla natura consiste nella capacità, che ci eleva al di sopra delle altre creature, di conoscere le sue leggi e di impiegarle nel modo più appropriato». ²³ Nella *Storia della foresta che si vendica*, questa è proprio la prospettiva da cui si presenta la gigantesca fanciulla del bosco: «Sono stata allevata da un padre che, non aspettandosi più niente di buono dal mondo civile, s'era fatto *Eremita* in questi boschi, per tenermi lontana dai cattivi influssi del consorzio umano. Ho educato la mia *Forza* giocando coi cinghiali e coi lupi, e ho imparato che la foresta, pur vivendo dello sbranarsi e inghiottirsi continuo d'animali e vegetali, è regolata da una legge: la forza che non sa fermarsi in tempo, bisonte o uomo o condor, fa il *deserto* intorno e ci lascia le cuoia, e servirà da pascolo alle formiche e alle mosche... Questa legge, che gli antichi cacciatori conoscevano bene ma che oggi nessuno più ricorda, la si può decifrare nel gesto inesorabile ma controllato con cui la bella domatrice torce le fauci d'un leone con la punta delle dita», che è appunto quanto viene raffigurato dal tarocco della *Forza*. ²⁴

Ecco perché l'immagine del deserto torna nella pagina finale del racconto, ma soprattutto, ecco a cosa serve la citazione da Engels: Calvino, con Engels, descrive un mondo apocalittico dove la forza del genere umano, esercitata attraverso i suoi artefatti, è diventata incontrollabile. Da qui, probabilmente, scaturisce l'idea delle macchine che si ribellano al loro creatore: l'immaginario rimonta, alla lontana, alla figura del golem, o alla Creatura del *Frankenstein* di Mary Shelley; ma proprio a ridosso della *Taverna dei destini incrociati* erano usciti *Il cacciatore di androidi* di Philip K. Dick (1968) e lo stesso anno, al cinema, *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick. L'idea comune a tutte queste opere è quella di uno sviluppo tecnologico che ha oltrepassato le leggi divine, della natura ma anche semplicemente dell'umano, di solito generando una tipologia di vita servile e al tempo stesso perturbante e pericolosa. Anche se Calvino non parla esplicitamente di armi, queste creature sono di fatto degli ordigni pronti a esplodere, alla stregua dell'*Orlando pazzo per amore*, che viene descritto come una sorta di robot o macchinario senziente proprio nel momento in cui perde il senno: «qualcosa si rompe dentro di lui, saltò, si fulminò, si fuse, e tutt'a un tratto gli si spense il lume dell'intelletto e restò al

²³ Ivi, pp. 192-193.

²⁴ I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati* cit., p. 561 (corsivo di chi scrive).

buio». ²⁵ E per inciso, le terre dove lui passa, dice Calvino, diventano «deserto» e l'Europa si trasforma in una landa «arida», ²⁶ come la capitale dell'Impero nella *Storia della foresta che si vendica*. Già Engels aveva avvertito che i primi strumenti prodotti dal genere umano erano stati delle armi, necessarie alla caccia e alla pesca; ²⁷ e il tema torna per esempio in *2001: Odissea nello spazio*, dove si passa dall'osso, impiegato dagli ominidi come arma rudimentale, all'astronave governata dal malefico computer HAL 9000.

Quello che qui interessa sottolineare, e che emerge alla luce dell'intertestualità con Engels, è che Calvino, con la *Storia della foresta che si vendica*, sembra avere scritto una parabola sul lavoro, e quindi sulla moderna civiltà industriale. A conferma di quanto afferma Giuseppe Lupo, ragionando intorno alla *modernità malintesa* degli scrittori italiani negli anni del boom economico, e cioè che Calvino si colloca per molti aspetti tra gli apocalittici, anziché tra gli integrati. ²⁸ Nella *Storia della foresta che si vendica*, Calvino certifica lo scetticismo che già era emerso durante la lavorazione del fascicolo 4 del «menabò», quello uscito nel '61 e dedicato appunto a Industria e letteratura, quando era arrivato a negare la possibilità stessa di una letteratura industriale («questa famosa letteratura di fabbrica non esiste», scrive a Vittorini il 17 novembre del 1960; si veda, su questo aspetto, l'analisi di Silvia Cavalli nel suo *Progetto «menabò»*). ²⁹ I rapporti del Calvino narratore con il mondo dell'industria si limitano alla *Nuvola di smog*, del 1958, e poco altro, rimangono confinati agli anni Cinquanta e non toccano minimamente le dinamiche dei processi produttivi. Ma in effetti, quello che Calvino sembra negare è soprattutto la via italiana al romanzo industriale. ³⁰

²⁵ Ivi, p. 529.

²⁶ Ivi, p. 530.

²⁷ F. ENGELS, *Dialettica della natura* cit., p. 189.

²⁸ G. LUPO, *La modernità malintesa. Una controstoria dell'industria italiana*, Marsilio, Venezia 2023, pp. 37 e 239.

²⁹ I. CALVINO, lettera a Elio Vittorini, Torino, 17 novembre 1960, in *'Il menabò' di Elio Vittorini (1959-1967)*, a cura e con postfazione di S. Cavalli, introduzione di G. Lupo, Aragno, Torino 2016, p. 175; S. CAVALLI, *Progetto «menabò» (1959-1967)*, Marsilio, Venezia 2017, pp. 129-140.

³⁰ Cfr. S. CAVALLI, *Progetto «menabò»* cit., p. 129; E. BELLINI, *Calvino e 'I libri degli altri'*, in «Vita e Pensiero», LXXX, 2, 1994, pp. 110-125: 113. Questo lascia presupporre anche la scelta compiuta da Calvino nel '69, quando nell'antologia per la scuola media della Zanichelli, curata con Giambattista Salinari e intitolata *La lettura*, inserisce un brano sulla fabbrica estratto da *Sabato sera, domenica mattina* dell'inglese Alan Sillitoe, libro del 1951, tradotto da Einaudi nel '61; quando appunto dal «menabò 4» avrebbe potuto attingere, dato il personale coinvolgimento nell'impresa. Più che uno speciale apprezzamento del libro di Sillitoe, sembra l'ennesima negazione del percorso compiuto sotto lo sprone di Vittorini, a maggior ragione perché Sillitoe racconta l'industria dal punto di vista di un operaio, mentre sul «menabò 4»

Il fatto è che tra gli approcci al mondo industriale compiuti negli anni Cinquanta, già poco convinti, e il fascicolo del «menabò 4» del 1961, si colloca per Calvino una tappa fondamentale, ossia il viaggio negli Stati Uniti, compiuto tra la fine del '59 e l'inizio del '60, che finisce una volta per tutte di convincere Calvino della necessità di raccontare la società industriale attraverso un *altro* linguaggio, diverso da quello vigente nel contesto italiano. Una nota coloristica può spiegare bene la questione. In una lettera a Mario Boselli, che su «Nuova Corrente» aveva analizzato la lingua della *Nuvola di smog*, Calvino immagina l'utilità di un saggio del tipo *Il «tono grigio» nella letteratura italiana contemporanea*, facendo i nomi di Moravia, Bilenci, Cassola e Ginzburg, e poi colloca anche se stesso in questa «geografia dello stile grigio», analizzando «l'uso frequente delle parole *grigio, squallido, grigiore, squallore*», compiuto nella *Nuvola di smog* (che porta il grigio già nel titolo).³¹ Per contro, nella *Sfida al labirinto*, saggio pubblicato nel 1962 sul «menabò 5», e ancora implicato nel discorso vittoriniano su industria e letteratura, Calvino si è già spostato sul terreno opposto. Sono passati solo quattro anni dalla *Nuvola di smog*, ma è cambiato tutto.

Il ragionamento è quello che troverà uno sfogo narrativo nella *Storia della foresta che si vendica*: nella «fase dell'industrializzazione totale e dell'automazione», scrive Calvino, «le macchine sono più avanti degli uomini; le cose comandano le coscienze; la società zoppica e inciampa da tutte le parti cercando di tener dietro al progresso tecnologico; lo sviluppo della tecnica

erano stati soprattutto gli intellettuali a sbattere la testa (il testo di Sillitoe si legge ora in I. CALVINO, *Dalla favola al romanzo. La letteratura raccontata da Italo Calvino*, prefazione e introduzione alle sezioni a cura di N. Terranova, con la consulenza di L. Baranelli e G. Baldassari, Mondadori, Milano 2021, pp. 500-503). In *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, conferenza letta proprio in diverse occasioni durante il viaggio negli USA, Calvino si inserisce invece nella terza corrente, quella della trasfigurazione fantastica, richiamandosi nel finale ad Ariosto, le cui qualità sono necessarie oggi «nell'epoca dei cervelli elettronici e dei voli spaziali» (I. CALVINO, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, conferenza letta in inglese nel 1959-1960 alla Columba University di New York, alla Harvard University di Cambridge e in altri atenei statunitensi, poi in ID., *Una pietra sopra* cit., ora in ID., *Saggi 1945-1985*, tomo 1, pp. 61-75: 75). In qualche misura è qui già certificata la svolta dall'industria alla cibernetica, un tema che appassionava operativamente Calvino almeno da un racconto uscito sul «Mondo» nel 1958, *La notte dei numeri*, subito inserito nei *Racconti*, su cui ora si veda G.I. BISCHI e G. DARCONZA, *Calvino e la limpidezza della complessità. Tra Palomar e Parisi*, Aras, Fano 2023, pp. 56-60.

³¹ I. CALVINO, lettera a Mario Boselli, s.l., [primavera 1964], in ID., *Lettere 1940-1985* cit., pp. 520-525 *passim*. Si noti che nel segno del grigiore è anche la copertina dell'edizione in volume della *Nuvola di smog*, uscita nel 1965 insieme alla *Formica argentina*: la sovraccoperta raffigura un dettaglio del nebbioso e spettrale paesaggio di *Mond und Lanterne* di Paul Klee (1911).

e della produzione spingono come forze biologico-sismiche».³² Già qui era enunciata l'idea che il progresso tecnologico è equiparabile a una forza della natura, la «cieca esplosione tellurica» in cui si trasforma il paladino Orlando, o gli «scoppi a catena di trombe d'aria e di tifoni» delle «forze terrestri» nella *Storia della foresta che si vendica*. Ma qui troviamo anche una possibile soluzione al problema, che viene ventilata cambiando linguaggio, passando cioè dalla parola scritta alla pittura. Da Cézanne in poi, con cubismo e futurismo, riflette Calvino, «si va verso l'immagine di un futuro industriale che abbia ritrovato bellezza e pregnanza morale, ma non quelle di prima: diverse; [...]. È questa linea che salva, nella cultura artistico-letteraria del nostro secolo, una carica morale di non rassegnazione, nell'amore per le cose della vita e del lavoro, nell'urgenza di vederle come in un anticipato mondo nuovamente umano».³³ Il lavoro, agli occhi dei pittori, si trasfigura nella terra promessa di un rilancio dell'umano. E qui Calvino fa un nome, quello di Fernand Léger, che, anche essendo un «vero pittore marxista», dimostra un atteggiamento di «imprevedibile gaiezza» di fronte al «mondo meccanico», «pur accettandone tutta la durezza».³⁴ Come ha scritto Domenico Scarpa, il Calvino di questi anni vede nell'industria un momento di crisi positiva, perché «solo portando alle ultime conseguenze il processo di modernizzazione si potrà avere – forse – una società più giusta, ma è fuori dubbio che questa modernità la si deve attraversare tutta quanta se si vuole sperare di sbucare in un altrove».³⁵

L'associazione tra *gaiezza* e scenari industriali tornerà poi nell'*Introduzione* del 1971 all'opera di Charles Fourier, allestita per Einaudi dallo stesso Calvino quasi come diretta scaturigine del viaggio negli Stati Uniti. In quell'occasione, Calvino ha modo di visitare la fabbrica della IBM e intravede nell'industria una potenzialità liberatrice, quella rappresentata dai computer e dalla cibernetica: trovandosi «tra macchine che pensano», Calvino ammira «memorie elettroniche più belle di qualsiasi quadro astratto», dice, «cascate di fili di vari colori che si mischiano con effetti pittorici straordinari»,³⁶ ancora collegando l'industria felice alla pittura e al colore. Nella sua riscoperta di Fourier, Cal-

³² ID., *La sfida al labirinto*, in «Il menabò 5», Einaudi, Torino 1962, poi in ID., *Una pietra sopra* cit., ora in ID., *Saggi 1945-1985* cit., tomo 1, pp. 105-123: 105-106.

³³ Ivi, pp. 112-113 *passim*. Cfr. il capitolo della *Nuvola di smog* in cui il protagonista e Claudia dialogano proprio sulla bellezza che «va inventata continuamente» e «nasce sempre da un urto»: ID., *La nuvola di smog*, in «Nuovi Argomenti», 34, 1958, ora in ID., *Romanzi e racconti* cit., vol. I, Mondadori, Milano 1991, pp. 891-952: 939.

³⁴ Ivi, p. 113.

³⁵ D. SCARPA, *Calvino fa la conchiglia* cit., p. 334.

³⁶ I. CALVINO, *Un ottimista in America (1959-1960)*, Mondadori, Milano 2014, pp. 40 e 41.

vino fa del francese un anticipatore di questo mondo: la società di Armonia funziona come «un gigantesco ordinatore dei desideri», un computer che calcola su «schede perforate» le migliaia di combinazioni necessarie a realizzare attraverso il lavoro «la felicità del genere umano». ³⁷

A dieci anni di distanza dall'esperienza americana, però, lo slancio della *Sfida al labirinto* sembra esaurito. La *Dialettica della natura* di Engels, così come il saggio di Timpanaro prima citato, figurano entrambi nella bibliografia di questa *Introduzione* a Fourier, che precede di un paio d'anni la *Taverna*. ³⁸ E ovviamente è un cattivo segno, nei rapporti tra Calvino e l'industria. In effetti la società di Armonia, pur rappresentando un'utopia industriale, è a tutti gli effetti un ibrido industriale-agricolo, anzi più agricolo che industriale. Rispetto al «rivale» Saint-Simon, scrive Calvino, Fourier «non aveva capito nulla di quel che bolliva in pentola» e aveva finito per mettere in scena «una kermesse di gai coltivatori», tanto che «nei suoi esempi non sapeva riferirsi ad altro che all'orticoltura e al giardinaggio, o ad *ateliers* che sono manifatture poco più che artigiane». ³⁹ La *gaietza* di Léger, tutta di fabbrica, nella concezione di Fourier ripiega in una *gaietza* di agricoltori; colorata, carnevalesca e festosa, ma sostanzialmente disallineata rispetto ai tragitti della modernità.

Eppure Calvino recupera Fourier, non Saint-Simon. A conti fatti, per lui la macchina resta qualcosa di disumanizzante. Se il computer è uno strumento di liberazione, lo stabilimento che l'ha prodotto rimane un luogo di prigionia. Nelle *Lezioni americane*, questo porterà all'elogio del *software*, leggero, di contro alla pesantezza dell'*hardware*, erede di «immagini schiaccianti», dice Calvino, «quali presse di laminatoi o colate d'acciaio», emblemi della prima rivoluzione industriale. ⁴⁰ La *Storia della foresta che si vendica*, dove ronzano «i macchinari i motori le turbine», dove «ogni *Ruota*» continua «a ingranare i suoi denti in altre ruote» e i «vagoni» non trovano più nessuno «a rifornire o a scaricare», sembra mostrare proprio una fabbrica di questo tipo. ⁴¹ Il lavoro dell'operaio, nella sua meccanicità, non riesce a persuaderlo: mentre già in *Natura e storia nel romanzo*, Calvino aveva ravvisato la sostanza dell'epica moderna nell'esatto opposto, nel virtuosismo professionale, la competenza

³⁷ Id., *L'ordinatore dei desideri* cit., p. 293.

³⁸ Ivi, pp. 288n e 289n.

³⁹ Ivi, pp. 283 e 284.

⁴⁰ Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, ora in Id., *Saggi 1945-1985* cit., tomo 1, pp. 627-753: 636.

⁴¹ Id., *Il castello dei destini incrociati* cit., p. 563.

d'élite nello svolgimento di un mestiere, con il caso paradigmatico di Joseph Conrad, cantore di «un'umanità che vanta la propria unica nobiltà nel lavoro».⁴²

Nel 1962, solo un anno dopo l'uscita del «menabò 4», Calvino dà uno svolgimento privato a questo tema, nella rievocazione del padre Mario affidata alla *Strada di San Giovanni*. La sua «ideale civiltà di San Giovanni»,⁴³ come Calvino la chiama, nasce proprio in opposizione alle «colture industriali di fiori» della zona, ossia le «distese grigie e uniformi dei campi di garofani», le piantagioni «squallide geometriche e feroci», con il loro «reticolato di stecchi e fili» (e qui torna l'idea del grigio associato all'industria, con un sovrappiù di violenza carceraria).⁴⁴ All'omogeneità delle monoculture, Mario Calvino oppone la *varietà* botanica dei fiori, degli alberi da frutto, dei filari di vite, degli ulivi (si può dirlo con l'idioletto del figlio: la *molteplicità* botanica). Il suo rapporto con la natura esibisce il continuo sforzo di «darle addosso, modificarla, forzarla», eppure l'«inventiva innovatrice» di questo umanista agricolo cerca in ogni caso di mantenere «viva e intera» la terra sottostante.⁴⁵ L'ipotesi economico-produttiva di Mario Calvino è fondata su quello stesso rapporto di mutuo aiuto tra essere umano e natura che viene esercitato da Cosimo Piovasco di Rondò nei lavori arboricoli di Ombrosa, in sinergia con i contadini (dalle patate alle vendemmie), e che evidentemente si regge sulla competenza teorico-tecnica di un singolo eccezionale. Dove tutto questo cede il passo all'automazione, e i processi non sono più governati da individui illuminati, l'industrializzazione diventa solo un'opera di vampirismo e cannoneggiamento della natura, causa di una desertificazione indiscriminata.

Si capisce meglio, allora, l'interesse verso Engels, che nella *Dialettica della natura* aveva sostenuto la necessità di ribaltare il modo di produzione capitalistico della società borghese, che pensa solo al guadagno immediato, per guardare più lontano, alle conseguenze remote dei processi economici e al prezzo che ogni innovazione, alla lunga, costringe a pagare. Da questa prospettiva, Engels aveva auspicato un «completo capovolgimento» non solo dell'economia, ma «di tutto il nostro attuale ordinamento sociale nel suo complesso».⁴⁶ È quindi il linguaggio dell'utopia che sta impiegando: l'utopia di una soluzione armonica della dialettica tra natura e storia. Quella che, ciascuno a suo modo,

⁴² Id., *Natura e storia nel romanzo*, conferenza tenuta a Sanremo e in varie città italiane nel 1958, raccolta in *Una pietra sopra* cit. e ora in Id., *Saggi 1945-1985* cit., pp. 28-51: 40.

⁴³ Id., *La strada di San Giovanni*, in «Questo e altro», 1, 1962, ora in Id., *Romanzi e racconti* cit., vol. III: *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, Mondadori, Milano 1994, pp. 7-26: 21.

⁴⁴ Ivi, pp. 23-25 *passim*.

⁴⁵ Ivi, p. 25.

⁴⁶ F. ENGELS, *Dialettica della natura* cit., p. 194.

avevano tentato tanto Fourier (sul piano collettivo) quanto Mario Calvino (sul piano dell'individuo).

Falliscono entrambi. Né l'ipotesi di Armonia né la civiltà di San Giovanni hanno sbocchi duraturi. E forse è a partire da questa constatazione che Calvino si congeda dalla direttrice industria-utopia con i toni apocalittici che all'inizio sono stati richiamati: convinto che «le strade non portano più da nessun luogo a nessun luogo»,⁴⁷ come scopriva la gigantesca fanciulla della *Storia della foresta che si vendica* una volta arrivata nella capitale dell'Impero, così simile a quello di Kublai Kan, con il suo «sfacelo senza fine né forma». Il Calvino che scrive dopo *La taverna dei destini incrociati* non sarà più un evocatore di trasfigurazioni fantastiche: nelle vesti del signor Palomar si rivolgerà agli oggetti quotidiani, diventerà un etnologo del contemporaneo, studierà *da dentro* la civiltà dei consumi. Fourier a questo punto rimane buono solo per le parodie: *Il museo dei formaggi* è quasi certamente una riscrittura di un suo brano che si intitola *Specie, varietà, età dei formaggi*, dove «l'Ariosto degli utopisti»⁴⁸ decanta l'assortimento di cui gli Armoniani potranno godere, una cinquantina di tipi di formaggio catalogati per specie, varietà e stagionatura.⁴⁹ Dopo un analogo tentativo di classificazione, il signor Palomar si dovrà invece accontentare del «più ovvio», del «più banale» e del «più pubblicizzato» tra i prodotti esposti nel negozio di «Spécialités fromagères»; e questa resa agli «automatismi della civiltà di massa», come Calvino li chiama, mette davvero una pietra sopra a tanti suoi discorsi di letteratura e società.⁵⁰

⁴⁷ I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati* cit., p. 563.

⁴⁸ ID., *L'ordinatore dei desideri* cit., p. 279.

⁴⁹ C. FOURIER, *Teoria dei quattro movimenti* cit., pp. 261-262.

⁵⁰ I. CALVINO, *Palomar*, Einaudi, Torino 1983, ora in *Romanzi e racconti* cit., vol. II, pp. 871-979: 936 e 933.

Letizia Bindi

«FAR PARLARE CIÒ CHE NON HA PAROLA».
ETNOGRAFIE POSSIBILI NELL'OPERA DI ITALO CALVINO

Fiabe senza etnografia. Intersezioni tra letteratura e antropologia negli anni Cinquanta

Racconta Cirese che Vittorio Santoli – coordinatore dal 1968 al 1972 della prima indagine sulle tradizioni orali non cantate, da lui sempre considerato un maestro – gli disse commentando proprio quella campagna di rilevamento che se la loro era stata la generazione del canto popolare, quella di Cirese sarebbe stata quella della fiaba. In effetti molti degli antropologi formati negli anni Cinquanta l'interesse e il lavoro sulle fiabe e i repertori fiabistici fu di grande importanza rappresentando, tra l'altro, un terreno fecondo di confronto e scambio con la letteratura sia nelle forme del confronto con i critici e gli storici della letteratura, sia con gli stessi scrittori, poeti e romanzieri che non disdegnarono a più riprese in quel decennio e dintorni lo studio e l'attenzione per i temi e gli stilemi della letteratura fiabesca popolare come grande repertorio di storie e immagini condivise.¹

Sullo sfondo di questo interesse per la fiaba si rivela in filigrana un contesto intellettuale ben riconoscibile e più volte esplorato in questi ultimi anni – complici anche il centenario pasoliniano dell'anno scorso e quello calviniano di quest'anno – che si stringe intorno alla casa editrice Einaudi per la quale in fasi contemporanee e leggermente sfalsate finirono per lavorare e avere contatti Pavese, Calvino, De Martino e lo stesso Pasolini, la celeberrima *Collana Viola* animata in special modo proprio da Pavese e De Martino e le due importanti raccolte del *Canzoniere Italiano* di Pasolini² e delle *Fiabe Italiane*

¹ E. SANNA, *Fiaba e fiabistica nel dialogo tra due generazioni di antropologi*, in «Dialoghi Mediterranei», 49, Maggio 2021, Fonte Internet: <https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/fiaba-e-fiabistica-nel-dialogo-tra-due-generazioni-di-antropologi-italiani/> (consultato il 26/12/2023).

² P. P. PASOLINI, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Garzanti, Milano 1955.

di Calvino³ che si intrecciano e si confrontano con la *Storia del folklore in Europa* di Giuseppe Cocchiara⁴ e la più articolata riflessione antropologica su *Le radici storiche dei racconti di fate* di Vladimir Propp, pubblicata nella traduzione italiana non a caso proprio nella Collana Viola nel 1949 e già commentata immediatamente dopo l'uscita da Paolo Toschi⁵ e quindi più volte chiosata da Alberto M. Cirese in stretto dialogo con la coeva riflessione di Claude Lévi-Strauss sulla morfologia della fiaba. È proprio Alberto M. Cirese ad esprimere apprezzamento per la metodologia adottata da Italo Calvino⁶ nella raccolta e sistematizzazione delle fiabe e narrazioni popolari italiane come oggetto multipiano all'incrocio tra l'approccio strutturalista di Vladimir Propp⁷ e quello comparativo di Aarne e Thompson.⁸

Calvino, dal canto suo, della sua operazione di ricerca, raccolta e sistematizzazione aveva detto con un certo understatement:

E poi, insomma, non è il mio mestiere, è un lavoro che bisogna saperlo fare, bisogna saper entrare in confidenza con il prossimo, e io già partirei con la prevenzione che la gente ha altro per il capo che raccontar favole a me.⁹

Così, illustrando i criteri del proprio lavoro nell'Introduzione alle *Fiabe Italiane*, Calvino aveva spiegato la sua scelta di non attingere alle testimonianze dirette dei testimoni locali, pur consapevole dell'importanza delle metodologie di tipo maggiormente etnografico e del valore fondamentale della ricerca sul campo anche nell'ambito delle narrazioni di tipo popolare come forme di restituzione dell'universo culturale locale. Riteneva che lavorare sulla documentazione già presente gli permettesse di concentrarsi maggiormente sull'organizzazione e tematizzazione dei diversi materiali, sulla loro articolazione e revisione.

Del resto lui stesso aveva ripreso proprio dalla riflessione metodologica di Propp di cui – a proposito del suo lavoro *Le radici storiche dei racconti di fate* – aveva scritto

³ I. CALVINO, *Fiabe Italiane*, Einaudi, Torino 1956.

⁴ G. COCCHIARA, *Storia del folklore in Europa*, Einaudi, Torino 1952.

⁵ P. TOSCHI, *Le radici storiche dei racconti di fate*, in «Lares», XV, 1-4 (1949), pp. 137-149.

⁶ A. M. CIRESE, *Italo Calvino studioso di fiabistica*, in D. Frigessi (a cura di), *Inchiesta sulle fate: Italo Calvino e la fiaba*, Atti del Convegno, Lubrina Editore, Bergamo 1988, pp. 17-26.

⁷ V. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Einaudi, Torino 1949.

⁸ A. AARNE, *The Types of the Folktale: A Cassification and Bibliography*, The Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki 1961.

⁹ I. CALVINO, *Fiabe Italiane*, cit., p. 5.

[Propp] non si lascia mai trascinare dalla fantasia, procede con calma impassibile, con pignoleria da matematico, a passi di piombo, non da per acquisito nessun fatto se non l'ha documentato in tutti i modi e se non ha dimostrato che è impossibile il contrario.¹⁰

È ancora Cirese che nella conferenza del 1988 Italo Calvino studioso di fiabistica torna a parlare del lavoro calviniano sulle fiabe lodandone il merito di aver fatto ciò che i letterati e gli storici della letteratura sino ad allora non erano riusciti o non avevano fino in fondo voluto fare. Riconnettendo il lavoro dello scrittore ai suoi maestri e consiglieri studiosi di folklore, culture e dialetti locali e demologia – Giuseppe Cocchiara, Paolo Toschi e Giuseppe Vidossi, oltre al già citato Santoli, maestro dello stesso Cirese – metteva in rilievo la

consapevolezza metodologica non solo nel rigore con cui progettò e svolse il lavoro di recensione e spoglio delle fonti, ma anche nel non richiesto scrupolo storico-filologico con cui ne dette conto, esponendolo al giudizio. Né fu presuntuosa intrusione o vanagloria (che c'è di più remoto dal suo contenuto riserbo pensoso?). Fu misurato senso di responsabilità intellettuale verso un oggetto che è facile materia di saccheggio.¹¹

Dunque senso di “responsabilità intellettuale” nell’opera di Calvino degli esordi, nel suo ragionare di fiabe popolari e interrogarsi metodologicamente intorno alle testimonianze delle diverse testimonianze delle diverse fiabe italiane, ma anche acuta consapevolezza delle asimmetrie culturali, di ciò che di lì a poco lo stesso Cirese avrebbe definito i “dislivelli interni di cultura” nella dialettica gerarchica ancorché di scambi circolari tra manifestazioni delle culture popolari regionali e cultura erudita ed ‘egemone’, si direbbe riprendendo la dicotomia gramsciana, allora sicuramente molto presente all’orizzonte dei dibattiti almeno sul piano nazionale.

Il lavoro di letterato dunque e il confronto con i variegati repertori popolari avviene per Calvino in questo ambito di azione e lavoro di ricognizione delle fiabe popolari delle diverse regioni e in quel certosino e quasi matematico repertorio di figure, plot, stili narrativi che egli finisce per ricomporre così da consentire una visione d’insieme della cultura popolare italiana e avviare, in dinamico intreccio con le coeve riflessioni summenzionate di altri scrittori e studiosi che si erano avvicendati nel raccogliere e riarticolare i materiali espressivi e narrativi delle culture popolari locali italiane.

¹⁰ Id., *Sono solo fantasia i racconti di fate?*, in «L'Unità», 6 luglio 1949.

¹¹ A. M. CIRESE, *Italo Calvino studioso di fiabistica*, cit., p. 19.

Letnologo bifronte. Calvino a Parigi, Lévi-Strauss e il dilemma della realtà raccontata con precisione

Al tempo stesso, un certo approccio sistemico, da matematico asciutto o da ricompositore di strutture fondamentali aveva da sempre caratterizzato lo stile di Calvino e sarebbe proseguito nel tempo avvicinandolo – oltre che per contatti probabilmente diretti e letture svolte durante il suo di poco successivo soggiorno parigino – a Claude Lévi-Strauss e alla sua riflessione strutturalista applicata anche e proprio alle narrazioni fiabesche, mitiche.

Di Lévi-Strauss, in un articolo del 1980, Calvino apprezzava il bisogno trovare a tutto una spiegazione, la volontà di svelare «il grande meccanismo astratto che governa la mente umana [che] non può mai girare a vuoto, deve sempre caricarsi d'esperienza sensibile».¹²

Spiegare il meccanismo narrativo e simbolico, significare e comprendere sembra una esigenza cruciale dello scrittore che egli osserva e articola con maggior vigore critico proprio attraverso la feconda comparazione con la metodologia etno-antropologica e in special modo di quell'approccio strutturalista che ebbe modo di incrociare proprio negli anni parigini.

Quello che sembra maturare proprio in quel periodo sembra essere oltre che una consapevolezza del contributo etnologico alla lettura e comprensione precisa della realtà osservata – quasi un recupero di quello smarcarsi rispetto all'etnografia scelto nel caso del repertorio di fiabe –, è il bisogno di una adeguatezza della restituzione letteraria, di una maggiore prossimità alla realtà nella descrizione che diverrà poi, di lì a poco, una vera e propria cifra del suo scrivere anche quando, paradossalmente, finirà per esercitarsi nei racconti apparentemente meno verosimili e più lontani dalla concretezza delle cose osservate.

Cronache da una fromagerie. Guardare come etnografia minima

Un buon esempio di questo approccio per certi versi minimalista e al tempo stesso dichiaratamente etnografico alla realtà e alla sua puntuale, maniacale decostruzione e ricostruzione in forma di narrazione, di testo e di tessitura – si direbbe con metafora geertziana – è una celebre pagina di *Palomar* in cui Calvino descrive il bisogno di conoscenza umano esplicitato nella efficace metafora del protagonista che si sforza di conoscere nel modo più accurato

¹² I. CALVINO, *Letnologo bifronte*, in «La Repubblica», 6 agosto 1980.

e attento possibile i formaggi in vendita in un negozio di formaggi di Parigi. Un passaggio che raccoglie in modo puntuale le tre aree di conoscenza indicate dallo stesso Calvino in una nota finale del volume come cruciali per la comprensione del valore dell'opera letteraria e narrativa: quella visiva – tipica dell'approccio etnografico dell'osservazione partecipante –, quella più propriamente antropologica che in questo caso si riferiva, probabilmente, alla classificazione e sistematizzazione dei contenuti e infine quella della speculazioni, intese come insieme delle attività di bilancio e interpretazione.

L'accurata esplorazione del bancone dei formaggi e la ricerca di radici, derivazioni, origini, caratterizzazioni, nomi, territori e tipologie di appartenenza dei vari formaggi ci ricorda da vicino una certa modalità strutturalista di avvicinamento e articolazione del materiale raccolto e osservato sul campo nel tentativo di ottenere una conoscenza 'precisa' del 'mondo di vita' – si direbbe con Wittgenstein – osservato o alluso da ciò che si osserva. L'attraversamento della realtà – come in una chiave metonimica della conoscenza interpretativa – qui sembra avvenire attraverso i formaggi, la loro provenienza, la loro storia e al tempo stesso nell'attività quasi riflessiva che è implicita nell'atto stesso dell'osservare e del lasciarsi incuriosire da ciò che si sta osservando, nell'essere scelti – come lo stesso Calvino esplicita in un passaggio:¹³

Oppure, oppure: non è questione di scegliere il proprio formaggio ma d'essere scelti. C'è un rapporto reciproco tra formaggio e cliente: ogni formaggio aspetta il suo cliente, si atteggia in modo d'attrarlo, con una sostenutezza o granulosità un po' altezzosa, o al contrario sciogliendosi in un arrendevole abbandono.

Così scrivendo, Calvino mostra una esplicita consapevolezza della reciprocità in campo nella situazione etnografica che persino nell'apparente asimmetria tra un sé umano osservante e un 'campo oggettuale' osservato sembra divenire reciproca e interattiva e per ciò stesso, come ogni relazione etnografica, complessa e densa.

Non è questo il tipo di conoscenza che il signor Palomar è più portato ad approfondire: a lui basterebbe stabilire la semplicità d'un rapporto fisico diretto tra uomo e formaggio. Ma se lui al posto dei formaggi vede nomi di formaggi, concetti di formaggi, significati di formaggi, storie di formaggi; contesti di formaggi, psicologie di formaggi, se – più che sapere – presente che dietro

¹³ I. CALVINO, *Palomar*, Einaudi, Torino 1983, p. 65.

a ogni formaggio ci sia tutto questo, ecco che il suo rapporto diventa molto complicato.¹⁴

Così il repertoriare, classificare, dare nomi e descrizioni alle cose diventa la metafora stessa del conoscere e del relazionarsi col mondo che è in fondo la poetica di Calvino uomo e scrittore, la consapevolezza della distanza e al tempo stesso della prossimità dalle cose e dalle persone e personaggi descritti che ricorda la nuovamente bifronte posizione “da vicino” e “da lontano” di levi Straussiana memoria.¹⁵

Sguardo e alterità. Identità, molteplicità e viaggio nella poetica calviniana

D'altronde, non manca nella scrittura calviniana anche una riflessione puntuale sul viaggio e sui viaggiatori come categoria al tempo stesso feconda nella letteratura nazionale, ma al tempo stesso abusata)¹⁶ che ricorda molto da vicino il celebre incipit di *Tristi Tropici* di Lévi-Strauss¹⁷ in cui notoriamente, l'etnologo francese scriveva in paradossale ed esplicita contraddizione: «Odio i viaggi e gli esploratori, ed eccomi che mi accingo a raccontare le mie spedizioni», alludendo con ciò a tutte le aporie del conoscere attraverso il viaggiare, alla capacità più o meno reale di colmare la distanza tra noi e gli altri, alla possibilità stessa di muoversi e incontrare altre culture senza per forza di cosa violarle.

Parigi è solo uno dei viaggi e dei soggiorni esteri di Calvino. Egli viaggerà e si confronterà con realtà e culture diverse in varie occasioni e sempre ne trarrà illuminanti considerazioni sull'identità e l'alterità, sulla molteplicità e differenza tra le culture e gli approcci e visioni del mondo.

Al tempo stesso Calvino continuerà a lungo l'interlocuzione con le letture antropologiche ed etnologiche e l'approccio etnografico alle realtà e agli oggetti se persino nella celeberrima ultima *Lezione americana* sulla *Leggerezza* continuava a riferirsi esplicitamente al confronto con l'antropologia, l'etnologia e la mitologia per comprendere e muoversi sul terreno esistenziale, per descrivere e maneggiare, cioè, la materia narrativa fatta di vite e vicende concrete e della loro complessa restituzione in parole e in figure, giungendo a concludere con

¹⁴ Ivi.

¹⁵ C. LÉVI-STRAUSS, *Le Regard éloigné*, Plon, Paris 1983.

¹⁶ I. CALVINO, *Palomar*, cit., pp?.

¹⁷ C. LÉVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, Plon, Paris 1955.

un passaggio opportunamente riportato proprio da Lorenzo Alunni¹⁸: “Penso che la razionalità più profonda implicita in ogni operazione letteraria vada cercata nelle necessità antropologiche a cui essa corrisponde”

Tornando quindi a più riprese a riflettere sul rapporto tra letteratura e identità¹⁹ che «trovano nell’individuo il punto di intersezione», egli osserverà come l’individuo sia per l’appunto «bifronte», cioè non possa mai essere ridotto a pura schematizzazione, ma neppure essere del tutto abbandonato alla complessa ed elusiva vaghezza della rappresentazione fantastica. Anche nelle descrizioni di viaggio, nella relazione alle identità quel bisogno di ‘precisione’ ed equidistanza, di ironia, persino, e distacco gli fece leggere sempre le vicende umane come un campo complesso di avvenimenti da osservare e restituire con cura certosina e puntuale, classificando e comprendendo, analizzando e sistematizzando e al tempo stesso concedendosi la massima libertà creativa, i voli di fantasia.

Le città invisibili. Una etnografia urbana immaginaria

Tuttavia, è forse ne *Le città invisibili*²⁰ che l’approccio etnografico più innovativo di Calvino viene a piena maturazione. Si tratta, come sappiamo di un lavoro di immaginazione che pure allude, attraverso rappresentazioni e narrazioni a forme delle città e delle comunità reali o possibili.

Quella che ne emerge è una etnografia urbana immaginaria in cui i segni, le immagini, i comportamenti vengono a rappresentare vizi e virtù del contemporaneo modo di abitare i luoghi, criticità del presente, modalità di riconnessione alla memoria del passato, alle radici e nuovamente all’idea di appartenenza culturale e di identità.

In special modo, sembrano richiamare il filo di riflessione sin qui sviluppato circa i rapporti tra letteratura ed etnografia, le descrizioni di due città diverse – Ersilia ed Eufemia – che rinviano ad altrettante modalità di abitare e fare proprio – *appropriation*, come nella efficace metafora della domesticazione contenuta ancora una volta nella lingua francese – un territorio e uno spazio abitato per una comunità.

Di *Eufemia*, Calvino scrive:

¹⁸ L. ALUNNI, *Se una notte d’inverno un etnografo*, in «Doppiozero», 2015. Fonte Internet: <https://www.doppiozero.com/se-una-notte-dinverno-un-etnografo> (Consultato il 26/12/2023).

¹⁹ I. CALVINO, *Identità*, in «Civiltà delle macchine», XXV, 5-6, settembre-dicembre 1977, pp. ???

²⁰ Id., *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972.

Non solo a vendere e a comprare si viene a Eufemia, ma anche perché la notte accanto ai fuochi tutt'intorno al mercato, seduti sui sacchi o sui barili, o sdraiati su mucchi di tappeti, a ogni parola che uno dice – come “lupo”, “sorella”, “tesoro nascosto”, “battaglia”, “scabbia”, “amanti” – gli altri raccontano ognuno la sua storia di lupi, di sorelle, di tesori, di scabbia, di amanti, di battaglie.²¹

La città qui ci viene restituita come il luogo delle narrazioni condivise, quelle che si svolgono intorno ai fuochi, di notte, come nelle veglie popolari in cui non a caso si raccontavano fiabe e storie di altri tempi. Storie che contenevano un repertorio completo, variegato e puntuale di vicende, di modelli – per certi versi – di risposte alle situazioni del mondo, di varianti contestuali – come nella accezione levistraussiana, ancora una volta – rispetto alle strutture fisse e costanti del comportamento umano. Le storie per ogni argomento, per ogni elemento del vissuto che diventano una specie di orientamento per le comunità, per le genti di Eufemia, città dei racconti e delle storie che danno senso alle parole riconnettendole al passato.

Ma è sicuramente con *Ersilia* che la prossimità tra *Le città invisibili* e l'antropologia si fa più evidente e denso.

A Ersilia, per stabilire i rapporti che reggono la vita della città, gli abitanti tendono dei fili tra gli spigoli delle case, bianchi o neri o grigi o bianco-e-neri a seconda se segnano relazioni di parentela, di scambio, autorità, rappresentanza.²²

Sono i rapporti, quindi, i “fili” che “gli abitanti tendono tra gli spigoli delle case” che segnano – nel senso di significare, di rappresentare attraverso segni – “le relazioni di parentela, di scambio, di autorità, rappresentanza”. Questa definizione della città di *Ersilia* è quasi paradigmatica dell'attenzione antropologica e direi anche spiccatamente prossima allo strutturalismo di Calvino. La città come tessuto e come testo, come trama fitta di fili e di rapporti che danno senso al mondo, alle relazioni tra le persone e tra le persone e le cose, che ne organizzano e ne traducono le gerarchie e le articolazioni in una fitta trama complessa. Per questa via forse, giungendo quasi a raccogliere il frutto maturo della riflessione geertziana in *Interpretazione di culture*.

Al tempo stesso questa metafora, ben restituita tra l'altro in una efficace immaginazione figurativa di Leighton Connor, fa pensare immediatamente a un'importante opera partecipativa realizzata non a caso negli anni Ottanta

²¹ Ivi, p. 17.

²² Ivi, pp. 34-35.

da Maria Lai a Ulassai con il lavoro collettivo *Legarsi alla montagna*, in cui le persone del villaggio sardo furono chiamate a ritessere i rapporti tra le famiglie e la montagna, tra il territorio, gli oggetti e le persone attraverso lo scambio e l'intreccio di una lunga striscia di stoffa azzurra che fu passata di casa in casa, di via in via sino ad abbracciare simbolicamente l'intero territorio di insediamento del paese, proprio come nella metafora reticolare dei fili di Ersilia che gli abitanti tendono tra gli spigoli delle case per significare e rigenerare le relazioni che intercorrono tra di loro.

Isole e forme degli alberi. Note calviniane per un'ecologia della mente

A metà degli Anni Settanta Calvino visita il Messico e durante uno dei suoi sopralluoghi si imbatte nel celebre albero di Thule, gigante millenario che si dice sia lì dai tempi di Montezuma cercando di comprendere il "segreto di una forma vivente che resiste al tempo", ma anche interrogandosi sulla natura profonda di un albero simbolico, di un albero che parla.

Ne scriverà in un racconto dal titolo *La forma dell'albero*, raccolto in *Collezioni di sabbia*. Dopo aver introdotto la descrizione dell'albero in questa forma:

In Messico, vicino a Oaxaca, c'è un albero che si dice abbia duemila anni d'età. È noto come «l'albero del Tule». Avvicinandomi, sceso da un torpedone di turisti, prima ancora che l'occhio distingua, è come una sensazione minacciosa che mi prende: come se da quella nuvola o montagna vegetale che si profila nel mio campo visivo venisse l'avvertimento che qui la natura, a lenti passi silenziosi, è intenta a mandare avanti un suo piano che non ha nulla a che fare con le proporzioni e dimensioni umane.²³

Calvino introduce esplicitamente nel racconto la relazione, visitatore, costruzione del passato e dell'alterità del luogo visitato: «Visitando il Messico ci si trova ogni giorno a interrogare rovine e statue e bassorilievi preispanici, testimonianze d'un inimmaginabile "prima", d'un mondo irriducibilmente "altro" dal nostro».²⁴

Due elementi si affacciano qui nella riflessione/narrazione calviniana:

– da un lato l'attenzione al mondo degli esseri viventi non umani come opportunità di condivisione di esperienze immateriali di mutua comprensione

²³ I. CALVINO, *La forma dell'albero. Il tempo e i rami*, in *Collezione di sabbia*, Einaudi, Torino 1984, p.3.

²⁴ *Ibid.*

e aiuto capaci anche di riconnettere passato e presente, attraverso le innumerevoli epoche di una comunità umana;

– dall’altro la violenza intrinseca a ogni partizione che trasforma la circoscrizione dei beni culturali, di evitazione o approssimazione non scevra da problematicità in un’occasione critica contro le manifestazioni estrattive del consumismo turistico ormai del tutto privato di ‘incantamento’, tutto impegnato solo nella contorsione necessaria a far “far entrare il colosso nei loro obiettivi” – implicita critica al valore prensile, esso stesso, della cattura compulsiva di immagini.

«Vuol dire che il segreto del durare è la ridondanza?» – si chiede Calvino, nel piccolo e fulminante testo che sembra introdurre una riflessione importante sul passaggio di memorie, sulla ‘tradizione’ – ancora una volta un tema eminentemente antropologico:

L’intervista all’albero è ora che dovrebbe cominciare, ma già i turisti giapponesi hanno scattato i loro vani fotogrammi e hanno smesso di formicolare intorno al gigante. Anch’io devo riprendere il mio posto nel torpedone che riparte per le rovine mixteche di Mitla.²⁵

Ancora una volta Calvino introduce un tema straordinariamente anticipatorio, quello della relazione tra individuo e natura, tra forme di vita umane e non umane che sembra alludere alla più recente riflessione sulle coesistenze interspecie, prossima a lavori come quelli di Donna Haraway, Annah Tsing, e in special modo a Edoardo Kohn con il suo *Come pensano le foreste*.²⁶ Ma ancora una volta Calvino si ferma sul limite di quella riflessione radicale: la allude, la anticipa in certo modo, ma come per le fiabe non si avventura nell’intervista, allora ai testimoni delle culture regionali che avrebbero dovuto essere le fonti privilegiate della sua raccolta di racconti fiabeschi, ora all’albero che avrebbe dovuto ricomporre con la sua testimonianza la distanza gigantesca come le sue forme ridondanti tra passato e presente.

Pur in questa sua reticenza retorica, tuttavia, Calvino intuisce e lascia intuire questo spazio importante della riflessione al tempo stesso scientifica e

²⁵ Ivi, pp?

²⁶ D. HARAWAY, *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene. Experimental Futures*, Duke University Press, London-New York, 2016; A. TSING, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibilities of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015; E. KOHN, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, University of California Press, San Francisco 2013.

narrativa: lo spazio di un incontro possibile, lo spazio di un dialogo praticabile tra passato e presente, tra albero e uomo.

Per un'opera futura. In certo modo, anch'essa, etnografica

Per questa via, forse, è possibile esplorare un ulteriore, illuminante aspetto della poetica calviniana, quel suo guardare alla letteratura come una modalità per pensare in modo nuovo al rapporto tra soggetto narrante e conoscente e mondo degli oggetti, realtà. La letteratura, così, diventa progetto volto a tenere insieme diverse forme del sapere e diversi codici espressivi e di comprensione del mondo.

Si legge, infatti, in un'altra delle *Lezioni americane*, quella dedicata alla *Molteplicità*:

[...] Magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del self, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...²⁷.

Ancora una volta la riflessione più avanzata e in certo modo definitiva di Calvino allude a una narrazione che esce dalla poetica antropocentrica ed etnocentrica, persino, dell'io narrante spingendo verso i limiti di una scrittura che supera l'autorialità, che apre ad altri soggetti, anche non umani, i limiti della narrazione, che de-centra il racconto, lo sfonda andando a includere l'alterità umana e animale, le diverse forme di vita, gli oggetti inanimati persino.

È un'ambizione e una riflessione che ritroviamo nella etnografia multivocale e nelle sperimentazioni più avanzate della restituzione dei mondi di vita osservati che abita la scrittura e la riflessione antropologica degli ultimi decenni.

In questo sembra continuare in modo specialmente fecondo il dialogo tra l'opera di Calvino e le discipline demoetnoantropologiche nella loro espressione più recente e innovativa: in quella ricerca di linguaggi ibridi, contaminati quelli elaborati dalla letteratura, gli stili in cui si sono espressi individui e civiltà nei vari secoli e paesi, e anche i linguaggi elaborati dalle discipline più varie, finalizzati a raggiungere le più varie forme di conoscenza.

²⁷ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, p. 101.

Il programma della letteratura calviniana così come quello di una certa antropologia interpretativa degli ultimi decenni sembra così venire in certo modo a coincidere, andando a concentrarsi sulla comprensione di quei linguaggi intrecciati da cui far derivare il programma conoscitivo ed espressivo comune: «estrarne il linguaggio adatto a dire ciò che vogliamo dire, il linguaggio che è ciò che vogliamo dire», un programma che finisce per rendere straordinariamente prossima l'aspirazione ultima della poetica calviniana con la riflessione sulle modalità espressive, di traduzione e trasmissione delle eredità culturali che è parte integrante del progetto conoscitivo antropologico e delle pratiche minute e straordinariamente illuminanti dell'etnografia.

Alberto Carli

«RUMINEREI LE MIE FIABE»
ITALO CALVINO, LA RESTITUZIONE LETTERARIA
DELLA DEMOLOGIA E I VAMPIRI

Le *Fiabe italiane*, di Italo Calvino, sono la prima raccolta organica di novelle popolari su base nazionale. La scelta dei testi che compongono l'antologia è retta dal criterio di «coniugare il principio estetico della maggiore poeticità con quello politico e unitario della rappresentatività»¹ regionale e soggiace a un metro selettivo di carattere estetico che non dimentica l'urgenza civile e la ricerca di un'identità nazionale condivisa. Prendere le mosse da queste tre osservazioni permette forse di inquadrare le *Fiabe italiane* da una prospettiva unica, sebbene tripartita: unica, dal momento che gli elementi della tripartizione sono saldamente avvinti tra loro e l'uno non avrebbe consistenza in assenza degli altri; tripartita dal momento che l'opera di Calvino può venir letta e interpretata sia nel suo intento letterario sia in quello antropologico sia anche in quello politico. Per quanto riguarda quest'ultimo, bisogna considerare, in prima posizione, che l'aggettivo locativo contenuto nel titolo (*italiane*) va ben al di là dei limiti geografici del patrimonio immateriale raccolto da Giuseppe Cocchiara e riscritto da Calvino, facendosi proposta identitaria.² Nella *Fiabe italiane* si mantiene, certamente, una suddivisione

¹ S. CRUSO, *Guida alla lettura di Italo Calvino. Fiabe italiane*, Carocci, Roma 2011, p. 20.

² In termini non direttamente testuali, infatti, le *Fiabe italiane* ritraggono in sottile filigrana la società italiana di allora: la fotografia è quella delle nuove necessità e delle numerose trasformazioni alle quali la società stessa andava incontro. Cfr. C. SEGRE, *Presentazione*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di D. Frigessi, Lubrina, Bergamo 1988, p. 13: «Intitolando *Fiabe italiane* non si voleva certo indicare solo un ambito geografico; d'altra parte, pur in un'Italia ritornata da poco alla democrazia, era difficile che la raccolta avesse il significato programmatico di documento dell'attività inventiva di un popolo e di una nazione [...]. Con *italiane*, dunque, si vuole prima di tutto escludere che la scelta sia limitata a una o a qualche regione; e Calvino dichiara appunto il suo sforzo di rappresentare tutte le regioni d'Italia». Cfr. poi V. CELOTTO, *Restare dentro l'inferno. Pasolini, Calvino e la letteratura popolare*, in «Paragone Letteratura», LXVII, 2, 2016, pp. 149-167.

di carattere regionale, che permette una più ordinata organizzazione, senza per questo mancare di esprimere, fin dal titolo, il respiro nazionale, comune e accomunante, della cultura narrativa tradizionale. Le unicità caratteristiche e territoriali di ciascuna narrazione raccolta e riscritta nella *koinè* letteraria di Calvino vengono comunque pienamente rispettate. Gli avvicinamenti e gli allontanamenti tematici e stilistici delle fiabe tradizionali di regioni diverse, espressi comunque da una volontà unificante dal punto di vista linguistico e stilistico, rappresentano allora quasi sistole e diastole di un solo organismo, compiutamente nazionale, piuttosto che entità separate l'una all'altra dai rispettivi campanili e dalle logiche strapaesane.

Quella messa in atto da Calvino non è una scrittura populistica, ma una scrittura a favore del popolo; tuttavia l'ambiente culturale nel quale viene pubblicata la raccolta non era alieno da certe propensioni squisite che, come rilevava anche Pasolini nel suo *Canzoniere italiano*, non facevano certo il bene dell'espressione dialettale né del recupero letterario del folklore. Tuttavia, «la nascita di una letteratura populistica coincide con la nascita o la rinascita della nazione, oppure, anche più spesso, con i tentativi di farla nascere o rinascere o di darle un nuovo contenuto sociale, più avanzato e progressivo».³ Calvino, naturalmente, cerca un'ottica sovraregionale, inscrivendola anche nel locale: fin dai tempi di Domenico Comparetti e di Vittorio Imbriani si era tentato, infatti, nel farsi di una cultura unitaria, di adoperare la ricchezza narrativa e poetica dei microcosmi territoriali come agente di mediazione tra centro e periferia. Il regionalismo tipico dei grandi raccoglitori dell'Ottocento, così come quello dei molti scrittori che proposero nello stesso secolo la traduzione letteraria del tessuto narrativo anonimo, nelle *Fiabe italiane* viene superato, ma rispettato concettualmente nel segno

d'un sentimento di realismo borghese, che cerca nell'analisi circostanziata di situazioni concrete il modo di uscire da una crisi assai viva delle prospettive ideali. Ritornare al paese, alla città, ai costumi e alle abitudini della regione, significa in questo quadro tentare di ritrovare la spinta ad una più sicura egemonia attraverso la presa di coscienza di compiti sociali nuovi. Il regionalismo non è quindi negazione della nazione, ma strada più rapida e più sicura ad essa.⁴

Non è un caso, allora, che sul folklore si proiettino da sempre «due pulsioni in apparenza contraddittorie: quella di ritrovare e riaffermare la dimensione dell'io, di un individuale che si allarga anche a una comunità, a un gruppo o

³ A. A. ROSA, *Scrittori e popolo 1965 Scrittori e massa 2015*, Einaudi, Torino 2015, p. 20.

⁴ Ivi, pp. 55-56.

a una categoria, e contemporaneamente quella di renderlo condivisibile».⁵ Le *Fiabe italiane*, dunque, vivono del tentativo di coniugazione estetico-politica già sopra ricordato, con il proposito, consapevole, di far rivivere, rafforzare, riaffermare la ricerca di una identità italiana a dieci anni dalla fine del secondo conflitto mondiale. Infatti, Calvino propone

una concezione problematica di identità nazionale, in costante via di definizione e comunque da fondare sulla sua organicità (pur nelle interne contraddizioni) linguistico-culturale. Da poco abbattuto il fascismo, in quegli anni sono più che mai vivi gli ideali resistenziali, che per gli intellettuali di area marxista rappresentavano la possibilità di saldare le ragioni della liberazione nazionale con quelle del riscatto sociale. Il rinnovato interesse per le tradizioni popolari significa per non pochi intellettuali attivi in quel periodo l'urgenza di partecipare alla costruzione di una nuova identità nazionale, di rispondere alle tensioni sociali investigando la stratigrafia interna del sistema culturale.⁶

Le fiabe stesse si presentano, inoltre, nella loro nudità, «come un momento di incontro tra lo scrittore [...] e il patrimonio» immateriale nazionale; «dall'altra si offrono come un percorso attraverso cui il lettore può entrare in contatto con la propria tradizione letteraria, rivista alla luce della poetica di un autore del Novecento».⁷ La prospettiva antropologica e la prospettiva letteraria convergono, poi, grazie alla disponibilità da parte di Calvino ad affrontare i flutti del mare demologico delle fiabe, insidiosi per un letterato niente affatto attratto, sulle prime, dalla dimensione aracnoidea del primitivo né dalle correnti nelle quali invece un Pasolini nuotava a proprio agio da tempo, indagando minuziosamente i rapporti tra dialetto, lingua italiana e canto popolare. Soprattutto, alla riuscita del progetto concorre la posizione di chi per primo, nel 1953, aveva proposto a Einaudi la raccolta che sarebbe stata affidata successivamente a Calvino: Giuseppe Cocchiara.⁸

L'idea di offrire una panoramica generale della fiaba tradizionale italiana, destinandola a un pubblico non specialistico, giungeva all'editore torinese da un ideale prosecutore dell'opera narrativa, sebbene scientifica per l'epoca, di Giuseppe Pitrè. Cocchiara, infatti, era dotato di una sensibilità tale da permettergli di farsi tanto attento ai problemi di leggibilità del patrimonio

⁵ *Il folklore unplugged. Lettere di Italo Calvino, Cocchiara, De Martino e Pavese sulla tradizione popolare*, a cura di S. Calabrese e S. Cruso, Archetipo, Bologna 2008, p. 1.

⁶ V. CELOTTO, *Restare dentro l'inferno* cit., pp. 153-154.

⁷ S. CRUSO, *Guida alla lettura di Italo Calvino. Fiabe italiane* cit., p. 8.

⁸ A. BUTTITTA, *Giuseppe Cocchiara, fra folklore e letteratura*, in G. COCCHIARA, *Popolo e letteratura in Italia*, Sellerio, Palermo 2004, pp. 473-496.

fiabesco italiano da rinunciare al taglio specialistico della propria disciplina, nel rispetto dello statuto pienamente letterario che, secondo lui, le *Fiabe italiane* avrebbero dovuto avere fin dall'origine. L'antropologo pensava ad una raccolta di fiabe riscritte dal dettato tradizionale e, pertanto, capace di prescindere da varianti, apparati e altri strumenti specialistici. «Spero che Calvino [...] non si farà venire in mente scrupolosità filologiche che lo rovinerebbero»,⁹ si era augurato anche Delio Cantimori, in una delle famose riunioni del direttivo di Einaudi.

L'intesa che si sviluppò tra Cocchiara e Calvino era soprattutto fondata sulla predisposizione da parte del primo a intraprendere una lettura poetica del folklore e della narrazione tradizionale attraverso la quale costruire «una nuova letteratura» popolare, «che a sua volta servisse alla costruzione di una nuova società»;¹⁰ da parte del secondo, invece, fu decisiva la scelta di compiere il proprio «salto a freddo»¹¹ nel fiabesco. Tra i “destini incrociati” proposti dalle fiabe, però, Calvino c'era già stato ed era stato il suo mentore, Cesare Pavese, a individuare il nucleo fiabesco di un'intelligenza narrativa. Recensendo *Il sentiero dei nidi di ragno*, lo scrittore piemontese aveva già ravvisato nel più giovane collega l'attitudine di uno «scoiattolo della penna», intento ad «arrampicarsi sulle piante, più per gioco che per paura», narrando «la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta, diversa».¹²

Pin diventa allora occhio fiabesco sul mondo, sottoponendo la realtà, altrimenti indecifrabile, a un senso di straniamento capace di condurre alla comprensione del vivere attraverso la sua stilizzazione per schemi comprensibili. Il fiabesco si trasforma presto «da scelta inconsapevole in una poetica» che, facendosi chiave di lettura della realtà, «rende possibile la ricerca sia di una interpretazione del mondo sia di una integrazione col mondo ovvero con se stessi», superando così la «distanza fra coscienza e realtà».¹³ Prendendo la stessa questione dal punto di vista delle modalità antropologiche e attuative della scrittura calviniana del *Sentiero dei nidi di ragno*, invece, non si può che citare Lavagetto, quando ricorda che Calvino «aveva [...] lavorato su materiali orali, su una tradizione che veniva prendendo corpo giorno per giorno e accompagnava, raddoppiava lo scorrere degli eventi».¹⁴ In modo diverso,

⁹ *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, a cura di T. Munari, Einaudi, Torino 2013, p. 95.

¹⁰ I. CALVINO, *Saggi (1945-1985)*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 9.

¹¹ ID., *Introduzione*, in ID., *Fiabe italiane*, Mondadori, Milano 2000, p. xx.

¹² C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1962, pp. 273-274.

¹³ E. MONDELLO, *Italo Calvino*, Studio Tesi, Pordenone 1990, pp. 50, 56.

¹⁴ M. LAVAGETTO, *Introduzione*, in I. CALVINO, *Sulla fiaba*, Mondadori, Milano 1996, p. 4.

ma analogo per tanti versi, una decina di anni più tardi, lo stesso scrittore avrebbe lavorato sui testimoni offertigli da Cocchiara.

Quando Einaudi decise di accogliere la proposta del demologo, Calvino sembrò subito l'autore più adatto a intraprendere un percorso tanto complesso. Fin da allora, «sopra ogni altra cosa», gli interessavano «le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera [...] il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi» e, dunque, «il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate».¹⁵ Come si dovrebbe ben sapere non si raccontano ai bambini le fiabe perché crescano poi credendo ai prodigi meravigliosi che queste racchiudono, bensì perché le fiabe raccontano come il mondo dovrebbe andare (e spesso non come davvero va). Importa quindi a Calvino traghettare nella modernità il midollo etico delle fiabe e per riuscire a farlo era necessaria una adeguata ridefinizione stilistica e linguistica dei testi che gli venivano offerti, già tradotti dai dialetti di provenienza per mano di Cocchiara e dei suoi assistenti. Per salvare allora la sostanza delle fiabe e veicolarne il midollo nella modernità, l'autore individua e applica un intervento di restauro basato sulla restituzione letteraria di un patrimonio originale preletterario. In tale ridefinizione si coglie però anche l'anima conservativa del medesimo restauro e la si individua soprattutto in quei testi nei quali Calvino sceglie di farsi quasi mimetico al dettato originale, se questo glielo consente in termini linguistici e stilistici. Allo scrittore, insomma, veniva affidato il compito di soffiare nelle fiabe tradizionali una nuova vita culturale, attraverso interventi di restauro e riprogettazione creativa, invasivi e ricostruttivi, nel quale andava posta ogni attenzione per non compromettere l'anima del testimone tradizionale, rendendolo popolare a tutti gli effetti. Un compito non facile, in effetti, da svolgersi in solitudine, per meglio riflettere e restituire pienamente al lettore il «catalogo dei destini» raccolto nelle fiabe, pur sempre tenendosi «in contatto» con Cocchiara «per le questioni filologiche» («ruminerei le mie fiabe finché non avrò compiuta la nuova versione definitiva»)¹⁶.

Per quanto riguarda l'intervento di restauro fiabesco, Calvino scrive:

Il mio intervento sui testi, quel che ci ho messo di testa mia, varia molto a seconda del materiale: talora ho rifatto io di sana pianta; ma nei casi in cui il testo era bello di per sé [...] ho tradotto il più possibile letteralmente.¹⁷

¹⁵ I. CALVINO, *Saggi (1945-1985)* cit., p. 23.

¹⁶ *Il folklore unplugged* cit., p. xx. Cfr. anche L. CLERICI, *Il progetto editoriale delle Fiabe italiane*, in *Inchiesta sulle fate* cit., p. 82.

¹⁷ I. CALVINO, *Lettere (1940-1985)*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2000, p. 463.

Ancor più specificamente illustrava poi il proprio metodo:

Nel mio lavoro procedo così: di ogni fiaba che leggo, segno un rapido appunto; poi la classifico in base a tipi numerati che mi sono fissato da me secondo le necessità mie e che man mano aumento a ogni tipo nuovo che incontro. Ogni tipo ha la sua scheda su cui segno il titolo della fiaba; quando [...] comincerò la stesura, d'ogni tipo o sottotipo prenderò la variante migliore eventualmente integrandola con le altre.¹⁸

Nella prima parte di *Cibernetica e fantasmi*, Calvino riflette scrivendo che «tutto cominciò con il primo narratore della tribù»,¹⁹ fino ad arrivare alle famose funzioni della fiaba individuate da Vladimir Propp, delle quali però per le *Fiabe italiane* non aveva potuto avvalersi. Nell'allestimento delle *Fiabe italiane* e nel trovare un proprio «sistema di formule e numerazioni»,²⁰ Calvino aveva ripercorso autonomamente, senza dichiarare altrimenti, «la strada di Propp nella sua prima fase morfologica».²¹ Il celebre trattato sulla *Morfologia della fiaba*, del 1929, venne infatti tradotto in Italia soltanto nel 1964 da Gian Luigi Bravo, ma Calvino, per altre vie, era giunto a ipotesi simili e lo si capisce quando scrive:

La tecnica con cui la fiaba è costruita si vale insieme del rispetto di convenzioni e della libertà inventiva. Dato il tema, esistono un certo numero di passaggi obbligati per arrivare alla soluzione, i “motivi” che si scambiano da un “tipo” all'altro [...]. Sta al narratore l'organizzarli, tenerli su uno sopra l'altro come i mattoni d'un muro, sbrigandosela con rapidità nei punti morti [...], e usando per cemento la piccola o grande arte sua, quel che ci mette lui che racconta, il colore dei suoi luoghi, delle sue fatiche e speranze, il suo “contenuto”.²²

Lo scrittore approfondisce e fa così propri nuovi «procedimenti compositivi» e i «temi di riflessione ai quali si applicherà in anni futuri (dalla narrativa come prassi combinatoria [...] alle pagine su Lucrezio e Ovidio delle *Lezioni americane*)».²³ Proprio nella sua opera postuma, nelle proposte per un millennio oggi cominciato da più di vent'anni, era ancora una volta Calvino a confermare nuovamente le ragioni del proprio interesse per le fiabe:

¹⁸ Ivi, p. 428.

¹⁹ I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, in ID., *Saggi (1945-1985)* cit., p. 205.

²⁰ ID., *Cocchiara e le Fiabe italiane*, in *Inchiesta sulle fate* cit., p. 400.

²¹ *Ibid.*

²² I. CALVINO, *Introduzione*, in ID., *Fiabe italiane* cit., p. LI.

²³ M. BARENGHI, *Calvino*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 31.

Se in un'epoca della mia attività letteraria sono stato attratto dai folk-tales, non è stato per la fedeltà a una tradizione etnica (dato che le mie radici sono in un'Italia del tutto moderna e cosmopolita) [...] ma per interesse stilistico e strutturale, per l'economia, il ritmo, la logica essenziale con cui sono raccontate.²⁴

Torniamo, allora, dopo questa dichiarazione al *Sentiero dei nidi di ragno* e facciamo uso del titolo come veicolo verso un'altra opera ancora. Perché se i titoli delle opere di Calvino, come ricorda Cardona, «appartengono a tipi diversi [...], c'è un tipo di tematizzazione che gli è caro e che torna a più riprese, ed è appunto il modulo, tipicamente fiabesco, del titolo del *Sentiero*»²⁵ cui fanno eco numerosi altri esempi, dal *Giardino dei gatti ostinati* al *Castello dei destini incrociati*. *Il castello dei destini incrociati*, dove peraltro, ancora una volta Calvino dimostrava pienamente la propria competenza, non soltanto letteraria, ma antropologica e addirittura velatamente esoterica, è un'opera complessa. Il gioco dell'inventare storie con i tarocchi, con gli arcani maggiori, con le figure che li rappresentano, in fondo, non è poi molto diverso dalla disposizione combinatoria delle già ricordate funzioni di Propp, che Calvino a suo modo anticipa. Ma quelli erano i primi tentativi nel mescolamento delle carte e il gioco sarebbe andato sviluppandosi, determinando l'inatteso, il sorprendente, pur nella logica razionale di funzioni e tarocchi.

L'inatteso massimo, però, si trova anche nelle librerie degli scrittori. Come indicato da Di Nicola, a oggi la biblioteca di Calvino è costituita da oltre settemila libri conservati a Roma (a cui vanno aggiunti i circa mille conservati a Torino). Un labirinto, naturalmente, la biblioteca di Calvino:

Il centro di gravità, il nucleo, è nel singolo scaffale che evidenzia settori, temi o autori. Un sistema in cui solo lui può trovare e prendere i libri, gli altri devono cercare. Gli scaffali si affiancano l'uno all'altro per associazioni diverse, in senso verticale ma anche orizzontale; da sopra a sotto; da sinistra a destra; in senso centripeto e centrifugo. Criteri diversi, soggettivi e funzionali [...] Calvino allinea, dispone, sistematizza, classifica mentre riflette sul rapporto fra l'ordine e il caos e la biblioteca si fa sistema.²⁶

I labirinti, poi, anche quando si fanno sistema noto, riservano sorprese:

²⁴ I. CALVINO, *Saggi (1945-1985)* cit., p. 660.

²⁵ G. R. CARDONA, *Fiaba, racconto e romanzo*, in *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale* (Firenze, 26-28 febbraio 1987), Garzanti, Milano 1988, p. 192.

²⁶ L. DI NICOLA, *I libri di Italo Calvino*, in "Bollettino di Italianistica", 1, x, 2013, pp. 275-294 [p. 285].

La prima fila più in alto, con i libri difficili da prendere, accosta sette scaffali di letteratura italiana del Novecento, divisi per lettera, con molte dediche. Poi seguono libri di alchimia, occultismo, spiritismo (temi cari anche al padre) e sui tarocchi.²⁷

Certo, i tarocchi, nel 1973, andavano di moda, così come i vampiri: lo testimonia non soltanto Calvino, ma anche Giovanni Fontana che sempre nello stesso anno pubblica *Tarocco meccanico* e *Le lamie del labirinto*. Ma soprattutto, per restare in tema di fiabe, anche queste ultime possono far paura e durante la veglia, durante il filò, passandosi vicendevolmente il canovaccio, chi racconta narra di sortilegi, di figli rapiti, di bambini prosciugati e il *pantheon* di creature immaginarie che rimandano al motivo della sottrazione di forze vitali (siano esse respiro o sangue) è ricchissimo. Si tratta però di figure che affondano la loro origine nella mitologia classica e in particolare, ci si riferisce alle lamie, che «bevevano il sangue dei vivi».²⁸ Torna così in scena «una specie di strega» che vive «nei boschi», da dove esce soltanto «di notte alla ricerca di carne umana o di sangue dei fanciulli»,²⁹ e che si rivela una delle figure mitologiche di origine di quel grande gioco combinatorio che è il vampiro moderno dove è il suo doppio, la strega, ad assolvere al ruolo di creatura ghiotta di sangue. Come nel *recto* e nel *verso* di un tarocco, Dracula, per dare al vampiro il nome impostogli dalla modernità, è il nostro doppio rovesciato e Calvino lo sa, quando fa in modo, che avventurandosi nel *Regno dei vampiri*, proprio il Re sia l'unico a non riconoscersi nella figura dell'impiccato. E l'impiccato è un vampiro. Un vampiro che gli assomiglia. Anzi, è proprio lui; così come sua moglie è una delle streghe del reame allestito dall'autore:

È un morto dall'aspetto ben conservato; dal cranio pallido pende una capigliatura folta d'un nero quasi azzurro; gli occhi sono sbarrati come da morte violenta, le labbra contratte sui canini lunghi e aguzzi che la strega scopre con un gesto carezzevole. In mezzo a tanto orrore non ci sfugge un particolare: come la strega è un sosia della Regina così il cadavere e il Re si

²⁷ Ivi, p. 286.

²⁸ V. TETI, *Il vampiro e la melanconia. Miti, storie, immaginazioni*, Donzelli, Roma 2018, p. 17. T. BRACCINI, *Prima di Dracula. Antropologia del vampiro*, Il Mulino, Bologna 2022, p. 172: «Il vrykolakas potrebbe aver derivato anche questa caratteristica da altre figure folkloriche con le quali si trovava a convivere (probabilmente ultimo arrivato)». Cfr., inoltre, il recentissimo F. P. DE CEGLIE, *Vampyr. Storia naturale della resurrezione*, Einaudi, Torino 2023.

²⁹ V. TETI, *Il vampiro e la melanconia*. cit., p. 15.

somigliano come due gocce d'acqua. Il solo a non notarlo è proprio il Re, cui sfugge un'esclamazione compromettente: – Strega... vampira... e adultera!³⁰

Torniamo a Calvino e al bosco «dove c'eravamo tutti smarriti» e nel quale, rivela il Matto al Re, le ombre non si estendono «fuori dall'illuminata metropoli [...] ma dentro: nelle teste dei tuoi sudditi». Tuttavia, sempre nell'opera di Calvino, «da fitto che era il bosco va lasciando spazio a viali rincalzati di terra smossa, a fosse rettangolari».³¹ Il bosco dei vampiri calviniani è un cimitero nel quale l'unica «fauna» vivente sembra quella «invertebrata che pascola nelle tombe», dove i morti, a meno che non ci si mettano le streghe, restano tali sebbene i vivi non manchino di disturbarne il sonno per darsi certezze tanto rassicuranti quanto vane. Nel particolare della terra smossa, del disseppellimento dei cadaveri si legge una conoscenza di carattere storico-antropologico, proprio come avvertono un filologo classico, Braccini, e uno storico della scienza, De Ceglie, quando nelle loro interessantissime indagini letterarie e storiche sul *revenant* ricordano il montare dell'ossessione collettiva settecentesca che chiamò numerosi individui a disseppellire i cadaveri sospettati di non essere tali, dando vita a quella che venne definita una vera «epidemia di paura» irrazionale nei confronti di chi, nell'immaginario di allora, sarebbe potuto tornare a tormentare la vita dei vivi. Così Calvino:

Per rimuovere il pensiero della morte i cittadini nascondono i cadaveri quaggiù, alla bell'e meglio. Ma poi, rimuovi che rimuovi, ci ripensano e tornano a controllare se sono seppelliti abbastanza, se i morti essendo morti sono proprio qualcosa di diverso dai vivi, perché altrimenti i vivi non sarebbero più tanto sicuri d'essere vivi, dico bene?³²

Accanto all'ironia del Becchino, che rivela al Re l'abitudine dei sudditi a rimestare nel rimosso loro e in quello della terra che copre i cadaveri, sono evidenti richiami alla poesia cimiteriale romantica, dove la «cagna raminga» di Ugo Foscolo viene sostituita dal razzolare degli «sciacalli», furioso «intorno alle tombe», in uno scenario di «urne arche avelli», nel quale domina «Sua Maestà il Verme»,³³ erede novecentesco della lezione del *Verme conquistatore* di Poe e dell'ispirazione scapigliata del Boito di *Re Orso*. Non si tratta però soltanto di questo. A insufflare la vita nella proiezione del Re è la stessa Regi-

³⁰ I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano 2010, pp. 78-79.

³¹ Ivi, p. 76.

³² Ivi, p. 77.

³³ Ivi, pp. 74-76.

na, che rivela a sua volta la propria doppia natura di monarca e fattucchiera e che, dopo aver versato «sull'orlo d'una fossa [...] torbidi filtri», pratica un rito magico ed erotico attraverso il quale «il morto s'erige come l'Asso di Bastoni» e «come il Fante di Coppe porta alle labbra un calice che la strega gli ha offerto; come nel Due di Coppe brindano insieme, alzando bicchieri rosseggianti d'un sangue fresco e senza coaguli». ³⁴ Si può così ritornare alle streghe, che ahimè non sono quelle quasi rassicuranti delle fiabe. Ancora nel XVIII secolo, Leone Allacci riferisce di vecchie megere («chi è quella vecchia che razzola nel sepolcreto?»), ³⁵ scrive Calvino), venute a patti con il diavolo e, pur se timorose degli uomini, pronte a tormentare e ad assalire «gli infanti non appena sono nati e vagiscono, e ne succhiano avidissimamente il sangue, lasciandoli infine esanimi». ³⁶ «Strega... vampira...», ³⁷ verrebbe quasi da sussurrare, con la stessa competenza di Calvino, il quale, con ogni probabilità, conosceva bene, anche dal punto di vista antropologico, i destini incrociati delle due figure folkloriche forse meglio rappresentative del rovesciamento tra vita e morte.

³⁴ Ivi, pp. 78-79.

³⁵ Ivi, p. 77.

³⁶ L. ALLACCI, *De templis graecorum recentioribus, ad Ioannem Morinum; de narthece ecclesiae veteris, ad Gasparem de Simeonibus; nec non de Graecorum hodie quorundam opinionibus, ad Paullum Zacchiam, Coloniae Agrippinae*, pp. 115-116, in T. BRACCINI, *Prima di Dracula* cit., p. 173.

³⁷ I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati* cit., p. 78-79.

Lorenzo Canova

NELLE CITTÀ DEL PENSIERO.
ITALO CALVINO E GIORGIO DE CHIRICO TRA PITTURA E SCRITTURA

1. *Una mostra e una conferenza a Parigi*

Nel 1983 il Centre Pompidou di Parigi presentò una grande mostra retrospettiva di Giorgio de Chirico, che proseguiva, con alcune importanti varianti, un'altra grande mostra del 1982, organizzata prima al MoMA di New York e poi alla Tate Gallery di Londra.¹

La mostra di Parigi era la seconda sede della mostra già presentata a Monaco (Haus der Kunst) dove Wieland Schmied e Gérard Régnier, incaricati di organizzare rispettivamente la tappa tedesca e quella francese, intendevano raccogliere opere significative di tutti i periodi dell'opera del maestro, con un cambiamento rispetto alla mostra americana e inglese che il curatore William Rubin non voleva superasse di molto il primo periodo metafisico degli anni Dieci.²

Anche se il poco tempo a disposizione non permise di realizzare completamente questo progetto, la mostra di Monaco e Parigi presentava effettivamente molte più opere degli anni Venti e Trenta per arrivare fino al famoso *Autoritratto nel parco* del 1959.

¹ Cfr. *De Chirico*, a cura di W. Rubin, catalogo della mostra di New York, Museum of Modern Art, 30 marzo-29 giugno 1982, The Museum of Modern Art, New York 1983. Per questo articolo si ringraziano Sonia Gentili; Luigi Montella; Giulio Paolini, Bettina Della Casa, Giulia Arganini e la Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino; Paolo Picozza, Valentina Zucchet e la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

² Cfr. *De Chirico par William Rubin, Wieland Schmied, Jean Clair*, commissaire général D. Bozo, commissaire de l'exposition G. Régnier, Munich, Haus der Kunst, 17 novembre 1982 – 30 gennaio 1983; Paris, Centre National Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 24 febbraio-25 aprile 1983, Centre Georges Pompidou, Paris 1983.

Tra le attività legate alla mostra di Parigi, come si legge ancora nella cartella stampa presente sul sito del museo, spiccava la conferenza di Italo Calvino *Voyage dans le villes de de Chirico* del 9 marzo 1983.³

Il testo della conferenza venne pubblicato nello stesso anno sui «Cahiers du Musée national d'art moderne» e, in italiano, sulla rivista «FMR», per poi essere raccolto nell'edizione dei Meridiani Mondadori dedicata a Calvino e nell'antologia *Guardare* curata da Marco Belpoliti e che comprende gli scritti “visivi” di Calvino che vanno dal disegno al cinema, dalla fotografia alla pittura.⁴

In quell'occasione, Calvino elaborò un testo ibrido che potrebbe essere visto come un racconto, ma anche come un saggio in cui compiva un vero e proprio viaggio nella pittura di de Chirico, a partire dalle sue prime opere “böckliniane” fino alle piazze, alle torri e alle sue statue, ai manichini e agli interni ferraresi. Tuttavia, con intelligenza e acutezza critica, Calvino non si fermò al cliché dell'*early de Chirico* (imposto da André Breton e seguito in modo dogmatico da Rubin e da buona parte della critica americana), ma si addentrò nel mistero delle opere degli anni Venti, come i Mobili nella Valle, i Paesaggi negli interni e i nuovi manichini in forma di Archeologi: in modo significativo il testo si concludeva con i cavalli, tra i maggiori protagonisti della pittura del maestro dagli anni Venti fino agli anni Settanta.⁵

³ Cfr. <https://www.centrepompidou.fr/media/document/61/45/614593aa3f6434e48eb86a95f4f969ac/normal.pdf> (url consultato il 02/02/2024).

⁴ I. CALVINO, *Viaggio nelle città di de Chirico* (prima edizione in francese in «Cahiers du Musée national d'art moderne», 11, 1983, in occasione della mostra *De Chirico* al Centre Georges Pompidou di Parigi, febbraio-aprile 1983; in italiano, col titolo *Accanto a una mostra*, in «FMR», 15 luglio-agosto 1983), oggi in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*. Volume III, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1994, pp. 397-406; I. CALVINO, *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, a cura di M. Belpoliti, Mondadori, Milano 2023, pp. 385-92. La stesura del testo, come attesta il Taccuino, sarebbe compresa tra il 7 e il 13 febbraio 1983 (cfr. I. CALVINO, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione* cit., p. 1254, dove, però in riferimento alla data sul Taccuino si legge, con un probabile refuso, «fra il 7 e il 13 febbraio 1982»).

⁵ Su questo scritto cfr. M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino. Nuova edizione ampliata*, Einaudi, Torino 2006, pp. 195-203; R. TORDI CASTRIA, *Italo Calvino in viaggio nelle città di Giorgio de Chirico*, in *Cinque studi. Carlo Michelstaedter, Giuseppe Ungaretti, Alberto Savinio, Italo Calvino, Giacomo Debenedetti*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 61-82; M. BELPOLITI, *Raccontare l'arte: città visibili*, in I. CALVINO, *Guardare* cit.; V. TRIONE, *Città analoghe. Italo Calvino, Giorgio de Chirico (e Aldo Rossi)*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», 22-23, 2023, pp. 87-111.

Calvino era peraltro ben consapevole dei complessi rapporti di de Chirico con il Surrealismo (non va dimenticato in tal senso il legame dello scrittore con Raymond Queneau), come si evidenzia bene in questo passo del suo “viaggio” nella pittura di de Chirico:

Le figure misteriose potrebbero far credere a qualcuno di trovarsi nella città del sogno. Errore! Il sogno si svolge in città dai contorni imprecisi, dove s’incontrano persone che cambiano d’identità e di forma. Qui tutto è esatto, definitivo, stabile: quel che c’è c’è e, per strano che sia, non potrebbe essere altrimenti. Siamo in una città da vivere a occhi aperti, una città della veglia, dove l’attenzione si posa uniforme e costante sulle cose, come la luce, impassibile. Nei sogni la mente è prigioniera di ciò che vede o crede di vedere e che le incute spavento o meraviglia: qui la mente razziocinante si sente spinta al di là dello spessore delle apparenze, là dove si aprono gli spazi siderei delle idee.⁶

Calvino conosceva molto bene l’importanza del sogno (e il ruolo centrale della pittura e degli scritti di de Chirico) nella poetica del Surrealismo, ma anche la relazione controversa dell’artista con Breton e il suo gruppo. Dunque, come ha notato Rosita Tordi Castria:

È qui implicitamente richiamata la complicata vicenda dei rapporti di de Chirico con i Surrealisti: se è innegabile l’ascendente che la sua pittura della stagione ‘metafisica’ ha esercitato sul movimento di cui Breton nel 1924 ha pubblicato il manifesto programmatico, è altrettanto vero che il ‘pictor optimus’ si è clamorosamente opposto a riconoscere la paternità attribuitagli proprio in quanto contrario a ogni forma di ‘automatismo’ in arte.⁷

La difficile questione del rapporto di de Chirico con Breton e i Surrealisti è stata peraltro ben chiarita da Fabio Benzi nella sua monografia dedicata al maestro metafisico nel 2019.⁸

In questo senso, va ricordato che il giudizio, falsante e niente affatto disinteressato, di Breton che ha condannato tutta l’opera di de Chirico dopo il 1917-18, aveva condizionato gran parte della critica internazionale (e in particolare americana) fino agli anni Ottanta, proprio nel momento in cui si tenne la grande mostra di Parigi, che ha dato, come si è visto, un importante

⁶ I. CALVINO, *Viaggio nelle città di de Chirico* cit., pp. 402.

⁷ R. TORDI CASTRIA, *Italo Calvino in viaggio nella città di Giorgio de Chirico* cit., p. 77.

⁸ F. BENZI, *Giorgio de Chirico. La vita e l’opera*, La nave di Teseo, Milano 2019, pp. 291 – 308.

contribuito alla rilettura dell'intera carriera del pittore, come, ad esempio, accadde con il saggio di Jean Clair pubblicato nel catalogo della retrospettiva.⁹

Inoltre, il rapporto tra de Chirico e i surrealisti era trattato con particolare ampiezza proprio nel catalogo della mostra parigina, a cui era dedicata un'apposita e lunga selezione di testi di Breton, Ernst, Magritte, Vitrac, Eluard, Crevel, Aragon, Desnos, Ribemont-Dessaignes, Duchamp, Dalì.¹⁰

Nelle note dei curatori della sezione citata era ben sottolineato che, nonostante gli attacchi a de Chirico pittore, nelle sue vesti di scrittore de Chirico non venne mai rifiutato dai surrealisti, come testimonia, ad esempio, l'ammirazione, mai rinnegata, per il suo romanzo *Ebdòmero*, «un libro interminabilmente bello», come ha scritto Louis Aragon nel 1930.¹¹

Questi testi erano però preceduti anche da un'importante selezione di tre testi di de Chirico: a partire da *Méditations d'un peintre*, uno dei primi scritti di de Chirico contenuto nei cosiddetti *Manoscritti Paulhan*, fondamentale per la conoscenza della nascita e dello sviluppo della Metafisica, pubblicato per la prima volta in francese, la sua lingua originale.¹²

Com'è noto, e come ricordava Eliane Fromentelli in catalogo, questo testo era ben conosciuto dallo stesso Paulhan, da Paul Eluard e, in particolare, da Breton.¹³

Come si legge nella recentissima e fondamentale edizione di tutti gli scritti di de Chirico realizzata dalla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico:

I *Manoscritti Éluard-Picasso*, insieme ai *Manoscritti Paulhan* (i “Manoscritti parigini”, come vengono chiamati), sono una serie di fogli di de Chirico che comprendono poesie, brevi prose e disegni. Testi e schizzi non costituiscono un unico blocco, ma sono redatti in tempi diversi e risalgono agli anni 1911-1913/14, dunque agli anni fondamentali della pittura metafisica [...]. Per un curioso paradosso, tanto più singolare in un artista che ha dato alle stampe tanti articoli e tanti libri, i Manoscritti parigini, nonostante la loro fondamentale importanza,

⁹ J. CLAIR, *Dans la terre de l'histoire*, in *De Chirico par William Rubin, Wieland Schmied*, Jean Clair cit., pp. 39-54.

¹⁰ Cfr. *De Chirico et le surréalistes*, documentazione riunita da M. Bonnet, J. Chénieux-Gendron, M. C. Dumas, E. Formentelli, E. A. Hubert, J. Pierre, J. Vovelle (Équipe de recherche associé au CNRS, «Champs des activités surréalistes»), in *De Chirico par William Rubin, Wieland Schmied*, Jean Clair cit., pp.257-287.

¹¹ L. ARAGON, *La peinture au défi*, prefazione a un catalogo di una mostra di collage, Galerie Goemans, Paris, febbraio 1930; cfr. *De Chirico et le surréalistes* cit., p. 274.

¹² *Trois écrits de Giorgio de Chirico*, in *De Chirico par William Rubin, Wieland Schmied*, Jean Clair cit., pp. 247-255.

¹³ Cfr. E. FORMENTELLI, in *Trois écrits de Giorgio de Chirico* cit., p. 247.

sono rimasti a lungo sconosciuti e sono stati pubblicati integralmente per la prima volta solo da Maurizio Fagiolo nel 1984, dunque sei anni dopo la morte del Dioscuoro. Prima dell'intervento dello studioso romano, tuttavia, i testi erano apparsi in frammenti in varie sedi. Alcuni stralci significativi dei pensieri dechirichiani erano stati raccolti, tradotti in inglese, nella monografia di Soby del 1955 e, tradotti in tedesco, nell'antologia di Wieland Schmied del 1973. Alcune poesie, che fanno parte dei Manoscritti Éluar-Picasso, erano comparse su riviste e pubblicazioni surrealiste degli anni venti; tre di esse (*Une nuit, Une vie, Espoirs*) erano state incluse nell'antologia di Carola Giedion-Welcker del 1946. Nel 1981, ancora, una serie di poesie erano uscite a Parigi. Mancava però una raccolta organica di tutti i testi. Si deve ancora a Fagiolo la prima antologia complessiva degli scritti del Dioscuoro, *Il meccanismo del pensiero*, 1985.¹⁴

Gli altri due scritti di de Chirico pubblicati nel catalogo parigino del 1983 sono *Arte metafisica e scienze occulte, seguito da un Epòdo* (datato giugno 1918 e pubblicato su «Ars Nova» nel 1919) e *Quelques perspectives sur mon art* del 1935.¹⁵

Va notato che l'edizione integrale dei manoscritti parigini, curata da Maurizio Fagiolo dell'Arco, venne pubblicata nel 1984 nei «Cahiers du Musée National d'Art Moderne» del Centre Pompidou, la stessa rivista dove, l'anno precedente, Calvino aveva pubblicato il testo della sua conferenza *Voyage dans les villes de de Chirico*, dove parlava della città metafisica «fatta per accogliere il pensiero, per contenerlo e trattenerlo senza che si senta costretto».¹⁶

Riprendendo il titolo di un testo di de Chirico del 1943, Fagiolo intitolerà proprio *Il meccanismo del pensiero* il volume che raccoglieva una prima importante raccolta di scritti del maestro, con una coincidenza forse non casuale.

Con certezza sappiamo che Calvino possedeva una copia del catalogo della mostra di de Chirico a Parigi nel 1983 e anche una copia de *Il meccanismo del pensiero*, entrambe conservate oggi presso il Fondo Calvino della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.¹⁷

¹⁴ I *Manoscritti Éluar-Picasso e Paulhan*, in G. DE CHIRICO, *Scritti 1910-1978, Romanzi, poesie, scritti teorici, critici, tecnici e interviste*, a cura di A. Cortellesa, S. D'Angelosante, P. Picozza, La nave di Teseo, Milano 2023, pp. 3-4.

¹⁵ G. DE CHIRICO, *Arte metafisica e scienze occulte, seguito da un Epòdo*, in ID., *Scritti cit.*, pp. 164-167 (prima edizione in «Ars Nova», 1919); ID., *Quelques perspectives sur mon art*, in ID., *Scritti cit.*, pp. 703-707 (prima edizione in «L'Europe centrale», Praga, aprile 1935).

¹⁶ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Giorgio de Chirico à Paris, 1911-1914*, in «Cahiers du Musée National d'Art Moderne», 13, 1984, pp. 47-73. G. DE CHIRICO, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino 1985. Cfr. I. CALVINO, *Viaggio nelle città di de Chirico cit.*, p. 399.

¹⁷ I due volumi fanno oggi parte del Fondo Calvino, formato dalla biblioteca personale dello scrittore raccolto oggi nella Sala Italo Calvino della Biblioteca Nazionale Centrale di

Partendo da questi presupposti si può dunque cercare di ipotizzare qualche possibile legame tra gli scritti di de Chirico e quelli di Calvino realizzati tra il 1983, anno della mostra a Parigi, e il 1985, anno della prematura morte dello scrittore, analizzando in particolare alcuni suoi testi dedicati a degli artisti e il suo fondamentale lascito delle *Lezioni americane*.

2. *L'emblema del cristallo e del diaspro*

Se riconsideriamo il contesto che è stato appena delineato, ci si può chiedere quindi se ci sia stato un interesse di Calvino non soltanto per la pittura di de Chirico, ma anche per i suoi scritti: un'eco evidente del citato *Arte metafisica e scienze occulte* (pubblicato nel catalogo parigino, che Calvino doveva necessariamente conoscere) è difatti ravvisabile in un testo affine a quello dedicato a de Chirico, scritto nel 1984 per il pittore bolognese (ma a lungo attivo a Parigi) Leonardo Cremonini. [fig. 1] Lo scritto di Calvino presenta molte affinità con quello dedicato l'anno precedente a de Chirico e lo scrittore mette in evidenza i rimandi metafisici contenuti nella pittura di Cremonini con la sua consueta lucida capacità critica e la sua straordinaria qualità letteraria, in un testo che è ancora una volta un ibrido tra un saggio e un racconto, in cui lo scrittore delinea

un particolare campo di sensazioni e di emozioni determinato a sua volta da un campo geometrico, da una certa disposizione di coordinate: linee, superfici, proiezioni di luci e di ombre, insomma da una prospettiva [...]. La mia memoria deve subito essere dunque fissata a impalcature, a sostegni [...]. Se voglio rivivere nella memoria l'illimitato degli elementi diventati un solo elemento, aria acqua sabbia fusi nel fuoco del sole, l'illimitato del corpo che s'abbandona al loro contatto, subito il ricordo mi ripropone una gabbia di solide sbarre, di spigoli ad angolo retto, di superfici che schermano e bloccano.

L'illimitato esiste solo in quanto esiste una gabbia per trattenerlo: la gabbia di vetro del caffè sul belvedere cinto dalle balaustre, coi tavolini quadrati nei quadrati del sole e dell'ombra, la tenda avvolgibile, le manopole del calcio-balilla. L'immensità è fatta di confini, di limiti.¹⁸

Lo scritto di Calvino risente evidentemente del passo di *Arte metafisica e scienze occulte* in cui de Chirico teorizza proprio l'inquadramento totale

Roma, cfr. <http://www.bnrcrm.beniculturali.it/it/790/eventi/5268/> (url consultato il 22/02/2024).

¹⁸ I. CALVINO, *Il ricordo è bendato (Per Leonardo Cremonini)*, in ID., *Romanzi e racconti* cit., pp. 432-433 (prima ed. in *Cremonini. Opere dal 1960 al 1984*, catalogo della mostra di Spoleto, Grafis Edizioni, Casalecchio di Reno 1984).

dell'universo, anticipando la gabbia che contiene l'illimitato della pittura di Cremonini:

Ma l'arte, quale un bel sogno profetico sognato a occhi aperti e in pieno meriggio in faccia all'inesorabile realtà, ci precede di continuo e ci consiglia oggi più che mai l'*inquadramento* e la diasprificazione totale dell'universo. Il cielo deve essere serrato tra i rettangoli delle finestre e le arcate dei portici cittadini perché lo si possa mungere sapientemente alle vaste mammelle della sua cupola traditrice. La stessa terra, dura e soda che sentiamo sotto la suola dei nostri stivali, è vinta oggi dalla metafisicità delle umane costruzioni, malgrado le catene delle sue granitiche montagne, la notte delle sue selve secolari e l'inquietudine dei suoi mari tormentatori ed infecondi [...]. I primi popoli sfruttarono incoscientemente la potenza metafisica delle cose, isolandole, tracciando intorno a loro magiche e insormontabili barriere; il feticcio, l'immagine sacra, lo *xoanon* degli antichissimi elleni, sono veri accumulatori, veri concentrati di metafisica. Tutto dipende da un certo modo d'inquadramento e d'isolamento.¹⁹

Qualche ricordo di questo testo è forse presente anche nello scritto di Calvino dedicato alla pittura di Domenico Gnoli, dove, ad esempio la camicia stirata può diventare di «origine vulcanica»,²⁰ ma i rimandi aperti da *Arte metafisica e scienze occulte* raggiungono anche le *Lezioni americane*, in cui sembra presente il ricordo di questo passo (che precede di poche righe quello appena citato) dove de Chirico scrive:

Il fatto stesso di considerare la possibilità di esistenza di forme immateriali, di figurarci un nostro doppio, un nostro *Khâ*, per parlare da indiano, formato da fluidi e da sostanze incorporee, antropomorfizza terribilmente il tentativo nel quale si procede e che dovrebbe essere puramente extramateriale quindi metafisico. Pertanto una supermaterializzazione delle cose che ci circondano e dello stesso nostro essere ci porterebbe sopra i gradini più elevati della scala poggiata lungo il muro dell'ignoto e potremmo considerare il fenomeno con il brivido della curiosità sì, ma anche con quella strana felicità, che io chiamerei *estasi metafisica*, che segna infallantemente la scoperta d'una nuova terra. *Ut paucis verbis absolvam*, occorre *solidificare* l'universo. Le scienze occulte, invece, tendono a una liquefazione, a una polverizzazione di esso.²¹

¹⁹ G. DE CHIRICO, *Arte metafisica e scienze occulte* cit., pp. 165-166.

²⁰ I. CALVINO, *Quattro studi dal vero alla maniera di Domenico Gnoli*, in ID., *Romanzi e racconti* cit., p. 426 (prima edizione in «FMR», 13, maggio 1983).

²¹ G. DE CHIRICO, *Arte metafisica e scienze occulte* cit., p. 165.

Così, nelle *Lezioni americane*, nella sezione dedicata, non a caso, all'*Esattezza*, Calvino fa un preciso riferimento ai procedimenti metafisici delle arti figurative del primo decennio del Novecento:

L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva [...]. È in questo quadro che va vista la rivalutazione dei procedimenti logico-geometrici-metafisici che si è imposta nelle arti figurative nei primi decenni del secolo e successivamente in letteratura: l'emblema del cristallo potrebbe distinguere una costellazione di poeti e scrittori molto diversi tra loro come Paul Valéry in Francia, Wallace Stevens negli Stati Uniti, Gottfried Benn in Germania, Fernando Pessoa in Portogallo, Ramòn Gòmez de la Serna in Spagna, Massimo Bontempelli in Italia, Jorge Luis Borges in Argentina. Il cristallo, con la sua esatta sfaccettatura e la sua capacità di rifrangere la luce, è il modello di perfezione che ho sempre tenuto come un emblema, e questa predilezione è diventata ancor più significativa da quando si sa che certe proprietà della nascita e della crescita dei cristalli somigliano a quelle degli esseri biologici più elementari, costituendo quasi un ponte tra il mondo minerale e la materia vivente.²²

Il cristallo qui evocato sembra avere un possibile legame con la "solidificazione" e "l'inquadramento e la diasprificazione totale dell'universo" di cui parla de Chirico.

Ma Calvino ricompono anche, con molta chiarezza e con profonda conoscenza storica, una linea geometrico-metafisica che parte proprio dalle arti visive e raggiunge la letteratura, com'è accaduto effettivamente con la pittura (e con gli scritti) di de Chirico nella loro influenza su alcuni scrittori, in particolare Bontempelli e Borges, citati nel testo e che hanno una connessione diretta con il *Pictor optimus*.

Il legame di Bontempelli e de Chirico è noto e, nel 1922 ha portato alla collaborazione per la realizzazione delle illustrazioni per *Siepe a Nordovest*, un testo di Bontempelli fortemente influenzato da de Chirico e carico di suggestioni metafisiche, in una sintonia che si ritrova anche nel racconto dello scrittore *Scacchiera davanti allo specchio* del 1922, come ha notato Elena Pontiggia.²³

²² I. CALVINO, *Esattezza*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in ID., *Saggi 1945-1985*, tomo I, A. Mondadori, Milano 1995 (prima edizione Garzanti, Milano 1988), pp. 687-688.

²³ E. PONTIGGIA, *Bontempelli e gli artisti*, in M. BONTEMPELLI, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Abscondita, Milano 2006, pp. 144-148. Cfr. anche F. TEMPESTI, *Massimo Bontempelli*,

I disegni di *Siepe a Nordovest* erano peraltro esposti nella mostra parigina del 1983 e pubblicati tutti in catalogo, dando modo a Calvino di apprezzare in modo diretto i risultati artistici del sodalizio tra de Chirico e Bontempelli.²⁴

La connessione di de Chirico con Borges è invece meno nota ma è stata ben ricostruita nell'introduzione di Fabio Benzi a *Ebdòmero*, il capolavoro letterario di Giorgio de Chirico amato dai surrealisti ed evocato, come si è visto, anche nel catalogo della mostra parigina del 1983.

Come scrive Benzi, «il nome di Jorge Luis Borges è spesso stato associato a quello di de Chirico, come quello di un fratello ideale di visioni. Lo hanno fatto in molti, pensando ai labirinti e alle immagini riarse di ombre e architetture dello scrittore argentino».²⁵

Tra de Chirico e Borges esiste però un tramite diretto e inequivocabile: la scrittrice Silvina Ocampo che negli anni Venti a Parigi aveva studiato disegno con de Chirico e che al pittore ha dedicato la poesia *Epístola a Giorgio de Chirico* pubblicata nel 1949 nella raccolta *Poemas de amor desesperado (Poesie di amore disperato)*.

Nella poesia, come nota Benzi, sicuramente scritta durante la Seconda guerra mondiale, la connessione assume un valore ancora più profondo, oltretutto se si pensa che lo stesso Calvino, nella sua introduzione del 1973 al volume (a sua cura) *Porfiria* della scrittrice argentina, edito da Einaudi, scriveva che

attorno alla minuziosa concretezza degli oggetti prende forma la *metafisica* di Silvina, quel gioco di scambi tra passato e futuro, memoria e preveggenza, entro cui si disegnano i destini dei suoi personaggi [...]. Per Silvina Ocampo

La Nuova Italia, Firenze 1974, pp. 40-47; C. CRESCENTINI, *De Chirico e le avanguardie: rapporti*, in *G. de Chirico. Nulla sine tragedia gloria*, atti del convegno europeo di studi, Roma, Auditorium dell'IRI, ottobre 1999, a cura di C. Crescentini, Maschietto Editore, Ass. Shakespeare and Company 2, Firenze-Roma 2002 pp. 83-89; D. SPAGNOLETTI, "Tu sei tra quelle poche persone sulle quali posso ancora contare". *Giorgio de Chirico e Massimo Bontempelli*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», 19, 2019, pp. 193-207.

²⁴ Cfr. pp. 226-227. Su questi disegni cfr. anche F. BENZI, *Alcune note sul disegno di de Chirico*, in *Giorgio de Chirico. Pictor Optimus*, a cura di M. Calvesi, F. Benzi, M. G. Tolomeo Speranza, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1992-febbraio 1993, Carte Segrete, Roma 1992, p. 247.

²⁵ F. BENZI, *Una introduzione a Ebdòmero*, in G. DE CHIRICO, *Scritti cit.*, p. 877 (prima edizione in G. DE CHIRICO, *Ebdòmero*, La nave di Teseo, Milano 2019); Benzi nota anche che «un chiaro riferimento nella letteratura italiana, come abbiamo detto poco propensa a introdurre il "fantastico" nelle sue corde, lo ha fornito Italo Calvino nelle *Città invisibili* (1972): certo non immemore di Borges e nemmeno di de Chirico», *ibid.*

è naturale associare ai bambini il dono della preveggenza, come se passato e futuro si equivalessero.²⁶

La preveggenza profetica e l'equivalenza del passato e del futuro sono, peraltro, fondamenti del pensiero di de Chirico, che Ocampo dimostra di conoscere molto bene, e, non a caso, nel 1916, de Chirico scriveva in una lettera a Guillaume Apollinaire, l'amico poeta che aveva scoperto la sua pittura:

l'Efesino ci insegna che il tempo non esiste e che sulla grande curva dell'eternità il passato è uguale all'avvenire. La stessa cosa forse volevano significare i Romani con l'immagine di Janus, il dio dai due volti (Janus Bifrons); e ogni notte il sogno, nell'ora più profonda del riposo, ci mostra il passato uguale al futuro, il ricordo che si mescola alla profezia in un imeneo misterioso.²⁷

La costellazione riunita intorno all'emblema del cristallo si completa così con uno dei suoi riferimenti fondamentali; infatti, come nota ancora Fabio Benzi:

Borges scrive insieme a Silvina Ocampo e ad Adolfo Bioy Casares, nel 1940, *l'Antologia della letteratura fantastica*. È un libro che raccoglie racconti di ogni epoca il cui tema è, ovviamente, il fantastico, il "metafisico". De Chirico manca da questa antologia, come manca stranamente anche Gérard de Nerval. Ma il suo spirito aleggia sul gruppo di amici scrittori come un nume innominato: è lui ad aver inventato il cortocircuito del tempo che pervade i loro racconti, dall'*Aleph* all'*Invenzione di Morel*; i segni muti di scritture enigmatiche che popolano i loro scritti sono i suoi. Il legame era diretto: Silvina aveva studiato disegno a Parigi con Giorgio de Chirico, e il suo immaginario l'aveva colpita come un fulmine. I suoi amici ne erano ben al corrente, e lei doveva avergli comunicato la sua passione, se già Borges non fosse stato attratto per suo conto (come credo) dalla narrazione enigmatica di *Hebdomeros*. Borges legge avidamente il libro di de Chirico, e lo cita più volte, in alcuni dei suoi racconti più alti e misteriosi, soprattutto in *Finzioni* e *L'Aleph*, dove spesso anche il ritmo onirico si adagia su quello narrativo di *Hebdomeros*. Un esempio inequivocabile è nel racconto *La scrittura del dio*: il protagonista scopre nel mistero racchiuso nelle macchie della pelle del giaguaro la chiave per raggiungere la formula enigmatica ideata dal dio creatore per salvare il mondo dalle "molte

²⁶ I. CALVINO, *Porfria di Silvina Ocampo*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barengli, tomo primo, A. Mondadori, Milano 1995 pp. 1359-1360 (prima edizione: *Introduzione a S. Ocampo, Porfria*, a cura di I. Calvino, Einaudi, Torino 1973).

²⁷ G. DE CHIRICO, lettera a Guillaume Apollinaire, Ferrara 11 luglio 1916, in G. DE CHIRICO, *Lettere 1909-1929*, a cura di Elena Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, p. 92.

sventure e rovine”; de Chirico parla in *Hebdomeros* di “ciò che contiene di enigmatico [...] la pelle ocellata del leopardo”, legandola all’enigma della vita e della morte, “ai fantasmi che predicano la venuta di calamità”. Troppo per essere una coincidenza. Così come gli ambienti e le città metafisiche descritte nell’*Immortale*, e in altri racconti, derivano nettamente dalle città enigmatiche immaginate da Hebdomeros.²⁸

Questa rete di connessioni sotterranee ci conduce quindi, inevitabilmente, al “capitolo” delle *Lezioni americane* dedicato alla *Visibilità*, dove alcune riflessioni di Calvino sul processo immaginativo che parte dalla visione e arriva all’espressione verbale sembra avere qualche tangenza, casuale o meno, con il *Discorso sul meccanismo del pensiero*, dove de Chirico scrive che «l’immagine, o la rappresentazione nella nostra mente degli oggetti o delle cose, è indubbiamente la base e la forma principale del pensiero dei concetti», il pittore parla delle

immagini esistenti nel nostro spirito e raffiguranti dei concetti, dei sentimenti o delle idee metafisiche. La visualità cerebrale è molto più sviluppata della visualità dei nostri occhi. La fantasia ci aiuta a creare queste immagini, o visioni, che a volte sono strane e poco somigliano alla realtà. Sono immagini che piuttosto somigliano a un sogno e la loro chiarezza e la loro precisione variano come nei sogni.²⁹

Nella lezione sulla *Visibilità*, la parte dove più si avverte l’ombra di de Chirico è pertanto quella dove Calvino si chiede:

Da dove “piovono” le immagini nella fantasia? Dante aveva giustamente un alto concetto di se stesso, tanto da non farsi scrupolo di proclamare la diretta ispirazione divina delle sue visioni. Gli scrittori più vicini a noi, (tranne qualche raro caso di vocazione profetica) stabiliscono collegamenti con emittenti terrene, come l’inconscio individuale o collettivo, il tempo ritrovato nelle sensazioni che riaffiorano dal tempo perduto, le epifanie o concentrazioni dell’essere in un singolo punto o istante.³⁰

²⁸ F. BENZI, *Una introduzione a Ebdòmero* cit., pp. 877-878. Benzi conclude notando che negli anni in cui Borges scrive, assieme agli amici di “SUR”, l’*Antologia* (1940), e per suo conto *Finzioni* (1944) e *L’Aleph* (1949), Silvina Ocampo componeva la sua magnifica poesia dedicata a de Chirico.

²⁹ G. DE CHIRICO, *Discorso sul meccanismo del pensiero*, in ID., *Scritti* cit., pp. 1224-1225 (prima edizione in «Documento», maggio 1943). Il testo, come abbiamo visto, aveva dato il titolo alla fondamentale raccolta di scritti di de Chirico *Il meccanismo del pensiero* curata da Fagiolo.

³⁰ I. CALVINO, *Visibilità*, in *Lezioni americane* cit., p. 702

Ci si sta avvicinando a uno dei temi centrali della Metafisica, quello della rivelazione, trattato da de Chirico nel suo *Méditations d'un peintre*, un testo chiave per la visione dell'arte del Surrealismo, movimento citato, non casualmente, da Calvino:

La più esauriente e chiara e sintetica storia dell'idea di immaginazione l'ho trovata in un saggio di Jean Starobinski, *L'impero dell'immaginario* (nel volume *La relation critique*, Gallimard, 1970). Dalla magia rinascimentale d'origine neoplatonica parte l'idea dell'immaginazione come comunicazione con l'anima del mondo, idea che poi sarà del Romanticismo e del Surrealismo [...]. È giunto il momento di rispondere alla domanda che m'ero posto riguardo alle due correnti secondo Starobinski: l'immaginazione come strumento di conoscenza o come identificazione con l'anima del mondo. A chi va la mia opzione? Stando a quanto dicevo, dovrei essere un deciso fautore della prima tendenza, perché il racconto è per me unificazione d'una logica spontanea delle immagini e di un disegno condotto secondo un'intenzione razionale. Ma nello stesso tempo ho sempre cercato nella immaginazione un mezzo per raggiungere una conoscenza extraindividuale, extrasoggettiva; dunque sarebbe giusto che mi dichiarassi più vicino alla seconda posizione, quella dell'identificazione con l'anima del mondo.³¹

Ma è ben noto come l'idea surrealista dell'immaginazione sia fortemente debitrice del concetto di "rivelazione" delineato da de Chirico nelle *Meditazioni di un pittore* ben conosciute e studiate da Breton e Surrealisti.

De Chirico, infatti, nel famoso passo in cui parla della "rivelazione" che ha portato alla nascita de *Lenigma di un pomeriggio di autunno* a Firenze nel 1910 scrive:³²

La rivelazione di un'opera d'arte (pittura o scultura) può nascere all'improvviso, quando meno la si aspetta, e può essere provocata dalla vista di qualcosa. Nel primo caso essa appartiene a un genere di sensazioni rare e strane che, tra gli uomini moderni, ho osservato solo in Nietzsche [...]. Quando Nietzsche parla della concezione del suo Zarathustra e dice: "Sono stato *sorpreso* da

³¹ ID., *Visibilità* cit., pp. 703 e 706.

³² G. DE CHIRICO, *Meditazioni di un pittore. Cosa potrebbe essere la pittura dell'avvenire*, Manoscritti Paulhan, in *Scritti* cit., pp. 133-134 (*Méditations d'un peintre. Que pourrait être la peinture de l'avenir*, pubblicato per la prima volta in lingua originale francese in *De Chirico par William Rubin* cit., pp. 247-248).

Zarathustra”, nel participio *sorpreso* si trova tutto l’enigma della rivelazione che arriva all’improvviso.³³

Ma de Chirico è ritornato sul concetto di “rivelazione” anche in un altro scritto pubblicato nel catalogo di Parigi del 1983, in *Quelques perspectives sur mon art* dove scrive:

L’ispirazione può venire anche da una lettura o da un racconto. Ma solo nell’arte moderna si incontra il fenomeno della *rivelazione*. Almeno, Friedrich Nietzsche è il primo ad averlo descritto e distinto da tutti gli altri aspetti del genio creatore. Nel suo ultimo libro, *Ecce Homo*, gli dedica un intero capitolo. La rivelazione è qualcosa che si presenta all’improvviso all’artista, come se si tirasse via una tenda o si aprisse una porta che gli provoca una grande gioia, una grande felicità, un piacere quasi fisico e lo spinge a lavorare.³⁴

Nello stesso scritto de Chirico collega la genesi e lo sviluppo dei quadri di città metafisiche (celebrate nello scritto di Calvino del 1983) allo stesso tema della rivelazione, alla città di Torino e alla malinconia:

Torino mi ha ispirato tutta la serie di quadri che ho dipinto dal 1912 al 1915. Confesso che debbono molto anche a Friedrich Nietzsche di cui ero allora un lettore appassionato. Il suo *Ecce Homo*, scritto a Torino poco prima che egli sprofondasse nella follia, mi ha aiutato molto a capire la bellezza così particolare di questa città. La vera stagione di Torino, quella in cui il suo fascino metafisico appare al meglio, è l’autunno [...]. È la stagione dei filosofi, dei poeti e degli artisti inclini a filosofare. Il pomeriggio le ombre sono lunghe, ovunque regna una dolce immobilità [...]. Per conto mio, sono portato a credere che questa armonia, così squisita da diventare quasi insostenibile, non sia stata estranea alla follia di Nietzsche, il cui spirito già scosso non poteva ricevere simili choc senza conseguenze. Fatte le debite proporzioni, attraversai anch’io una crisi di malinconia e di pessimismo quando ebbi questa rivelazione improvvisa.³⁵

Con ogni probabilità, non è un caso che Calvino abbia scelto l’angelo della malinconia per parlare delle muse e delle ombre delle piazze di de Chirico:

³³ G. DE CHIRICO, *Meditazioni* cit., p. 134; si cita qui dalla traduzione italiana del citato volume degli *Scritti* di de Chirico.

³⁴ ID., *Quelques perspectives sur mon art* cit., si cita qui dalla traduzione italiana dello stesso volume degli *Scritti*, p. 849.

³⁵ ID., *Quelques perspectives sur mon art* cit., pp. 851-852.

in queste piazze puoi incontrare figure ieratiche, rigide come manichini, con teste a clava o a uovo, senza volto: se nei loro corpi di legno o pietra esse incarnano là le nostre inquietudini, ciò vuol dire che l'inquietudine è ormai tutta contenuta in loro, e in noi non resta che una calma assorta e melanconica; come quella che ci ha sempre ispirato l'angelo della melanconia, che ci sottrae le nostre angosce nascondendole in una collezione d'oggetti eteroclitici e asimmetrici. Queste figure prendono su di sé le nostre inquietudini fino a renderle strane ed estranee ai nostri occhi; perciò l'ispirazione che traiamo da loro è silenzio e quiete, e quando le incontriamo nelle piazze della città le salutiamo come le nostre muse. Le muse sempre hanno comunicato con gli uomini da un'al di là sconosciuto; ma l'al di là da cui queste ci parlano è l'ombra dentro di noi, che esse si guardano bene dal rischiarare, anzi spingono più indietro, più lontano, e ce ne offrono solo una struggente penombra. È la malinconia che illumina queste strade, non l'angoscia: anche nella luce meridiana troppo viva che batte sulle bianche arcate d'una via interminabile e trasforma in ombra la bambina che gioca col cerchio. Ecco un'altra ombra si profila al crocevia, un'ombra umana... Una minaccia? Un incontro col destino? Tutto ciò che il futuro può rivelare è poca cosa. Conta solo il ricordo, che è già presente nel presente, l'incertezza d'un attimo che resta uguale a se stesso e si ripete.³⁶

Calvino fa qui un preciso riferimento al capolavoro del pittore *Mistero e malinconia di una strada* del 1914, collegando la stessa malinconia anche al tema dell'attimo e dell'eterno ritorno di Nietzsche, il filosofo ritratto, in una celebre foto, proprio nella posa del melanconico ripresa dal celebre autoritratto di de Chirico del 1910-11 *ET QUID AMABO NISI QUOD AENIGMA EST?*. [fig. 2]

Nel catalogo della mostra parigina del 1983 Maurizio Fagiolo dell'Arco parlava per questo autoritratto del gesto antico di Dürer e dei "nati sotto il segno di Saturno".³⁷

In questo modo, il cerchio, fatalmente ed emblematicamente, si chiude ancora nelle *Lezioni americane*, dove Calvino parla proprio del «temperamento influenzato da Saturno, melanconico, contemplativo, solitario»:

Dall'antichità si ritiene che il temperamento saturnino sia proprio degli artisti, dei poeti, dei cogitatori, e mi pare che questa caratterizzazione risponda al vero. Certo la letteratura non sarebbe mai esistita se una parte degli esseri umani non fosse stata incline a una forte introversione, a una scontentezza per il mondo com'è, a un dimenticarsi delle ore e dei giorni fissando lo sguardo

³⁶ I. CALVINO, *Viaggio nelle città di de Chirico* cit., pp. 401-402.

³⁷ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *De Chirico à Paris 1911-1915*, in *De Chirico par William Rubin*, cit., p. 85.

sull'immobilità delle parole mute. Certo il mio carattere corrisponde alle caratteristiche tradizionali della categoria cui appartengo: sono sempre stato anch'io un saturnino, qualsiasi maschera diversa abbia cercato d'indossare.³⁸

Così il pittore e lo scrittore convergono, fatalmente, in un'opera di Giulio Paolini, il grande artista concettuale, tra i massimi ammiratori e proscrittori dell'opera di de Chirico, che con un quadro del *Pictor optimus* ha reso omaggio al suo amico Calvino, che per lui aveva scritto il testo *La squadratura* nel 1975.³⁹

Nella mostra romana alle Scuderie del Quirinale, realizzata per il centenario della nascita di Calvino, Paolini ha infatti presentato l'opera *Guardare*, ispirata al volume curato da Marco Belpoliti che raccoglie i testi "visivi" dello scrittore e che ha come elemento centrale una citazione del dipinto *Melanconia* (1912) [fig. 3] di de Chirico, che conclude la rassegna delle figure predilette dallo stesso Calvino, accostata a un suo ritratto fotografico, a luoghi e ad altre opere d'arte a lui care.⁴⁰

Paolini ha intuito così molto bene il gioco di rispecchiamenti e di identificazioni di Calvino con de Chirico e l'Arianna del quadro si trasforma così in un vero e proprio angelo düreriano della melanconia, la musa che riunisce pittura e scrittura in un legame misterioso, tra le strade e le piazze, tra le torri e i portici delle città metafisiche, negli spazi costruiti per accogliere e trattenere le parole e le immagini che formano gli enigmi e i meccanismi del pensiero.

³⁸ I. CALVINO, *Rapidità*, in *Lezioni americane* cit., p. 674.

³⁹ ID., *La squadratura*, in G. PAOLINI, *Idem*, Electa, Milano 2023, pp. 7-16 (prima edizione Einaudi, Torino 1975). Il libro è stato ripubblicato per il centenario di Calvino con l'aggiunta di un dattiloscritto inedito di Calvino e due saggi di Marco Belpoliti (*La doppia squadratura*) e di Andrea Cortellessa (*La cornice e le stelle*).

⁴⁰ L'opera è riprodotta anche nella copertina della citata nuova edizione di G. PAOLINI, *Idem*. Cfr. il testo dello studio Paolini in *Favoloso Calvino*, a cura di M. Barenghi, catalogo della mostra di Roma, Scuderie del Quirinale, ottobre 2023-febbraio 2024, Scuderie del Quirinale-Electa, Roma-Milano, 2023, p. 211.



Fig. 1.
Leonardo Cremonini
Au coin du plein air
1967
Olio su tela, cm 103 x 210
Collezione privata

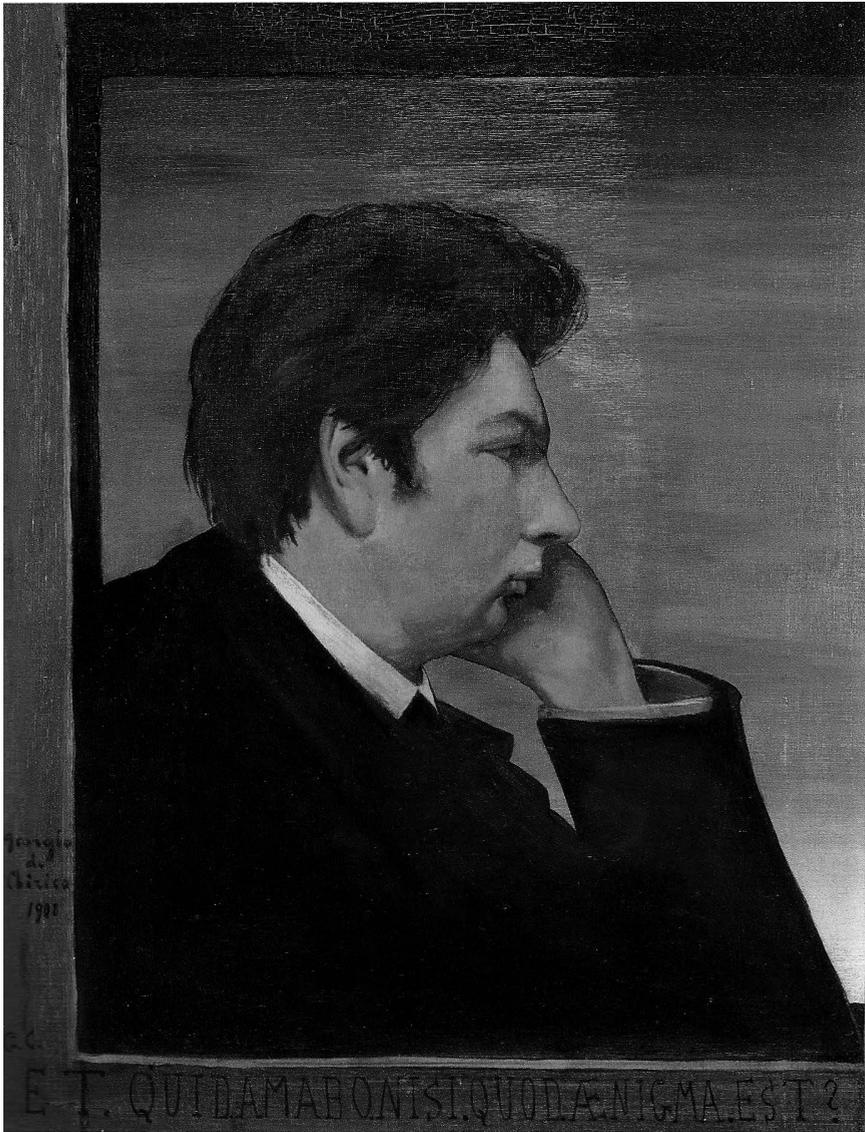


Fig. 2
Giorgio de Chirico
Autoritratto 'Et quid amabo nisi quod enigma est?'
1910-11
Olio su tela cm 72,5 x 55
Collezione privata,
foto courtesy Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma



Fig. 3

Giulio Paolini

Guardare, 2023

Stampa fotografica, matita e collage su carta
cm 250 x 200

Collezione dell'artista

Foto Luca Vianello, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

© Giulio Paolini 2023 –

Epifanio Ajello

ITALO CALVINO. IL RACCONTO DI UN BOTTONE,
ESERCIZIO SU UN ACRILICO.

Il testo di Italo Calvino, che affianca un acrilico su tela di Domenico Gnoli, denominato *Button n. 4*, 1969, 125x 125, appare sul n. 13 della rivista FMR, maggio 1983, col titolo *Still-life alla maniera di Domenico Gnoli*, insieme ad altri tre suoi scritti relativi ad altrettanti quadri: *Le scarpe*, *La camicia da uomo*, *Il guanciaie*.¹

Il *Button n. 4* è un piccolo oggetto di materia cornea che fuoriesce da un occhiello (Fig. 1), e Calvino non vi scrive, a fronte, una didascalia e tantomeno una critica d'arte, soltanto lo “costituisce in una sintassi”, tipograficamente in corsivo (Fig. 2). Fa, come si fa in questi casi, del bottone un paesaggio, come dirà a proposito del guanciaie.² Sposta la lingua della figura in un messaggio secondo. Contento di avere a che fare con un meraviglioso dettaglio, quanto sintetico ed elusivo, Calvino – come dire? – *espande* il disegno in una prosa fino a formare un lessico con un ammicco alle descrizioni-racconti di Francis Ponge, e forse, con eleganza, immagina già i futuri *Salons* manganelliani, senza trascurare una larvata disseminata ironia. Non esercita Calvino nessuna *ekphrasis* sul disegno, sa che il «tessuto» è lo stesso, sa, citando Barthes, che «nulla separa la scrittura (che si ritiene comunicativa) dalla pittura (che si ritiene espressiva): entrambe sono fatte dello stesso tessuto, che forse è

¹ Disegni poi raccolti da Franco Maria Ricci, nello stesso anno, in un catalogo dal titolo *Gnoli*, Introduzione di I. Calvino, Testo di V. Sgarbi, Postfazione di C. Spaak, Franco Maria Ricci, Milano 1983.

² Nella intervista a Calvino di Costanzo Costantini, «Playboy» (ed. italiana), XIII, 8 agosto 1984, pp. 94-96; ora in *Italo Calvino. Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di M. Barenghi, Mondadori, Milano 2012, pp. 580-84, in particolare la nota p. 581.

semplicemente, come nelle cosmogonie più moderne, la velocità».³ Però qui Calvino non segue, nel dettaglio, il dettato barthesiano, e opta, cosa non rara in lui, per la lentezza, e così, muovendosi nel seguire l'espressività del quadro, ne segue le evoluzioni, ne ricalca le rotondità e ne percorre la potenziale narratività, tutto con calma. Sembra agire un po' come il signor Palomar (siamo a maggio del '83, il libro uscirà nel novembre), spezzetta il quadro in tre zone in cui, in successione, descrive, riflette e infine narra il *Bottone* di Gnoli; in pratica applica, amalgamandoli, i tre registri della nota all'indice del *Palomar: descrizione, meditazione, racconto*. E così, nella prima parte del corsivo, la scrittura dell'autore del *Palomar* fa come lo sguardo dell'archeologo, o meglio come il maestro elementare tra i reperti millenari di Thula, si limita a descrivere la materialità del bottone ricomponendolo in uno stretto rettangolo di prosa verticale. Il descrittore, signor Palomar, osserva la «proprietà decisiva dell'oggetto», la sua «anima flessuosa», ritraendo «le striature della sostanza cornea e la traccia impercettibile lasciata dal ruotare del tornio»; e nota che il bottone di notte «conserva il mistero di vie che s'aprono sulle forze oscure dell'essere», e che il suo «giusto calibro» è mescolato con il «lusso ornamentale», con l'«immagine tumultuosa del mondo». E qui va ricordato che, previdente, il signor Mohole, aveva già suggerito che «anche un bottone può contenere l'universo».

Poi si apre una seconda zona, dove Calvino o il signor Palomar smette il descrivere, e si concede una pausa di riflessione sulla «proprietà decisiva dell'oggetto» e sugli «organi più essenziali alla funzione dell'allaccio: «Un bottone d'estensione illimitata non servirebbe ad abbottonare perché non entrerebbe in alcun occhiello, così come un bottone di superficie nulla o scarsa non potrebbe esercitare alcuna presa»; e, non a caso, «sorge addirittura la luna che chiede al pari del bottone di essere osservata, «bottone e satellite brilleranno entrambi di luce riflessa sulle facce che reciprocamente si fronteggiano».

Infine, proprio su questo rapporto «bottone/occhiello», quando tutto il descrivibile è stato descritto, e tutto il riflessivo è stato pensato, nasce una terza ultima zona spiccatamente narrativa, dove accade l'imprevedibile: quando «il rovescio del bottone schiaccia la propria ombra sui campi di stoffa», subito il bottone «accetta la carezza vellicante del tessuto» e «aderisce alle labbra dell'occhiello che fa scattare «il lungo bacio dell'abbottonamento», e così due caratteri differenti, due «entità inconciliabili», «il bottone e la distesa morbida

³ R. BARTHES, *Réquichot e il suo corpo*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi III*, Einaudi, Torino 1985, p. 218.

della stoffa», sembrano innamorarsi, appunto, abbottonandosi, in un felice finale, che manca nel disegno di Gnoli, ma è presente nel testo di Calvino.

È difficile definire cosa sia questa ultima zona narrativa del corsivo di Calvino che resta autonoma nella sua significanza, ma non del tutto indipendente dall'acrilico. Potrebbe, alla lontana, essere paragonato ad una *mise en abyme*, ovvero – per dirla con Lucien Dällenbach della *Récit spéculaire* –⁴ l'inclusione di un'opera letteraria in un'altra che le assomiglia o ne fa parte, e che ha una relazione, un riflesso, con la prima, anche per una serie di dettagli. Ma nemmeno questo. Calvino non ricalca la figura di Gnoli. Non cerca nemmeno, secondo la lezione di Althusser per Leonardo Cremonini,⁵ pittore che l'autore conosce, di rintracciare o definire i rapporti dell'artista con le cose del mondo. Parafrasando Wolfgang Iser, potremmo forse aggiungere meglio che l'esercizio di Calvino è la riformulazione di «una realtà già formulata, che porta alla luce qualcosa che prima non esisteva».⁶ Non è certo una riscrittura questa terza zona del racconto; e nemmeno una transcodificazione, né una particolare parafrasi. Resta solo la traccia di una sorta di partenogenesi che ha ricomposto il quadro di Gnoli in una nuova significanza, utilizzandone gli stessi elementi tematici, sintattici, figurali. – Come dire? – In un certo momento, una zona della scrittura di Calvino si è *espansa* in una metafora non contemplabile, dichiaratamente, nel disegno di Gnoli. Un fare quasi performativo, «realizza l'atto che descrive» (Treccani), a cui non interessa commentare, ma solo *continuare, distendere* la figura trascinandola fuori (o accanto, almeno) alle griglie della sua cornice, creando un testo epigono, un effetto epifanico, certamente non notazionale, insomma un racconto.

Sono gli esiti – come dire? – di un'opera che è stata «aperta», se vogliamo citare, a distanza, Umberto Eco, e dalla quale sono stati portati via elementi morfologici, figurali, ricongiunti ed ampliati in altra forma, in altra espressione linguistica, e che resta *là come un'orma* di lato al quadro del *Bottone*.

Allora – ci chiediamo? – è possibile considerare il *corsivo* di Calvino, come una nuova maniera interpretativa del ritratto di Gnoli, nell'utilizzare uno strumento inusuale quale un elaborato narrativo? Può un racconto interpretare un testo narrandolo e addirittura in qualcosa d'altro? (come del resto, in ultima istanza, hanno fatto i racconti del *Palomar* con le cose del mondo)?

⁴ Cfr. L. DÄLLENBACH, *Récit spéculaire. Essais sur la mise en abyme* (1977); trad. it. *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1994.

⁵ L. ALTHUSSER, *Cremonini pittore dell'astratto*, in «Nuovi Argomenti», n. 3-4, luglio-dicembre 1966, pp. 266-277.

⁶ W. ISER, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (1978); trad. it. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 26.

È come se Calvino conducesse i dettagli del quadro di Gnoli in un recitativo, e – se è possibile dirlo – “attorizza” il Bottone, gli dà parola, lo espone sulla scena, insieme al filo, all’occhiello, alla stoffa, al cotone, consegnando a ciascun ruolo una parte da recitare. Il bottone resta sempre lo stesso, ma il suo linguaggio è mutato, da registro figurale è *divenuto un* registro vocalico, il protagonista di una storia, di una brevissima fiaba.

Il *racconto* di Calvino non ha soltanto la piacevolezza della bella forma, della trama e della sorpresa, ma, in ultima istanza, offre un’inaspettata significanza al ritratto di Gnoli, un tentativo originale di *conoscenza* del disegno e sulle sue possibilità generative, ampliandole e prolungandole in un ulteriore immaginario, e così anche dimostrandone le potenzialità. È ovvio che qui non c’è nulla di rigoroso, di filologico o di ermeneutico, ma solo l’*effetto* riconducibile non ad un particolare commento o ad una irricognoscibile parafrasi, ma alla letterale conversione del disegno in un genere letterario. Calvino, ripeto, non scrive nessuna didascalia *raccontando* l’acrilico di Gnoli, offre solo l’opportunità di una possibile versione di quanto il quadro di *ulteriore* potrebbe dire di sé. Non ripercorre o riscrive nulla, non fa che *espandere* il *Bottone* in una novella; distende le forme iconiche in una struttura linguistica, movimentando l’immagine in un *prosieguo*, in un altro genere, questa volta del tutto letterario e non più figurale. Fa in qualche maniera, come del resto lui amava, di una descrizione una narrazione. Prosegue il disegno in una zona per lui inesplorata, in un ambito del tutto sconosciuto, nella possibilità assolutamente impreveduta che possa sgusciare da un dettaglio un racconto, una sorta di fabulazione.

Ma, a questo punto, mi sono chiesto temerariamente: questa zona narrativa del *corsivo* di Calvino sul bottone e il disegno stesso di Gnoli, insieme, possono, a loro volta e a loro insaputa, essere espanse, rifatte, ricostruite in un’*altra* singolare narrazione, in un altro racconto (cambio di registro, di genere, di paradigma semantico)? Senza essere questa una riscrittura e senza, nemmeno, tralasciare una sottesa funzione conoscitiva? Ci provo, giocandomi tutte le mie già basse credenziali, e coreograficamente, con grande imbarazzo, faccio ora seguire non un prosieguo dell’esegesi del testo di Calvino, ma solo, non so se potremmo definirlo tale, un *riflesso* narrativo del *corsivo* di Calvino e del bottone, in un’altra condizione, scenografica, linguistica, dotandola anche di un minimo intreccio, come nel *corsivo* calviniano. Nasce, così, una seconda, piccola, zona fantasmatica che proviene dal testo originale e dalla figura come una sorta di rimbombo, un’eco, che si sforza di *fare il verso*, anche stilisticamente, alla struttura/tematica dell’intero *Palomar*, e che potrebbe apparire anche come solo un gioco di rifrazione con i suoi racconti. Il protagonista, l’attore prescelto, è infatti proprio lui, l’alter ego di Calvino, il signor Palomar che

“recita” nella finzionalità di una nuova storiella, come in un suo racconto, con lo stesso *Bottone* di Gnoli, ma in una nuova versione, analoga quanto dissimile, come in presa diretta, come sul legno di un palcoscenico. E dichiaro il tutto come il Sanguineti per il suo *Capriccio italiano*, qui esibito senza alcuna giusta modestia, ma come “basso documento di un basso stile”, eccolo:

In albergo, il signor Palomar, mentre si vestiva, prese ad osservare un bottone del pigiama, senza un motivo preciso. Era un bottone di bachelite di colore chiaro e spuntava da un occhiello della giacca. Ricordò che tempo prima aveva scritto su un bottone in un ritratto di un amico pittore, Domenico Gnoli. – Perché – si domandò – quel bottone sembrava chiedergli di essere osservato, al pari della luna di pomeriggio che nessuno guarda mentre desidera un po’ di attenzione. Avvicinò la sedia e si scostò di lato per illuminarlo meglio con la luce della finestra. Era un bottone comune di pochissimo valore, senza pretese di apparire elegante se non per quel leggero risvolto ai bordi. Piatto, non svasato con quattro piccoli fori al centro che lasciavano passare un filo di cotone bianco. Non c’era molto da aggiungere, eppure il bottone insisteva ad essere osservato, quasi chiedeva parola. Paziente, il signor Palomar vi si accostò meglio. – Isolare e descrivere – pensò. Il bottone si offrì alla mano, l’indice e il pollice ne saggiarono la rotondità e l’assenza di flessuosità. All’improvviso Palomar pensò che quel semplice bottone potesse avere un suo temperamento, un modo di osservare le cose e di valutarle, di possedere una minima esperienza nel mondo delle stoffe. Una relazione poteva essere nata – sospettò Palomar – dal rapporto con la flanella con cui era costretto a convivere. E si domandò: – Il bottone amava o disprezzava quel cotone colorato a righe col quale coesisteva da sempre? Una convivenza difficile o complice? Si sentiva soffocare da quel connubio, oppure aveva trovato un modo di coabitare con la stoffa? Queste domande attraversarono la mente del signor Palomar che non ricordò quanto aveva scritto sul bottone tanto tempo fa, ma rifletté che le illazioni di ora erano le medesime di allora. Si accorse che, nel dare la parola a quel disco di plastica, lo lasciava uscire dal silenzio in cui era costretto, e ne fu contento. Il bottone, di fatto, cominciò a narrare una piccola storia, mentre il signor Palomar ripeté a voce quanto udiva: i rapporti con la stoffa erano stati un tempo molto freddi, finalizzati a scambiarsi i ruoli nell’entrare/uscire dall’occhiello, ogni sera, ogni mattina, con un fare metodico. Poi un giorno l’occhiello, senza volere, oppose una resistenza inaspettata e il bottone venne via. Passarono notti e giorni che l’occhiello non vide più il bottone, e non si sa come e perché ne sentì nostalgia. Quel buco gli appariva sempre più vuoto, fin quando un bel giorno riapparve il bottone che fu stretto al pigiama con un filo più solido. Grande allegrezza dell’occhiello e altrettanta gioia del bottone di aver ritrovato la stoffa di cui ricordava l’odore e la morbidezza, dopo le lunghe notti solitarie trascorse in una scatola di latta. Nacque – è esagerato pensarlo convenne il signor Palomar – una complicità amorosa rispetto alla

coabitazione dei tempi passati. L'insofferenza reciproca si era mutata in una complementarità felice nel loro scambievolmente usarsi. Soddisfatto di quel piccolo racconto solo pensato, ma compiaciuto soprattutto che un oggetto fosse riuscito a dirsi attraverso di lui, e lasciando da parte il suo io, il signor Palomar si alzò, scostò la sedia e abbandonato sul letto il pigiama, ricominciò a vestirsi, in gran pace con sé stesso.

Cos'è, allora, questo secondo, nuovo, *corsivo*? Un semplice esercizio di stilistica? Una forma di narcisismo letterario? Una paradossale parafrasi? Oppure una particolare struttura semantica condotta nel tentativo di *ampliare, continuare* altrove la relazione di Calvino col *Bottone* di Gnoli, montando una letterale, inusitata, scenografia corredata di descrizioni, riflessioni, dialoghi, e infine riscrivendo il tutto. I moduli di organizzazione del primo *corsivo* di Calvino (e l'immagine del *Bottone*), gli stessi elementi, in esso contenuti, emozioni, temi, argomenti, e inoltre stile, forma, relazioni lessicali, disegno, figuratività, metafore, sono stati trasformati, non rimontati, soltanto rifatti nel secondo *corsivo*. Le parti del testo di Calvino (e dell'icona di Gnoli) sono sostituiti da nuove inserzioni di elementi, tutti presi a prestito dallo scritto primigenio, in modo da poterli lasciare sopravvivere solo alle condizioni degli originali, in una forma di simbiosi; e – se vogliamo – nasce una sorte di appendice, un paradossale *abstract*.

Questo imprevisto ectoplasma compie una lettura del testo di Calvino senza metodo, senza nessun iato epistemologico, e senza – diciamolo – nessuna teoria a monte. Eppure, la restituzione dello scritto di Calvino tutto mutato o mutuato, istruisce e quasi pretende una condizione conoscitiva, interpretativa del testo solo avendolo portato (o spostato) in una regione inusitata della sagistica: quella del narrativo; e sembra di aver letto, con tutti i limiti stilistici, uno dei racconti palomariani, questa volta non su un'onda, o sulla pancia di un gecko, ma su un bottone.

Qui non si apre nessuna discussione sulle diverse possibilità e gestione dell'atto fruitivo o esegetico di un'opera d'arte, ma la faccenda che un'«opera» talvolta abbia voglia, insindacabilmente, di *procedere oltre* per *espandersi* altrove in altra forma e genere, ebbene, questa libertà del molteplice, questa sempre possibile *esecuzione* differente di un testo, che esso stesso suggerisce e talvolta incita a nuovi rapporti emotivi e immaginativi, è molto vicina, come modalità interpretativa, a questa seconda novella, a questo secondo *corsivo*.

Va da sé che il nuovo “ultracorpo”, fantasma sintattico, non merita nessuna attenzione, ma non possiamo non dire che *c'è stato e sta lì* ancora, anche se soltanto traccia scritta di questa relazione. È nata, non si può negarlo, una narrazione insidiatasi dentro l'ampio, inoffensivo, perché, in ultima istanza,

innocente, particolare, campo della saggistica, che, come ha scritto Alfonso Berardinelli è «virtuosisticamente inventivo, spericolato, funambolico, nel quale la scienza e la teoria letteraria tendono a presentarsi come gioco, costruzione e dissoluzione di schemi concettuali, e intorno cui la lettura organizza i suoi capricciosi andirivieni».⁷ Ma, forse, è davvero poco per giustificare questo «capriccioso andirivieni».

⁷ Cfr. A. BERARDINELLI, *La critica come saggistica*, in C. DI GIROLAMO, A. BERARDINELLI, F. BRIOSCHI, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, Einaudi, Torino 1986, pp. 39-78 (p. 55).

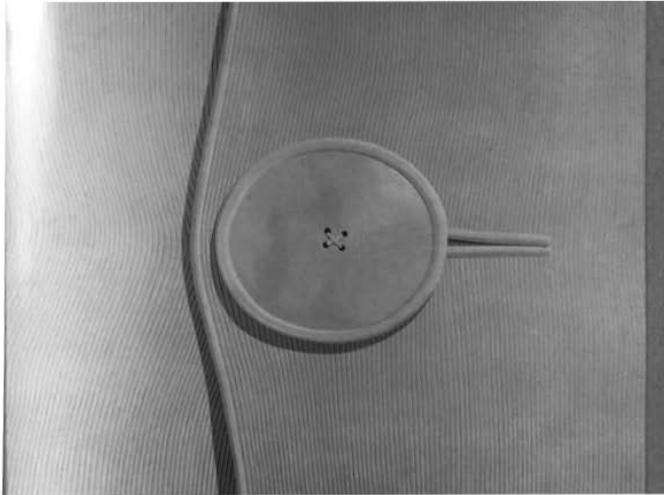


Fig. 1. Domenico Gnoli, *Button n. 4*, 1969, acrilico



Fig. 2. Italo Calvino, *Il bottone in Still-life alla maniera di Domenico Gnoli «FMR»*, n. 13, maggio 1983

Bruno Falcetto

NARRAZIONI DEL SINGOLARE.
SUI RACCONTINI-APOLOGHI DI ITALO CALVINO

Uno sguardo diverso sugli inizi

L'avvio del percorso letterario calviniano è un terreno d'indagine ancora ricco. Ampliare e approfondire la maniera in cui si guarda alla sua formazione e alla sua prima definizione come scrittore credo sia una necessità critica e un'operazione produttiva. Si tratta di adottare uno sguardo *esteso* e, al tempo stesso, articolato. Non troppo (non in maniera pressoché esclusiva) concentrato sui libri pubblicati. Piuttosto rivolto a esaminare a fondo tutti i risultati della sua attività creativa: anche i testi non apparsi in volume e i testi non dati alle stampe che negli anni successivi alla scomparsa dell'autore abbiamo potuto leggere. Una produzione che, vista nell'insieme, rivela una pluralità più pronunciata e un percorso meno lineare di quanto le immagini più correnti della sua opera proponano.

Quel che è rimasto fuori da *Il sentiero dei nidi di ragno* e *Ultimo viene il corvo* è una significativa e variegata rete di scritti creativi. Ne fanno parte alcuni testi notevoli (per esempio *Solidarietà* e *Chi si contenta, Flirt prima di battersi* e *Come un volo d'anitre*) e molti testi convincenti e interessanti, anche negli esiti discontinui, per l'emergere di direzioni di lavoro, modi strutturali e formali, che gettano luce sul precoce formarsi e il rapido declinarsi dell'immaginazione e dello stile di Calvino.

Questo allargamento di sguardo può infatti consentire una chiara messa a fuoco del divenire di un metodo di scrittura *sperimentale-artigianale*, per variazione e prova (sondaggio, scoperta, collaudo), che sorreggerà poi tutto il percorso letterario dell'autore. Inoltre, pensare meglio Calvino *dall'inizio* (dagli *inizi*) può servire a bilanciare la prevalenza invece, nel senso comune critico, di una vista *dal fondo*, di una scrittura del confronto esibito con la complessità, nella quale la pagina si offre al lettore puntando a trasmettere effetti di limpidezza nella restituzione del denso, dello stratificato.

Una serie di storie minime

Nel percorso compiuto dal giovane scrittore per “diventare Calvino” hanno un valore capitale i raccontini-apologhi del 1943-1944. Serie molteplice e organica di testi, circoscritta in un numero piuttosto ridotto di pagine, racchiude in germe tanti tratti rilevanti della sua immaginazione letteraria, del suo modo di pensare e praticare la narrazione. Questa collana di testi corti segna l’approdo a un modello narrativo personale, costituisce la prima maturità in ombra dell’apprendistato calviniano. Giungono in un itinerario di lavoro, ben documentato dagli scambi epistolari con l’amico Eugenio Scalfari, che si snoda come cammino per tentativi, alla scoperta di una vocazione letteraria risoluta e perplessa, che alterna roboanti intenti programmatici e confessioni di insicurezza, desideri di gloria e ironico senso autocritico, grandi visioni e sbandamenti. Indice maggiore di un’incerta ricerca in corso è il doppio impegno di questi primissimi anni verso il teatro e la narrativa.

Il carteggio fra i due amici è un incisivo documento dell’intensità delle passioni letterarie e culturali dello scrittore in erba: curiosità vivissima e fluidità sono gli attributi più evidenti della sua visione artistica in formazione, alimentata dall’andamento un poco disordinato del suo leggere e scrivere. Tra la fine del 1942 e l’avvio del 1943 c’è una svolta. Le letture cambiano, si allargano e cominciano a approfondirsi. È una svolta riflessiva e anti-idealista. «Vado pazzo per la filosofia»: la battuta segnala – indicandone al tempo stesso le modalità di appassionamento ancora studentesco – un mutamento decisivo, aurorale e irreversibile, nel costituirsi della cultura calviniana e l’innesco di un costante dialogo fra rappresentare e pensare, fra letteratura e altri saperi.¹ Nascono da qui i raccontini-apologhi del 1943-1944, prima convincente definizione di una personale maniera di fare letteratura.

Sono storie brevi, umoristiche, alimentate da una spinta immaginativa libera, potente, secca, e da una insistente volontà di pensiero aperta, paradossale, critica. Rispondono a un progetto organico, esposto dagli *Appunti per una prefazione*:

L’apologo nasce in tempi d’oppressione. Quando l’uomo non può più dar chiara forma al suo pensiero, lo esprime per mezzo di favole. Questi raccontini

¹ I. CALVINO, *Lettere. 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2023, p. 126 (a E. Scalfari, 19 marzo 1943). Calvino affianca alle letture di scuola (Lamanna e Bignami) altre, nuove, cospicue, non sempre convincenti (l’*Apologia dell’ateismo* di Rensi lo lascia insoddisfatto, si attiva invece un’attenzione significativa per testi dell’esistenzialismo). Scrive di aver iniziato la stesura di «uno Zibaldone, dei miei pensieri» (22 gennaio 1943, *ivi*, p. 109).

corrispondono a una serie d'esperienze politiche o sociali d'un giovane durante l'agonia del fascismo. Essi sono ordinati secondo l'argomento e lo stile ma in calce a ciascuno è la data in cui fu scritto. Si deve guardare a queste date, e per giustificare certi apologhi che oggi non avrebbero senso, e per seguire l'evolversi della concezione dello scrittore, come egli dallo scetticismo più pessimista riesce a poco a poco a trovare qualche punto fermo, l'avvio per una fede positiva. Ma come egli trova questa fede e i suoi pensieri si chiarificano cessa lo scopo dei simboli e delle traslazioni. E l'apologo muore.²

Le date sono presenti (tranne un caso) in tutti i manoscritti: indicatori biografici e storici, segni di un preciso intento di dare risalto alla connessione fra le stranianti invenzioni narrative e il quadro storico-politico degli anni della guerra protratta e della lotta resistenziale. A segnalare quanto il nesso con il contesto – lo scontro con un reale vincolante e oppressivo – sia stato per il giovane autore un formidabile propellente per lo slancio creativo-critico. Anche questa dunque è un'esperienza di scrittura all'insegna dell'*emergenza*, come saranno quelle maggiori negli anni che seguono il 1945, del magistero nel narrare in breve raggiunto d'un balzo. A dirci come, nella vicenda di Calvino scrittore, il fantastico venga subito, non soltanto con l'inizio degli anni Cinquanta.

Fra le carte dell'autore due frontespizi, una premessa e due abbozzi di indice testimoniano di un'intenzione poi non concretizzatasi di dare esito pubblico a questo esperimento di scrittura, e ribadiscono il suo impianto unitario. I ventotto testi (di cui quattro inediti) ora raccolti in *Un dio sul pero* segnano l'approdo calviniano alla *serie*, a un narrare modulare, realizzato attraverso un gioco di ricorrenze e variazioni, che si rivela quindi inclinazione piuttosto nativa. Si potrebbe dirla una vocazione al politesto, operante in modo significativo dagli inizi, che conoscerà poi più avanti sviluppi e articolazioni, a partire dalla metà degli anni '50. Fra la prima sequenza delle narrazioni marcovaldesche, il grande cantiere collettivo delle *Fiabe italiane* e quello personale dell'autoantologia einaudiana *I racconti* del 1958, prenderà forma la piena scoperta delle potenzialità espressive di una creatività del disporre.

Nella serie i singoli tasselli acquisiscono maggior forza e risonanze diverse grazie al reticolo di corrispondenze nel quale vengono a collocarsi. Due mosse costruttive primarie hanno nei raccontini-apologhi un particolare valore, sprigionano effetti di significato generali ed essenziali: la scelta del breve e

² I. CALVINO, *Un dio sul pero. Racconti e apologhi degli anni Quaranta*, a cura di B. Falcetto, Mondadori, Milano 2023, p. XV. Da qui in poi la semplice indicazione di un numero di pagina nel testo dopo un passo citato andrà intesa come un rinvio a questo volume.

la doppia dimensione storico-politica e esistenziale dei profili di vicenda, collettivi e individuali, offerti ai lettori.

Per questa risposta narrativa al vivere nel tempo delle dittature, quella della brevità è un'esigenza capitale, non negoziabile. La riduzione perentoria come principio strutturale chiave (inaugurale efficacissima applicazione di un'opzione di scrittura maggiore e di lunga durata in Calvino) fa del «raccontino» – di una, due, tre pagine a stampa –, impostato sul basso continuo dell'umorismo, il fondamento di una contestazione radicale dei rituali magniloquenti del regime. Questi corti mettono in scena figure senza nome, o dai nomi che poco le designano, sagome esili e identità fragili, elusive, manipolabili, inclini alla stasi o troppo pronte per atti gratuiti o gravi senza far differenza. Denunciano la compressione totalitaria dell'individualità dei singoli e il gigantismo identitario del Capo e del Popolo.

Il giovane scrittore dà vita a un progetto che usa il piccolo per grandi obiettivi, allestendo per i lettori un sistema di storie per ragionare sul mondo: sul senso della cose e sul valore delle esistenze come sui meccanismi sociali economici e politici.

I raccontini-apologhi tracciano avventure o istantanee di società, raccontando di repressione, manipolazione del consenso, rivoluzioni (*Chi si contenta*), prevaricazioni sociali e proprietà privata (*La pecora nera*), valore del lavoro e della specificità degli individui (*Dieci soldi di plastilina*, *Importanza di ognuno*), omologazione dei comportamenti e resistenza delle emozioni (*Disorganizzazione*), un'opposizione tanto radicalmente enunciata quanto ineffettuale (*L'anarchico Michele*).

Il manoscritto di *L'autista incerto* riporta un'intestazione – «Apologhi esistenzialistici» – che esplicita l'altro versante rappresentativo sul quale questi scritti si sviluppano.³ È quello che porta sulla pagina un'interrogazione di tono disinvolto e fermo, sorridente e angoscioso, sul significato del vivere, raffigurando con nitidezza cupa un esistere nel quale l'agire perlopiù non rivela ragioni profonde e sentite, le vicende procedono mosse da un caso bizzarro, l'unica certezza è la morte. Una possibilità che ci accompagna sempre, inespungibile. Lo ricorda, insistente, l'autista incerto al suo passeggero, che in effetti a «prendere il treno delle due» non potrà arrivare in tempo per l'incidente in cui si trova a morire «sul colpo col capo spaccato in due» (pp. 212-213).

³ Cfr. I. CALVINO, *Un dio sul pero. Racconti e apologhi degli anni Quaranta* cit. Sul manoscritto di due fogli (mm. 180x140) vergati a inchiostro blu, con alcune cassature, l'intestazione, «APOLOGHI ESISTENZIALISTICI – DELLA PROBLEMATICITÀ ovvero / L'autista incerto», è disposta su due righe. Cfr. I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, ediz. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, vol. III, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, Mondadori, Milano 2005, p. 1311.

Io, noi, loro. Un racconto esemplare

Solidarietà è un perfetto racconto minimo. Un testo giovanile e altrettanto già un'opera pienamente matura. Ridurre e intensificare sono i gesti espressivi che ne hanno guidato la realizzazione. Far leva sul poco, organicamente congegnato: i primi successi estetici calviniani testimoniano di una non comune capacità di dare forza al semplice.

Esempio precoce di racconto *a catena* (come poi vari altri l'autore scriverà), procede per addizione di sequenze omologhe, ma di segno opposto. Sulla ribalta si avvicinano ladri e polizia, narra di un furto e di una fuga, quasi una prima versione astratta, in bianco e nero, di *Furto in una pasticceria*. Grazie alla doppia, scarna, architrave di un gioco di pronomi e spazi *Solidarietà* delinea una storia di individui e collettività, dà forma a un ragionamento su come le identità siano modellate dal loro posizionamento nell'ambiente sociale.

La lavorazione dello spazio, essenziale nella struttura del racconto, è leggera e insieme profonda. Qui, come in tutti questi testi, Calvino opta per un trattamento astratto-sintetico. I quadri spaziali sono tracciati con una scarna scrittura "disegnata", che indica e non descrive, che evita ogni effetto di seduzione sensoriale. Ma le collocazioni (dentro/fuori, vicino/lontano) e gli spostamenti hanno un decisivo valore semantico, diventano segnali di appartenenza, di adesione e distanza.

Il racconto procede lineare e mobilissimo per periodi brevi, perlopiù uniproposizionali. L'agile sintassi paratattica con il suo assetto segmentato produce un effetto di fluidità, richiamando in qualche modo, al tempo stesso, la discontinuità dei comportamenti del protagonista e la logica paradossale di quel che accade. Ne è protagonista un io senza nome che appare, nel rapido svilupparsi della storia, massimamente aperto al mutamento e all'identificazione, caratterizzato da uno spontaneo mimetismo, acuto e instabile.

Soggetto cangiante e malleabile, quasi un altro Zelig (ha osservato Mario Barenghi)⁴ l'io è pronto a entrare nelle diverse parti sociali e a alternarle con massima disinvoltura e indifferenza. Subito si sente interno a un *noi* («Ci mettemmo un po' e sudammo ma alla fine l'alzammo tanto che si poteva passarci. Ci si guardò in faccia contenti», p. 202), fino a dividerne i picchi emotivi («– Ammazzarli tutti, si dovrebbe», p. 203; «– Cani, cani! – ripetei io, con rabbia», p. 204). Quale che sia quel noi. Gli avvenimenti – la duplice contraddittoria partecipazione al furto e all'intervento per impedirlo – sono

⁴ M. BARENGHI, *Calvino, Un dio sul pero*, «Doppiozero», 27 novembre 2023, <https://www.doppiozero.com/calvino-un-dio-sul-pero> (url consultato il 22/01/2024).

racchiusi fra uno stato iniziale e conclusivo di solitudine, indeterminatezza, accidentalità («Passavo di lì, solo e per caso.», p. 202, «ripresi a passeggiare, solo e a caso.», p. 204). Alla disponibilità a condividere le azioni altrui si intreccia un grado quasi zero di convinzione autentica, un'atonìa che insieme è inquietante e premessa possibile per un cambiamento. Il racconto così genera in chi legge il senso di una naturalità dell'innaturale che ben si presta a suggerire la percezione dell'esistere nell'età del totalitarismo.

Racconto-apologo umoristico, efficacemente leggibile in chiave esistenziale e in chiave politica, fa leva sul paradosso e sull'assurdo, risolve il contenuto di pensiero nelle strutture, senza rigidità didascaliche. Calvino punta a attivare in chi legge un ragionamento non univoco, dando libero sviluppo alle immagini narrate.

Scarti di scala

Il semplice come volano di effetti complessi è una delle cifre principali dell'operazione letteraria condotta da Calvino in questa serie di testi. Sul ristretto numero di elementi con i quali il racconto minimo è allestito si innestano infatti diverse strategie di potenziamento della semplicità. Dispositivi di estensione, apertura, scarto agiscono sulle strutture spazio-temporali e sulle sagome degli intrecci.

I cronotopi dei singoli raccontini-apologhi sfruttano di frequente effetti di allargamento del campo rappresentativo. Gli ambienti sono individuati in assenza di toponomi puntuali (anche fittizi) tramite designazioni generali che evocano un referente territoriale e sociale ampio («un paese», «i paesi», «tutto il mondo»). Un punto/momento della vicenda può così aprirsi di colpo a un orizzonte ben più vasto. In *La fila* chi è rientrato a casa dalla guerra non riesce più a non avvertire sempre «davanti e dietro a lui [...] la fila, lenta, *interminabile*» degli altri soldati che hanno combattuto (p. 211, c.vo mio). In *Un dio sul pero* il vecchino con la barba che il narratore ritrova un giorno «appollaiato su un ramo alto» del proprio albero da frutta gli racconta: «- Prima, ricordo, qui c'era un albero di fico, di quelli buoni, dolci, con la goccia. Avrò vissuto cent'anni. Poi è morto. E prima ancora qui c'era tutto un bosco. E prima prima c'era il mare. Sicuro, il mare» (pp. 183-184). E la relazione fra «questo posto qui» e «il mondo» (pp. 176-177), fra uno specifico e individuale modo di spalare e la storia della terra, è il cardine di *Importanza di ognuno*.

Letti in sequenza i microracconti ci conducono in un itinerario della pluralità, attraverso salti anche forti di ambientazione. Secondo una sceneggiatura scarna, una modalità di raffigurazione schematica degli spazi, disegnano i

contorni di un universo finzionale dilatato e molteplice, in cui si avvicinano – in un diffuso regime di indeterminatezza, con una pronuncia piana, smorzata, paracronachistica – immagini di un presente urbano, più volte percorso da segni di una guerra in atto, o di passati differenti (che alludono a un mondo classico, o evangelico, o primordiale). Un piccolo universo narrativo contrassegnato da una costante esperienza di spaesamenti, in cui siamo chiamati a fare i conti con cambi di scala, a prendere atto della diversa generalità dei contesti che danno forma alle esperienze.

Narrazioni del singolare

Queste narrazioni brevissime non offrono soltanto a chi legge frequenti spostamenti spazio-temporali (fra i poli divaricati delle origini dell'umanità e della sua futura scomparsa). Passando da un racconto all'altro si è condotti anche a varcare il confine fra verosimile e fantastico, fra realistico e irreal, a prendere parte a patti narrativi diversi, a rimodulare il grado della propria sospensione dell'incredulità. Al quadro del tutto plausibile di un evento di vita sotto i bombardamenti, presentato da *La serva*, si accosta il racconto del *Dialogo di un ateo con Iddio*; la storia del pianto per i figli ammazzati di una «vecchina tutta in nero, tutta zitta» che cammina «rasente ai muri carichi di manifesti, di scritte cubitali» (*Disorganizzazione*, p. 187), si dispone a fianco di una storia che racconta l'improvviso obbligo di mutazione del genere umano in altra specie animale (*Individualismo*, pp. 180-181).

L'uso della forma breve – in una sua versione minima e in serie – consente al giovane Calvino un'inconsueta libertà di discorso. A unificare questo territorio, circoscritto nella misura ma variatissimo, sta un comune orizzonte di stranezza. Siamo chiamati a fare esperienza delle singolarità del mondo, per esempio sul piano di una quotidianità che subito o quasi si rivela bizzarra o stravolta. Come nelle storie della permutabilità dei nomi, *Invece era un'altra* o *Luomo che chiamava Teresa*. In quest'ultimo raccontino un personaggio lasciato anonimo chiama la donna del titolo, rivolto agli ultimi piani del palazzo, aggregando presto parecchie voci alla sua. A chi gli chiede ragione del suo chiamare – dopo aver capito che non abitava lì e non sa chi lì ci sia – risponde «possiamo anche chiamare un altro nome, o in un altro posto. Per quel che costa» (p. 159). O nelle storie della banalità e onnipresenza della morte, come *Passatempi* o *Non fidarsi è meglio*, fotografie di un vivere del tutto svuotato di senso.

Altri maggiori caratteri strutturali comuni dei raccontini-apologhi sono la perentorietà d'istituzione dei loro paradossali *storyworld* e lo snodarsi delle vicende in assenza di spiegazioni. «C'era un paese dove era proibito tutto» (p.

171), «C'era un paese dove erano tutti ladri» (p. 227), «Un giorno, alla fine, gli uomini furono aboliti» (p. 180): gli incipit di *Chi si contenta*, *La pecora nera* e *Individualismo* ben attestano la rapidità e la decisione di questi ingressi nelle vicende, lo stile “d’impatto” che li sorregge. Calvino propone un raccontare non confortevole. Non intende affatto – nonostante la chiarezza scorrevole del discorso, le movenze umoristiche – mettere a proprio agio il pubblico, semmai colpirlo, disturbarlo. Ecco allora che queste narrazioni del singolare, raffiguranti situazioni e fatti bizzarri, unici e improbabili, o addirittura straordinari, talvolta soprannaturali (forse), impiegano, tutte, un procedere pianamente constatativo, che non dà spazio a chiarimenti e motivazioni.

Accade così in uno dei racconti che trattano di costumi e riti della società civile, il palazzeschi *Il funerale*, dove la voce narrante esterna ci fa seguire il percorso attraverso la città di un corteo funebre compiuto imprevedibilmente di corsa – veloce, affannosa ma sempre composta, quasi al galoppo sul finire per gli zelanti eredi –, senza una battuta di commento. A raccontare *La caduta di Sparta* è invece una voce narrante interna, il «noi» di un gruppo di viaggiatori che approdano «a un paese in cui lo spirito di sacrificio era stimato al di sopra di ogni altra virtù» (p. 230). Ma di fronte a una bislacca e manipolata modalità di festeggiamento collettivo – una processione di testate nel muro, che vede impegnati uno dopo l'altro tutti gli abitanti – dopo un iniziale, modesto, «moto di stupore», il narratore-testimone registra soltanto la stranezza degli eventi e la finale catastrofe di un paese invaso d'improvviso dai nemici, non esplicitando nessuna altra reazione o riflessione. La storia arriva a farsi spoglio e potente racconto-immagine nell'enigmatico *Il rito*, in cui la voce narrante esterna di nuovo si limita a mostrare quel che accade, descrivendo con pacatezza perturbante un'incongrua scena notturna di borghesia in fabbrica, fra torni e frese: gli uomini in frac, guanti bianchi e cilindro; le donne in gonne lunghe, a schiene nude, con grosse pellicce e unghie laccate. Figura forse del lavoro concreto come necessità incancellabile oppure piuttosto come condanna e punizione. L'ellissi sulle ragioni degli eventi narrati ha valore intensificante, sottolinea l'emblematicità delle situazioni ritratte, lasciando più spazio all'interpretazione, alle diverse attribuzioni di senso, mantenendo intenso il confronto con le componenti d'incomprensibilità dell'esistere.

Nei raccontini-apologhi si leggono le suggestioni prossime dei racconti di Buzzati e delle mininarrazioni in collana di Zavattini, utilizzate per dar vita ad agili congegni immaginativi per far riflettere, in oscillazione aperta fra lo scherzo e l'angoscia, fra favola-parabola, realismo, surrealismo, prodotto di un'immaginazione radicale, antiretorica, costruita con materiali poveri, nei modi di una visionarietà limpida e spiazzante, che invita a tener sempre in vista le asimmetrie del mondo.

Ricominciare

«Ricominciare – disse un altro – Bella parola.
Bisognerebbe bruciare in un momento tutto il
presente e tutto il passato,
così come io brucio questo giornale»

L'uomo delle palafitte si avvia come un racconto di gruppo, una storia di vita cittadina, di tante scontentezze e frustrazioni che si confrontano a partire da una conversazione di uomini al caffè, che si fa però «vasta e profonda (...) per le vie buie». Le «scontentezze personali» vengono allora assorbite in «una scontentezza generale», nella presa d'atto che ognuno fa del chiudersi di «ogni via di riscatto, di speranza, che lo teneva legato alla civiltà, alla società, alla vita» (pp. 189-190). È la premessa, la spinta d'energia, per l'affacciarsi di un'esigenza di mutamento radicale. «Ricominciare» è così la parola che passa da una bocca all'altra e si traduce nel gesto simbolico del gettare in un fuoco improvvisato «documenti, lettere, carte che avevano con loro», e poi in una danza per l'avvento di una distruzione generale, per un riavvio della storia: «– Così bruciasse tutto quello che finora è stato fatto! – dissero. – Così questo fosse il primo fuoco visto dall'uomo e noi danzassimo intorno a lui, per adorarlo!» (p. 190). Ma quel bisogno di una liquidazione dell'esistente è debole, basta l'arrivo di una guardia a esaurirlo. L'espressione dell'insoddisfazione unisce, non l'ideazione del cambiamento. Uno degli uomini lancia infatti un'altra parola d'ordine, le palafitte («Bisogna fare le palafitte! Loro, quelli che cominciarono per primi avevano le fiere, a disturbarli, come noi le guardie. E allora fecero le palafitte», p. 191), ma la sua proposta cade nel silenzio. Gli altri se ne vanno uno a uno, tornano scoraggiati alle «palafitte in cemento, enormi, dove loro abitavano, con la luce dentro e il caldo».

La possibilità di critica e ribellione, dice il racconto, è meno che precaria, è tutt'al più un lampeggiamento effimero. E il rapporto con il mondo prospettato dall'immagine delle palafitte – «Stare là sopra, come sospesi sulla terra (...) e là poter fare quello che si vuole, lontani dalle guardie, dalle fiere» – è un'utopia appena accennata, per voce sola, lasciata cadere nel vuoto. Nelle forme di un desiderio fantasioso, configura una presa di distanza critica e operativa, fondata su una valorizzazione dell'alto, che per i lettori del *Barone rampante* non è certo priva d'echi.

Alberto Granese

«COMINCIARE E FINIRE».
CALVINO TRA BENJAMIN, AUERBACH E... BACHTIN*

I. *Alla ricerca di «Consistency» tra “incipit” ed “explicit”*

Avendo ricevuto, il 6 giugno 1984, l'invito ufficiale dalla Harvard University a tenere per l'anno accademico 1985-1986 le «Poetry Lectures», intitolate al dantista e storico dell'arte Charles Eliot Norton, Italo Calvino progetta sei conferenze, secondo l'idea di un'opera saggistica organica; ne porta, a termine, com'è noto, solo cinque. Nel “Meridiano” pubblicato a sua cura e uscito nel 1995, Mario Barenghi, a proposito dell'inedita *Cominciare e finire*, riprodotta in Appendice, precisando che si tratta non della sesta e ultima lezione, ma di una «prima scartata», osserva che la mancanza della sesta lezione è da ritenersi una “grave lacuna”, perché «a mancare non è infatti la sesta parte di una serie omogenea, ma l'acme di una progressione, l'obiettivo verso cui gravitano gli

* Con il titolo, “*Cominciare e finire*”. *Calvino tra Auerbach, Bachtin e Benjamin*, questa relazione, nel programma del Convegno, «a cento anni dalla nascita (1923-2023) Italo Calvino e...» (Università degli Studi di Salerno, 7 novembre 2023), compare, dopo l'apertura dei lavori del collega Epifanio Ajello, come conclusiva, «Calvino e...la Saggistica», della Prima Sessione. In realtà, il mio intervento ha toccato solo il rapporto di Calvino con Benjamin e Auerbach, perché il giorno precedente, 6 novembre, coordinando la Prima Sessione, «Calvino...e la tradizione letteraria», dopo l'apertura dei lavori del collega Luigi Montella dell'Università degli Studi del Molise (le due Università hanno organizzato insieme il Convegno), ho svolto una relazione, non prevista, «L'incontro con Bachtin: dalla relativizzazione dialogica del linguaggio al romanzo polifonico». Ora nel saggio che si pubblica i tre autori ritornano insieme, come progettato originariamente (e alla fine unificato per ragioni metodologiche), con una prevalenza di Benjamin e Auerbach, che di fatto sono trattati in *Cominciare e finire*, ma con un recupero, attraverso fili sotterranei e convergenti, di Bachtin, presente nel titolo dopo i punti sospensivi, che alludono anche al titolo generale del Convegno.

elementi precedenti», pur avendo ogni lezione una sua autonoma compiutezza, per cui «il significato complessivo del ciclo rimane almeno in parte in ombra»: dunque, un progetto interrotto, sospeso, «privo di scioglimento». Aggiunge, però, con un'indicazione in positivo, che dalla prima “scartata” «la lezione conclusiva avrebbe attinto idee e materiali, ma in una prospettiva differente, che non è facile ricostruire».¹ Precisa, inoltre, nella monografia del 2007 che avrebbe potuto confluirci il saggio calviniano sull'*Identità*.² Sono, queste osservazioni, di uno dei maggiori studiosi di Calvino, imprescindibili, da cui non si può non partire per ogni ulteriore riflessione.

Rimane comunque il fatto che non è facile ricostruire l'ultima lezione e, inoltre, che la lezione “scartata” avrebbe potuto offrire alla sesta mancante «idee e materiali». Non conoscendo la fine del ciclo, l'ultima lezione, la domanda, a questo punto, è: quali potrebbero essere le «idee e i materiali»? Andiamo, intanto, con ordine. Calvino scrive le sue cinque lezioni, partendo dalla celebre, e fin troppo citata, *Leggerezza*, con un abbassamento di tono, come documentato dalle varianti; e, proprio dalle varianti, nelle *Note e notizie sui testi* del “Meridiano”, emerge il ritornare non solo sulla complementarità dei valori contrari (del tipo: “la fiamma e il cristallo”), secondo una logica binaria e l'immaginazione di coppie emblematiche, ma anche su di un livello stilistico affidabile e colloquiale, di queste Lezioni o Letture di *Poetry*, che significa ogni forma di comunicazione poetica: letteraria, musicale e visiva.

Dalle varianti emerge, inoltre, che l'ultima lezione, la sesta, *Consistency*, doveva essere dedicata al tema della coerenza, della compattezza, diversa, quindi, dalla *Molteplicità*, tema della quinta, sulla permutabilità metamorfica ovidiana, atomistico-lucreziana o dell'enciclopedia del possibile, dell'immaginazione come repertorio del potenziale. Nello “scartafaccio” preparatorio, dai manoscritti risulta che *Cominciare e finire* è, all'inizio, concepita come prima

¹ Per le opere di I. CALVINO, pubblicate nella collana dei “Meridiani” della Mondadori di Milano, cfr.: *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Prefazione di J. Starobinski, 1991, 1992, 1994; *Fiabe italiane*, prefazione di M. Lavagetto, 1993; *Saggi*, a cura di M. Barenghi, 2 tm., 1995; *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Introduzione di C. Milanini, 2000. I continui riferimenti testuali a *Cominciare e finire*, in *Appendice alle Lezioni americane*, pp. 734-753 del primo tomo dei *Saggi*, all'*Introduzione* di M. BARENGHI, pp. IX-LXXIII: XL-XLI, e alle relative *Notizie*, pp. 2957-2966 del secondo tomo, trovandosi *passim* al centro della nostra analisi, non avranno indicazioni di pagine, mentre tutti gli altri testi con le rispettive pagine si troveranno citati nelle note.

² Cfr. M. BARENGHI, *Italo Calvino. Le linee e i margini*, il Mulino, Bologna 2007 e RCS, Milano 2023, pp. 159-174 (capitolo sesto: *Identità di un «Norton Lecturer»*). Per il testo di *Identità*, cfr. *Saggi*, cit., pp. 2823-2827, nel settore delle «Pagine autobiografiche», “parte quarta” del tomo secondo.

conferenza della serie, con una seconda versione, proprio quella che leggiamo; poi, slitta all'ultimo posto, come probabile introduzione alla sesta, al tema della coerenza, pare con la presenza di Kafka (*America*), Melville (*Bartleby lo scrivano*), Hawthorne (*Wakefield*), una classificazione di Incipit (stagionale, storico, topografico, indeterminato, geografico-teologico, apocalittico-profetico) e forse, come si è congetturato, con una messa a punto teorica su argomenti di tecnica romanzesca e di caratterizzazione dei personaggi.

Procediamo, intanto, alla maniera di Calvino, che usa le interrogative per fare procedere il discorso in quei suoi ragionamenti condotti con strumenti linguistici diversi nella scrittura narrativa e in quella saggistica, che non risultano mai nettamente separate. Dunque, «i materiali e le idee» di *Cominciare e finire* potrebbero riguardare le tecniche compositive dei romanzi? Quali esattamente e in quale punto del testo? Se stiamo agli incipit elencati fin dall'inizio, tutto si svolge in maniera scontata e forse potrebbe essere alla base di una delle perplessità di Calvino all'atto della revisione del testo, anche se risponde alla sua vocazione pedagogica, intesa a esemplificare. Va notato, tenendo conto dell'osservazione di Bruno Falchetto nell'Apparato di *Romanzi e Racconti*, che il titolo "di lavoro" di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* era stato per molto tempo proprio *Incipit*.³

Calvino elenca in maniera alquanto meccanica, anche se intesa didatticamente a chiarire, alcuni ben noti incipit: il *Don Quijote* di Cervantes, il cui primo capoverso avvolge nell'indeterminato luogo e personaggio; diversi *Robinson Crusoe* e *I viaggi di Gulliver* con precisi riferimenti alle rispettive identità dei protagonisti in base a una necessità di individuazione analoga alla rituale invocazione alle Muse, come se gli autori, Defoe, Swift, volessero evitare confusione con altri destini e altre vicende. Se ancora nell'indeterminato è l'incipit di *Jacques le fataliste* di Diderot, il *Tristram Shandy* di Sterne ha un avvio sulla genesi del protagonista, che occupa gran parte del romanzo. E se Agostino apre le sue *Confessioni* decidendo di cercare Dio in se stesso, Dante tra il "mi ritrovai" e "nostra vita" annuncia che nel poema parlerà del suo vissuto e della società del suo tempo. La letteratura moderna punta subito a far cominciare la narrazione *in medias res*, come nelle opere di Turgenev, Tolstoj e Maupassant, o con un inizio ritardante, come nei romanzi di Dickens; ma si hanno anche incipit dettati da una «coscienza cosmica», come nell'*Uomo senza qualità* di Robert Musil, e nel racconto *El Aleph* di Borges. Questo procedimento elencatorio degli incipit verrà replicato in quello dei

³ Cfr. B. FALCETTO, «Se una notte d'inverno un viaggiatore», in *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti* cit., vol. II, pp. 1381-1401: 1385-1386.

finali, con considerazioni simmetriche: dal “cosmico” di Svevo con «la profezia della bomba atomica» all’indeterminato della *Montagna incantata* di Thomas Mann, alla messa in discussione della narrazione nell’*Education sentimentale* di Flaubert. Si conclude con un breve ritorno agli incipit, da alcuni ancora ben ricordati, come quelli della *Lettera scarlatta* di Hawthorne e di *Heart of Darkness* di Conrad, al suo *Se una notte d’inverno un viaggiatore* fatto di inizi di romanzo. Se questi fossero stati «i materiali e le idee» della sesta e conclusiva lezione non sarebbe stato un grande traguardo, degno delle prime cinque tappe precedenti. Si potrebbe in tal modo spiegare il dubbio di Calvino su un testo (22 febbraio 1985), steso, prima, come conferenza iniziale, poi, “scartato” e destinato a una sesta e conclusiva lezione, *Consistency*, ma originariamente ipotizzato come inizio o finale degni del pentagruppo intermedio: un’incertezza dovuta alla presenza di altre parti, contenenti prospettive teoriche ed ermeneutiche decisamente significative, che avrebbero dovuto comunque trovare una collocazione di massima visibilità. Vediamo quali potrebbero essere.

Anzitutto, una riflessione propedeutica: l’inizio segna il «momento di distacco dalla molteplicità dei possibili», in modo da «rendere raccontabile la singola storia»; l’inizio è «l’ingresso in un mondo completamente diverso: un mondo verbale»; è il «luogo letterario per eccellenza», come nelle invocazioni alle Muse, custodi del «grande tesoro della memoria». Proprio a questa riflessione iniziale, a un certo punto, dopo la parte destinata a elencare alcuni incipit romanzeschi, si collega e, a nostro avviso, si concentra la sostanza del testo, degna della lezione conclusiva. Calvino, infatti, comincia a ragionare sulla *Recherche* di Proust e sul ritmo dell’addormentarsi e del risvegliarsi, come «il bellissimo attacco del risveglio» all’inizio della *Prisonniere*; e qui ritornano le Muse, custodi della memoria, il ricordo, ma anche l’oblio, «entità complementari». Il narratore di fiabe «fa appello alla memoria collettiva», ma anche all’oblio, da cui le fiabe emergono; «racconta perché ricorda (crede di ricordare) storie che sono state dimenticate (che crede siano state dimenticate)». Insomma, da tutto questo discorrere, di cui poi vedremo l’origine, su memoria e ricordo, ecco lo scatto che attendevamo: «Dal patrimonio della narrativa orale nasce [...] anche la novella», che «punta su un massimo di individuazione».

II. *Sheherazade*, «*Lalessandrita*» e *Frate Alberto*

Ed è al centro di questo argomento che vengono posti due saggi: uno di Walter Benjamin, l’altro di Erich Auerbach. La parte realmente significativa di *Cominciare e finire* è dedicata a questi due autori, di cui Calvino si era più volte occupato. In una nota sul *Ferragus* di Honoré de Balzac, infatti, coglie

la differenza tra la sua ammirevole capacità di attingere il «sublime» nella descrizione della grande città, «con un entusiasmo sociologico, psicologico e lirico», e l'eccezionale bravura di Baudelaire nel descrivere non la popolazione, né la città, ma nell'«evocare l'una nell'immagine dell'altra», facendo sua un'intuizione di Benjamin, secondo cui il poeta delle *Fleurs du mal* vede, nei suoi *Tableaux parisiens*, la metropoli attraverso il «velo fluttuante» della massa.⁴ Trattando di Raymond Queneau, con ampio spettro di riferimenti, dai suoi interessi filosofici per Alexandre Kojève e l'hegelismo all'esaltazione per la comicità piena, lungo la linea Rabelais-Jarry, alla sua concezione estetica, che rifiuta l'ispirazione, il lirismo romantico e avvalora la piena coscienza da parte dell'artista delle «regole formali cui la propria opera risponde», trova modo di inserire Walter Benjamin nell'attività del Collège de sociologie, insieme con Georges Bataille, Michel Leiris e Roger Callois.⁵ In un'ampia recensione su *Le rovine di Parigi* di Giovanni Macchia (con riferimenti ad altri suoi libri, da *Il mito di Parigi* a *Il paradiso della ragione*), il discorso tocca le trasformazioni urbanistiche di Parigi, il *Cygne* di Baudelaire, che vede nel razionalismo delle grandi prospettive rettilinee della modernizzazione metropolitana progettata da Haussmann l'immagine della perdita del proprio mondo, dell'esilio, e inevitabilmente gli stupenti frammenti dei «passaggi» di Benjamin, tanto che «nella nitidezza e nella solida acribia di Macchia passa un fremito della tensione escatologica del profeta berlinese».⁶ In un articolo dal titolo emblematico, giocato sulla coppia oppositiva *Dimentica e Ricorda*, sul *Labirinto della solitudine* di Octavio Paz, proprio ragionando sul «passato dimenticato, il solo che favorisca l'espressione del nuovo», la cui condizione necessaria per poterlo recuperare consiste nel «rifiuto del passato prossimo», rappresentato da «quella somma di esperienze negative che è la Storia», un passato «che, volando verso il futuro, guarda l'angelo di Klee caro a Walter Benjamin», Calvino indica nell'«aiutare a ricordare il dimenticato», «in quanto esperienza di valori, o meglio in quanto scelta dei valori da salvare», il «vero

⁴ I. CALVINO, *Saggi* cit.: «La città-romanzo in Balzac», pp. 775-781 (*Nota introduttiva*, in H. de BALZAC, *Ferragus*, Einaudi, Torino 1973, pp. V-IX). Il riferimento è a W. BENJAMIN, «Baudelaire e Parigi», in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1962, pp. 85-154: 149-151 («La folla è il velo attraverso il quale la città ben nota appare al flâneur come fantasmagoria», p. 149). Per questi problemi ci si consenta di rinviare ad A. GRANESE, *Parco Centrale. Critica letteraria e sociologia della produzione culturale*, Conte, Napoli 1979.

⁵ Ivi: «La filosofia di Raymond Queneau», pp. 1410-35: 418-419 (*Introduzione e Nota*, in R. QUENEAU, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Einaudi, Torino 1981, pp. V-XXVII).

⁶ Ivi: «Giovanni Macchia, *Le rovine di Parigi*», pp. 1142-1148: 1147 (*Con Macchia senza paura*, «la Repubblica», 19 giugno 1985).

compito dell'intellettuale».⁷ Anche in un ampio scritto su Fourier, diversi sono i riferimenti a Benjamin: pur discutendone la valutazione limitativa dei progetti architettonici fourieriani in *Angelus Novus*, Calvino gli riconosce di avere «messo per primo in luce il punto fondamentale, che rende Fourier meno estraneo all'era tecnologica» di quanto possa superficialmente sembrare in merito alla sua utopia urbanistica; così pure, in relazione alla pedagogia fourieriana, rinvia al commento benjaminiano di una poesia di Brecht in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.⁸ Di Auerbach si occupa, fin dal 1956, mettendo subito in evidenza la caratura «problematica», e non solo letteraria, della sua scrittura saggistica, sulla base di «una critica che colga e discuta le idee, anziché sfuggirle»; così pure, l'anno dopo, in una discussione sul realismo ne riprende gli argomenti di fondo, ribadendo di avere letto le sue opere con «molto interesse e profitto».⁹ In alcuni libri su Calvino, anche voluminosi, stranamente Auerbach non risulta nemmeno citato, nonostante, come è stato affermato, la sua “stella” continua ancora a brillare.¹⁰

⁷ Ivi: «Omaggio a Octavio Paz», pp. 1383-1387:1386 (*Dimentica e Ricorda*, «la Repubblica», 11 settembre 1984).

⁸ Ivi: «Per Fourier. 2. L'ordinatore dei desideri», pp. 279-306: 291-293, *passim* (introduzione, firmata da Calvino, alla sua scelta di scritti di CHARLES FOURIER, *Teoria dei Quattro Movimenti – Il Nuovo Mondo Ammoso*, Einaudi, Torino 1971). Per quanto concerne il commento alla poesia di Bertolt Brecht, vd. *Del bambino che non voleva lavarsi*, in W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, pp. 157-159; cfr. anche ID., «Fourier o i passaggi», in *Angelus Novus*, cit., pp. 140-142. (imprecisa, nei *Saggi*, la nota 23 di p. 293 che riporta *Fourier e i passaggi*: lo stesso titolo è anche a p. 281).

⁹ Ivi: «Libri per la discussione», pp. 1753-1756: 1759 (si tratta di uno scritto uscito sul «Notiziario Einaudi», V, 6-8 giugno-agosto 1956, pp. 1-2); «Questioni sul realismo», pp. 1515-1519: 1519 (risposte a un'inchiesta di Franco Maticotta, pubblicata in «Tempo presente», II, 11, 1957, pp. 881-882). Giudizi analoghi su Auerbach sono espressi da Calvino in una lettera del 21 giugno 1956 a Franco Fortini: cfr. I. CALVINO, *Lettere. 1940-1985*, cit., pp. 489-490.

¹⁰ Vale la pena ricordare di E. AUERBACH: *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di A. Roncaglia, Einaudi, Torino 1956; *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 1960; *Studi su Dante*, Prefazione di Dante Della Terza, Feltrinelli, Milano 1963; *Introduzione alla filologia romanza*, Einaudi, Torino 1963; *San Francesco, Dante, Vico ed altri saggi di filologia romanza*, De Donato, Bari 1970; *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Garzanti, Milano 1970; *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, a cura di R. Castellana e C. Rivoletti, Edizioni della Normale, Pisa 2010; *Letteratura mondiale e metodo*, Nottetempo, Milano 2022. Cfr. su Auerbach: R. CASTELLANA, *Sul metodo di Auerbach*, in «Allegoria», vol. LVI, 2007, pp. 55-83; ID., *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a 'Mimesis'*, Artemide, Roma 2013; E. TORCHIO, *Su 'Figura' di Auerbach*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XXIII, 1, 2020, pp. 93-134; C. GIUNTA, *La stella di Auerbach continua a brillare*, in «Sole 24 Ore», supplemento della domenica, 30 ottobre 2022, pp. 1, V.

Quali sono i punti dei due autori toccati in *Cominciare e finire*? Il primo è un saggio, *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, formato da diciannove brevi paragrafi raccolti in *Angelus Novus*, in cui Benjamin, attraverso una serie di incipit di racconti, affronta la problematica della "memoria", come «facoltà epica per eccellenza», del "ricordo", che «tramanda l'accaduto di generazione in generazione», come «elemento musicale dell'epica», e in tedesco ha termini diversi: il ricordo (*Erinnerung*) principio dell'epica, la memoria (*Gedachtnis*), specifica del racconto, la reminiscenza interiore come principio formale del romanzo (*Eingedenken*), il ricordo oggettivo, l'oggetto-ricordo (*Andenken*). Da questo nasce «la rete che tutte le storie finiscono per formare tra loro [...] e in ognuno di esse vive una Sheherazade, a cui, a ogni passo delle sue storie, viene in mente una storia nuova. È questa la *memoria* epica e l'elemento musicale del racconto [...] mentre il romanzo non può sperare di procedere mai oltre quel limite (la fine che gli è propria in senso stretto che a qualunque racconto), non c'è racconto a cui non si possa porre la domanda della sua continuazione». L'importanza di Nikolaj Leskov è, infatti, proprio nell'arte del racconto, della *short story* e, mentre i lettori cercano di leggere nei romanzi il «senso della vita», Benjamin è attratto (e lo sarà poi Calvino) dallo splendido racconto dello scrittore russo, *Lalessandrita*, la pietra semipreziosa del pipopo, che riporta il lettore «negli antichi tempi quando ancora le pietre nel grembo della terra e pianeti nelle altezze del cielo si preoccupavano della sorte degli uomini».¹¹

L'altro è il lavoro di Auerbach sulla tecnica di composizione della novella, *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich*, un lavoro giovanile, che Calvino segna tra parentesi al 1926, ma in realtà è del 1921,¹² con argomenti ripresi, in una fase più matura e in uno dei suoi libri più noti, con il saggio sulla novella decameroniana di «Frate Alberto» di *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, in cui l'autore, per la prima volta, non presenta le novelle come *exempla* morali, ma mette al centro del libro «una cerchia di giovani nobili e istruiti, cavalieri e damigelle, che godono del giuoco dei sensi e possiedono spirito delicato, gusto e giudizi raffinati». Proprio lo stile medio dell'opera, rimanendo in un'atmosfera sentimentale e sensuale, evitando il sublime e il grave, da una parte, consente a narratori e ascoltatori di rimanere sempre molto al di sopra degli argomenti trattati e di dilettersi in maniera

¹¹ W. BENJAMIN, *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus Novus* cit., pp. 235-260: 248-252 (*passim*).

¹² Cfr. la traduzione in E. AUERBACH, *La tecnica di composizione della novella*, Theoria, Roma-Napoli 1984, su cui cfr. alcune osservazioni di G. MAZZONI nella sua introduzione (*Il paradosso di Auerbach*) a E. AUERBACH, *Letteratura mondiale e metodo* cit., pp. 9-53: 22-23.

leggera ed elegante, dall'altra, dà forma a racconti, da cui «è possibile dedurre l'esistenza di un cetto sociale che, stando al di sopra degli strati inferiori della vita quotidiana, trae godimento dalla sua vivace rappresentazione». Sulla base di tali osservazioni Auerbach sostiene che «per render chiaro questo intento del suo racconto, il Boccaccio gli ha creato intorno la cornice».¹³

III. *Le reti dei ricordi, le "short stories", le schegge comiche*

Essendo queste le fonti, i punti di riferimento, vediamo ora il discorso di Calvino.

Walter Benjamin: ne riprende il passo che trae spunto dalle novelle di Leskov: «Il narratore attinge a un anonimo patrimonio di memoria trasmessa oralmente, in cui l'evento isolato nella sua singolarità dice qualcosa sul "senso della vita"». Quest'ultima riflessione, già in parte presente nel saggio benjaminiano, viene approfondita da Calvino:

Cos'è il «senso della vita»? È qualcosa che possiamo cogliere soltanto nelle vite degli altri che, per essere oggetto di narrazione, ci si presentano come compiute, sigillate dalla morte. Il racconto popolare parla della vita e nutre il nostro desiderio di vita, ma proprio perché questa vita contiene implicita la presenza della morte, cioè ha per sfondo l'eternità.

Erich Auerbach: ne ripropone la teoria sulla tecnica di composizione della novella sulla base del seguente compito: «dall'infinita abbondanza degli eventi sensibili bisogna metterne a fuoco uno in particolare, e svilupparlo poi con i suoi principali presupposti in modo tale che possa essere rappresentativo di quell'abbondanza infinita». Questo procedimento non riusciva nel Medioevo a causa della «rigidità» degli *exempla*, per cui la «straordinaria» novità della novella di Boccaccio è resa possibile dall'«immagine d'una società ideale che fa da cornice alle novelle». Si tratta di un modello di società, dove vigono un ruolo attivo della donna e il governo della legge amorosa, che fanno da contrasto alla peste del 1348, descritta nell'introduzione al *Decameron*, con una «doppia immagine»: da una parte, la peste, «come un caos che distrugge i legami sociali e familiari e morali», dall'altra, «un ordine ideale, una società di nobiltà e armonia e gentilezza, una società che riflette sui casi umani in cui l'amore è una forza naturale»; da un lato, la «cornice», dove tutto è

¹³ E. AUERBACH, *Frate Alberto*, ID., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* cit., I, pp. 222-252: 235-237 (*passim*).

vago, generico, indeterminato, dai paesaggi, «dolcemente convenzionali», ai personaggi-narratori, non incisivamente caratterizzati, dall'altro, le «novelle», in cui «la scrittura del Boccaccio è così precisa».

A questo punto, Calvino sottolinea una parziale convergenza dell'uno e dell'altro nelle osservazioni sulla tecnica novellistica: come, per Benjamin, «il ricordo», nelle novelle di Leskov, «crea la rete che tutte le storie finiscono per formare fra loro», in quanto «l'una si riallaccia all'altra», come nelle opere dei grandi narratori, soprattutto orientali, dove a ogni storia raccontata da un personaggio viene in mente una storia nuova, così, per Auerbach, «un'associazione d'idee», nelle novelle di Boccaccio, o anche una situazione o un dettaglio dell'ultima novella «risveglia nel narratore seguente il ricordo d'un'altra storia», nel senso che «ogni narratore, prendendo la parola, si riattacca alla novella del narratore precedente». E se molta importanza nell'arte del raccontare hanno anche i mercanti, bravi nel captare l'attenzione degli ascoltatori, come accade nelle *Mille e una notte*, anche nella società perfetta dei dieci narratori del *Decameron*, nonostante l'ideale aristocratico, è adombrato un «mercato» con profitto vicendevole.

Dal confronto condotto con logica stringente emerge la conclusione, che per Calvino rappresenta un approdo ermeneutico fondamentale: in Auerbach e in Benjamin si hanno «due definizioni del racconto, diverse ma non contraddittorie: nel Boccaccio di Auerbach il racconto è definito dalla cornice; nel Leskov di Benjamin dall'assenza di ogni cornice», ossia dalla «matrice della narrazione orale che è come una matrice sottintesa». Non, dunque, nelle zone didascaliche riservata agli esempi di incipit e di finali delle opere, collocate, rispettivamente, nell'esordio e nella conclusione del discorso critico, probabilmente alla base di dubbi e incertezze, ma proprio nell'asse centrale Auerbach (Boccaccio)-Benjamin (Leskov) consiste la parte più viva e vitale di *Cominciare e finire*, fatta ruotare intorno al patrimonio di memoria trasmessa oralmente, al ricordo, donde nascono non solo la fiaba, ma anche la novella, con o senza cornice, il racconto breve, fondamentale nella narrativa di Calvino, tanto che, ragionandovi distesamente, riesce ad aprire, suo malgrado uno spiraglio autobiografico.

Prima di toccare questo punto occorre però fare una digressione, ma richiamata dal contesto stesso su cui stiamo indagando. Pur potendo stabilire confronti anche con altri autori, per una certa affinità con l'argomento in discussione viene naturale un se pur breve collegamento a Michail Bachtin. Non a caso, proprio in queste pagine esaminate, vi si allude indirettamente, quando Calvino evoca *en passant*, ma sempre in maniera mirata, nell'ampio lavoro su Fourier, il «perpetuo carnevale sovvertitore» e, nell'Introduzione al libro di Queneau, come *pars construens*, «l'esaltazione della comicità piena,

la linea Rabelais-Jarry»¹⁴. Infatti, in una lettera del 2 marzo 1969 a Gianni Celati, dichiara in maniera significativa: «È l'atteggiamento menippeico, quale Bachtin lo definisce che secondo me s'identifica con la letteratura (o meglio il valore letterario tout-court). Si dà valore letterario quando una struttura mitico-archetipale si scontra con un'aggressione menippeico-carnevalizzante» e, successivamente, in una missiva a Umberto Eco del 29 novembre 1980, ritornando sull'argomento, anche se in sede epistolare distingue il «riso» in "mentale" (Schopenhauer, Borges) e "corporale", «carnevalbachtiniano».¹⁵

Proprio alcuni mesi dopo, agosto 1969, della lettera inviata a Gianni Celati, Calvino, nell'ampia recensione all'*Anatomia della critica* di Northrop Frye, ricca di riferimenti alle *Anatomie e sistematiche letterarie* dello stesso Celati, a un intervento strutturalista di Tzvetan Todorov sulla *Quête du Graal*, alla *Semantica strutturale* di Algirdas Greimas, alla *Morfologia della fiaba* di Vladimir Propp, si concentra, prima, sulla commedia, sull'ironia e la satira, «forse il campo più personale dell'indagine fryeana», poi, su un aspetto particolare del *Dostoevskij* di Bachtin, in cui si propone un modello di società del futuro, tale da rispondere a tutte le esigenze e basato su una «società fondata sull'alternarsi regolare di periodi eversivi di carnevale-consumo e periodi d'austerità produttiva».¹⁶ Su questo aspetto ritorna anche in altre occasioni, ribadendone le linee essenziali. In un articolo sempre sul *Dostoevskij*, ritiene che, in un'ipotetica società futura, seguendo il ritmo dei cicli economici industriali, periodi di produzione, accumulazione e austerità si dovrebbero alternare con periodi di consumo, contestazione e demistificazione dei poteri autoritari, soprattutto durante il Carnevale, considerato tra i fondamenti etnologici della civiltà occidentale, in cui sono aboliti divieti e ordini gerarchici, il mondo viene visto "alla rovescia", la vita viene vissuta "all'incontrario", come in uno spettacolo senza ribalta, dominato dalla «franca parola carnevalesca», che, a suo avviso, acquista un valore decisivo proprio in letteratura, sia per «questa liberazione della parola, che la fa diventare eccentrica», sia «per gli accostamenti tra gli attributi della regalità e della follia, del sacro e del profano, della baldoria e della morte; accostamenti

¹⁴ Cfr. note: 8 su Fourier, cit., p. 291 e 5 sull'introduzione a Queneau, cit., p. 1419.

¹⁵ I. CALVINO, *Lettere. 1940-1985* cit.: a Celati, pp. 1029-1035:1034-1035; a Eco, pp. 1441-1442.

¹⁶ Cfr. I. CALVINO, *Saggi* cit.: «La letteratura come proiezione del desiderio (Per l'*Anatomia della critica* di Northrop Frye)», pp. 242-251: 246, 250 (in «Libri Nuovi», n. 5, agosto 1969); *Anatomia della critica* [1957] era uscita da Einaudi, Torino 1969. Per gli altri testi citati da Calvino: cfr. G. CELATI, *Anatomie e sistematiche letterarie*, articolo pubblicato sullo stesso n. 5 di «Libri Nuovi»; T. TODOROV, *Quête du Graal, La quête du récit*, in «Critique», n.262, marzo 1969; A. J. GREIMAS, *Semantica strutturale*, Rizzoli, Milano 1969; V. J. PROPP, *Morfologia della fiaba*, a cura di G. L. Bravo, Einaudi, Torino 1966; M. M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968.

che sono stati, da sempre, grandi temi letterari».¹⁷ In una recensione del 1980 su *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, pur sviluppando alcuni temi precedenti di argomento bachtiniano, si sofferma soprattutto sulla differenza tra «corpo «classico»» e «corpo «grottesco»», sulle imprecazioni, i turpiloqui, gli impropri, che nel linguaggio popolare di cui il romanzo di Rabelais è intessuto conservavano il loro significato integrale, sul riso rituale e la parodia carnevalesca, che dalla festa popolare passano alla letteratura, con Boccaccio, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, sull'*imagerie* comica della cultura medievale, incompresa perché modernizzata, ma alla base del realismo grottesco dei cui frammenti è disseminato il campo semantico del realismo negli ultimi tre secoli.¹⁸

IV. Riflessi autobiografici tra tentazioni e rimozioni

Al «gusto» per quello che Bachtin chiamerà racconto «polifonico» o «menippeo» Calvino, in base alle teorie letterarie sul «racconto differito» e sul

¹⁷ Ivi: «Il mondo alla rovescia», pp. 256-260: 257 (in Rivista «Pirelli», nn. 1-2, 1970). In questo stesso articolo, Calvino, sulla scia di Bachtin, ripercorre, attraverso il Carnevale, il rito della coronazione e scoronazione di un re da burla, passando dalle antiche mascherate alle carte da gioco e alle allegorie dei tarocchi, dal divertimento di piazza alla festa cortigiana e al riso ambivalente fino alle oscenità, confrontandosi anche con alcune osservazioni di Julia Kristeva sull'ambiguità del termine «carnevalesco», che tende a occultare il drammatico, il rivoluzionario, sul modello bachtiniano, dove la struttura letteraria non è a se stante, ma si elabora in rapporto a un'altra struttura, e il linguaggio, facendo la parodia di se stesso, si relativizza (cfr. J. KRISTEVA, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi* [Paris 1969], Feltrinelli, Milano 1978, pp. 119-143:132-137). Nel *Dostoevskij* di Bachtin, nel suo ampio capitolo quarto sulla particolarità di «genere» e di composizione narrativa delle opere del grande scrittore russo, Calvino aveva, infatti, trovato le linee portanti della cosiddetta «letteratura carnevalesca», come il rifiuto del monostilismo, tipico dell'epopea e della tragedia, la mescolanza di sublime e infimo, serio e ridicolo, la sperimentazione del fantastico, lo sdoppiamento e il percorso «dialogico», dal «dialogo socratico» alla «satira menippea», al romanzo «polifonico», che rappresenta il punto più alto raggiunto dal genere menippeo.

¹⁸ Ivi: «Bachtin», pp. 1286-1291:1291 e *passim* (in *Rabelais con nostalgia*, «la Repubblica», 15 febbraio 1980). Il libro recensito è M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979 (di cui cfr. pp. 1-68, i capitoli sulla storia del riso, sulle fonti dell'immagine grottesca del corpo, sul «basso» materiale-corporeo in Rabelais, particolarmente rilevati da Calvino); ma esce, nello stesso anno: ID., *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, Einaudi, Torino 1979, con un accento posto sulla visione einsteiniana e relativistica, come rifiuto, attraverso l'antimondo giocoso del carnevale, del sistema gerarchico ufficiale. Sul rapporto di Calvino con il comico, cfr. anche *Calvino & il Comico*, a cura di L. Clerici e B. Falchetto, Marcos y Marcos, Milano 1994.

cosiddetto «racconto a cassette», associa *Jacques le fataliste* di Diderot, in un'analisi ad ampio raggio che tocca la difesa, da parte dello scrittore francese, di Leibniz e di Spinoza contro il suo connazionale Voltaire:¹⁹ questa indagine critica, sia per la vicinanza di tempo, sia perché il romanzo di Diderot è tra gli esempi degli incipit di *Cominciare e finire*, riporta il nostro discorso verso la sua parte conclusiva, di lezione “scartata” ma non priva di «idee e materiali» illuminanti. Riprendiamolo dal passo in cui Calvino esalta lo straordinario racconto di Leskov, *Lalessandrita*, in cui la narrazione, riguardante la pietra preziosa, comincia come un trattato di mineralogia, che costituisce un incipit narrativo di tipo «enciclopedico»: si parte da una voce di enciclopedia o da un trattato e si aggancia una storia particolare. Anche Boccaccio, nella decima novella dell'ottava giornata, ha un inizio «enciclopedico» con le dogane di Palermo, il regolamento dei traffici nei porti, tutti documenti storici e linguistici. L'enciclopedia delle nozioni viene «fissata nella memoria narrativa attraverso l'esperienza soggettiva della vita emozionale e morale».

Ed è su questo problema, il problema di come cominciare il suo lavoro, spesso «diventato tema stesso del racconto», che il Calvino, esperto, con la passione del collezionista, nell'arte dell'osservare e descrivere, attento alla minuziosa esplorazione degli oggetti della realtà materiale e visibile, al loro potenziale movimento verso il raccontabile, scopre anche se stesso: è l'«ansia per il problema del cominciare e del finire che ha fatto di me più uno scrittore di *short stories* che di romanzi».²⁰ Nel momento stesso della rivelazione che «dal patrimonio della narrativa orale nasce la novella», la “sua” narrazione breve, emerge, in rapporto strettamente contestuale, un significativo riflesso autobiografico:

Il mondo ipotizzato dalla mia narrazione è un mondo a se stante, autonomo, autosufficiente, in cui ci si può installare definitivamente o almeno per tempi lunghi. Invece mi prende continuamente il bisogno di prenderlo dal di fuori, questo mondo ipotetico, come uno dei tanti mondi possibili, un'isola in un

¹⁹ Ivi: «Denis Diderot, *Jacques le fataliste*», pp. 844-849: 845 (in *Il gatto e il topo*, «la Repubblica», 24-25 giugno 1984).

²⁰ Sul Calvino, esperto nell'arte dell'osservare e del descrivere (si pensi ai suoi interessi per F. PONGE e il suo *Le parti pris des choses*, traduzione italiana di Jacqueline Risset, Einaudi, Torino 1979), ma anche sul Calvino editor e saggista, in occasione del centenario della nascita, sono usciti diversi libri, tra cui I. CALVINO, *Guardare*, a cura di M. Belpoliti, Mondadori, Milano 2023; ID., *I libri degli altri*, a cura di G. Tesio, Mondadori, Milano 2022; S. BOZZOLA, C. DE CAPRIO, *Forme e figure della saggistica di Calvino. Da «Una pietra sopra» alle «Lezioni americane»*, Salerno Editrice, Roma 2022.

arcipelago, un corpo celeste in una galassia. Il mio problema potrebbe essere enunciato così: è possibile raccontare una storia al cospetto dell'universo?

Le teorie cosmogoniche gli stimolano il racconto: «Forse è questo l'ostacolo che mi ha impedito finora d'impegnarmi a fondo nell'autobiografia», preferendo parlare del molteplice; non del Tutto, ossia di quella Totalità, di cui ha sempre diffidato. E se la conclusione di tutto il testo è il finale di *Ohio Impromptu*, una *pièce* di Samuel Beckett, mentre l'ultimo degli inizi è la negazione, l'assenza, il *Rien* di Mallarmé, il primo verso del sonetto di apertura delle sue *Poésies*, con l'esaurirsi di tutta la storia il vero finale è questo: «Ma per esaurite che siano, per poco che sia rimasto da raccontare, si continua a raccontare ancora». Questo perché «l'opera letteraria è una di queste minime porzioni, in cui l'universo si cristallizza in una forma, in cui acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in un'immobilità mortale, ma vivente come un organismo».

Clara Allasia

«TUTTA UNA VITA FA»: IL LUNGO SILENZIO DEL SIGNOR PALOMAR*

Poco prima della presentazione di *Capriccio italiano*, avvenuta martedì 23 aprile 1963 alle 18 presso la Libreria Stampatori (fig. 1), con interventi di Italo Calvino, Umberto Eco e Albino Galvano (Franco Antonicelli, pure annunciato, non poté partecipare), Calvino indirizzava a Edoardo Sanguineti una lettera in cui, denunciando una lettura del romanzo per il momento parziale («sono arrivato a p. 100»), chiariva la sua preferenza per i capitoli XIV, XV, XXXIII («per quanto un po' rischi il facile»), LI («moltissimo»), LIII, e, soprattutto per «il linguaggio sempre quando ha invenzione e sorpresa. Meno quando diventa cifra». E concludeva, con ironia, «di tutto il resto non capisco niente», ammettendo di saltare a piè pari

i capitoli onirici, perché detesto che mi si raccontino sogni;
i capitoli di ubriachezza, perché non si ascoltano gli ubriachi;
i capitoli erotici, per mio naturale riserbo;
i capitoli dove c'è il sangue, perché mi fa senso.¹

Questa lettera, che già dai frammenti qui riprodotti mostra la sua rilevanza, è stata scritta quando ormai *Capriccio italiano* era pubblicato e il divorzio almeno parziale da Einaudi consumato, come ricorderà lo stesso Sanguineti nel colloquio con Fabio Gambaro:

* I lemmi provenienti dalla *Sanguineti's Wunderkammer* citati nel corso del contributo sono accompagnati dall'indicazione della collocazione archivistica della o delle schede che riportano il testo trascritto: tale catalogazione fornisce anche informazioni sulla tipologia del supporto (pagina di rivista, di quotidiano o scheda lessicografica) e sulla natura dell'annotazione (attestazione, retrodatazione etc.).

¹ Lettera autografa, senza data, conservata presso il Fondo Eredi del Centro Interuniversitario *Edoardo Sanguineti*, <https://www.centrosanguineti.unito.it/it>

[Calvino] mi chiese di pubblicare da Einaudi il *Capriccio italiano*, di cui aveva letto qualche capitolo, ma io, proprio il giorno prima, avevo firmato con Feltrinelli sia per il romanzo che per le poesie. Probabilmente, se non avessi avuto il contratto con Feltrinelli, le cose sarebbero andate diversamente, perché Einaudi sarebbe diventato l'editore di *Capriccio italiano* e delle mie poesie, costruendo forse con la nuova avanguardia un rapporto diverso e più stretto.²

Del dibattito che si svolge nel corso della presentazione abbiamo notizia da un articolo sull'«Unità» che, a parte un sistematico errore di trascrizione del cognome («Sanguinetti»), fornisce un'idea abbastanza precisa della posizione di Calvino. Il suo intervento, partendo da un punto di vista «estetico-formale (nel senso tecnico e artigianale)», lontano anche dalla proposta del pieghevole pubblicitario diffuso per l'occasione (figg. 2-3), finisce per monopolizzare se non la discussione sicuramente il resoconto che ci viene restituito, con il tentativo

di portare il discorso non sulla legittimità astratta di una simile operazione ma sul risultato letterario e quindi sulla sua concreta validità estetica e conoscitiva. L'obiezione di Calvino [...] ha cercato di dimostrare come la conoscenza della psicoanalisi finisca, in un certo qual modo, con l'esaurire l'inconscio condannando perciò qualsiasi programmatrice «discesa agli inferi» compiuta tenendo sotto gli occhi un manuale di Freud (o di Jung o di chiunque altro) ad una sterile esercitazione accademica e ad un obiettivo rafforzamento di quei vincoli culturali che si vorrebbero invece spezzare. non ci sembra sia stata compresa dall'autore.³

Levolversi del dibattito porta, secondo l'autore dell'articolo, a una considerazione più ampia e generale, sempre sotto la suggestione calviniana:

Calvino ha in effetti sottolineato l'esistenza di un problema generale che sembra riguardare da vicino tutta la letteratura contemporanea la necessità cioè di superare la descrizione psicologica (che finisce col paralizzare la stessa psicologia) per giungere alla vita psicologica, di uscire (anche in campo letterario) dal momento astrattamente conosciuto per passare all'azione creativa, di abbandonare il puro procedimento analitico per attingere la sintesi culturale.

² F. GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, Anabasi, Milano 1993, p. 55.

³ S.V., *Calvino, Eco e Galvano discutono sul romanzo di Sanguineti (sic)*, in «L'Unità», 24 aprile 1963, il ritaglio, proveniente dal Fondo Eredi, riporta la data apposta a biro dallo stesso Sanguineti. I materiali qui utilizzati sono stati esposti nella mostra *Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»*, Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite (12 dicembre 2023-30 aprile 2024).

È una via certamente difficile ma ci sembra l'unica strada per liberare la cultura dai suoi pesi culturali.⁴

Questo episodio non è tuttavia significativo dei reali rapporti fra Sanguineti e Calvino e possiamo rintracciare ricordi di frequentazioni personali anche in *Purgatorio de l'Inferno 2* (novembre 1960), che ne rievoca uno, rilevante, ambientato in uno storico locale di Torino, il bar Norman:

...Calvino mi disse (al Norman)
che Pavese diceva; allora dissi (a me stesso): spiegherò;
proprio le medesime cose (di Paz); anche questo (spiegherò); (anche
questo non poter[ti] amare); di altro si deve, dunque, parlare (io dissi):
[...]
ma Calvino — perché avevo detto: 1848 —: sei ben “lukacsciato,” tu!
(disse); ma da te (dissi) è delusa (la storia): come natura; e dissi: non puoi
afferrare (oggi) quell'oggetto (in tanta presente tenebra, intendevo: in tanto
fascismo);⁵

Il dialogo che dà forma all'intera raccolta, qui tra i due intellettuali liguri, si concentra sulle interpretazioni marxiste del reale e sul riemergere di nuovi fascismi, elemento però estraneo alla nostra indagine.

Con il trascorrere degli anni e l'allontanamento di Sanguineti da Torino l'«appartato» – così Sanguineti lo definisce nell'intervista a Gambaro – Calvino è oggetto di episodiche frequentazioni⁶ e costanti osservazioni, come si deduce dalla frammentata recensione che Sanguineti, ormai a Genova, trasmette al figlio Federico e che si può leggere ora per le cure di una giovane studiosa salernitana, Eleonisia Mandola.⁷ Il 16 giugno 1979 Sanguineti informa dell'arrivo del «nuovo romanzo di Calvino, di cui ho letto, ieri sera, appena le primissime pagine (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*), non entusiasmati davvero (ma ogni giudizio è precoce: parlo della prima impressione)», mentre il giorno dopo scrive di aver «fatto qualche passo innanzi

⁴ S.V., *Calvino, Eco e Galvano discutono sul romanzo di Sanguinetti* (sic) cit.

⁵ E. SANGUINETI, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, con pref. di E. Riso, Feltrinelli, Milano, 2021, pp. 72-72.

⁶ Nel recentissimo *Lo scoiattolo sulla Senna. L'avventura di Calvino a Parigi*, Feltrinelli, Milano 2023, p. 75, Fabio Gambaro afferma che Sanguineti fu invitato a partecipare alle riunioni dell'Oulipo grazie al suggerimento di Calvino.

⁷ E. MANDOLA, *Per l'edizione critica di un carteggio inedito di Edoardo Sanguineti*, Tesi di dottorato discussa presso l'Ateneo di Salerno nell'AA. 2022-2023, relatrice prof.ssa L. Paolino, pp. 582, 583, 588.

con Calvino: l'impressione prima, a un terzo del percorso, non è migliorata di molto; naturalmente, fabbricato e scritto bene, è ovvio, ma gratuito, e con troppe autofacilitazioni, a mio parere; ma devo ancora essere un po' cauto, e andare più innanzi;». La conclusione arriva il 22 giugno: «mi sono terminato il Calvino, che è comunque assai ingegnoso».

Ben più articolata era stata invece la recensione uscita col titolo *Motel inesistente* in «Paese sera», 29 novembre 1973, poi raccolta nel primo, einaudiano, *Giornalino 1973-1975*, e riguardante «il *Castello dei destini incrociati*, ora straniato dall'originario paesaggio dei *Tarocchi* in cui apparve nel '69, per congiungersi con l'inedita *Taverna* nella nuova edizione Einaudi». ⁸ Oggi sappiamo che a questa recensione Calvino aveva risposto con una lunga lettera, trascritta da una minuta «con una fitta trama di cancellature e correzioni» nel bel volume di *Lettere* a cura di Luca Baranelli, adesso consultabile nella nuova edizione del 2023. In questa sede, oltre a definire il *Castello* un «garbuglio» (termine che Sanguineti riproporrà, in *Rebus 23* «mi sono imbarbugliato davvero in un luttuoso garbuglio») ⁹ afferma senza difficoltà che «se questo tuo intervento mi fosse giunto ancora in fase di bozze mi avrebbe messo in crisi e spinto a rioscillare» ¹⁰ perché «questa è una cosa che mi viene chiara solo adesso, sviluppando il senso della tua analisi, che nel *Castello* il narratore che dice io non trovi la sua storia raccontata nelle carte, non è un caso». ¹¹

Dove «il narratore che dice io» è formula che, pur utilizzata nella recensione, inevitabilmente rimanda – e Calvino ne è perfettamente conscio – a un saggio capitale delle lezioni tenute il 15 e il 16 settembre alla Fondazione Cini di Venezia, cioè il *Trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia* ¹² e non solo: il personaggio che dice io è quello che rischia di far “abortire” *Capriccio italiano*, come ben aveva compreso Giacomo De-

⁸ E. SANGUINETI, *Il motel inesistente*, in «Paese sera», 29 novembre 1973, ora in *Giornalino 1973-1975*, Einaudi, Torino 1976, p. 45.

⁹ ID., *Rebus 23*, in ID., *Il gatto lupesco*, nuova dizione con pref. di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2021, p. 63.

¹⁰ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, intr. di C. Milanini, nuova ed. riveduta e ampliata, Mondadori, Milano 2023, p. 800.

¹¹ «Quel narratore che dice io, che nel *Castello* aveva smarrito la propria storia e il proprio destino nell'intreccio delle carte, incapace di recuperare la propria vicenda nel pulviscolo delle vicende degli altri», E. SANGUINETI, *Il motel inesistente* cit., p. 47.

¹² ID., *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in «Lettere italiane», XVI (1964), 4, ora in ID., *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 77-107.

benedetti.¹³ Calvino procede affermando che «Insomma, il tuo discorso mi serve molto, magari l'avessi [avuto] nell'intervallo tra l'edizione Ricci e quella Einaudi, perché devo dire che i consensi che la prima aveva avuto, sia estetici che strutturalistici, non hanno dissipato il senso di solitudine della mia operazione e l'incertezza sul senso vero di quello che stavo facendo» e la riflessione si chiude con una considerazione significativa: «insomma, è un peccato che in tutti questi anni non ci siamo visti».¹⁴

È una distanza, accompagnata da un certo riserbo, che non impedisce un dialogo, talvolta spezzato e ripreso, dalle rispettive testate a cui i due collaborano perché, scrive ancora Calvino in questa lettera

Di te ho poche notizie, e con ritardo. Gli articoli tuoi su «Paese sera» non riesco mai a pescarli: per un vecchio privilegio io ricevo in omaggio il numero del venerdì con «Paese-libri». Solo ora ho saputo che collabori un giovedì sì e uno no. Quando sono a Parigi non riuscirò a vederli, ma quando sono in Italia (e in questi ultimi tempi sono più a Torino che a Parigi) cercherò di comprarlo.¹⁵

Ed è proprio da «Paese Sera» e dal «Corriere» che si snoda uno scambio, ricostruito da Sanguineti in un saggio dal titolo *Palomar e Ulisse*, letto nel 1996 a Sanremo nel corso del convegno *Italo Calvino, a writer for the next millennium* e poi incluso ne *Il chierico organico*.¹⁶ Qui l'autore riflette su un dibattito svoltosi in margine a *Palomar*, nel corso di quattro articoli, fra le pagine del «Corriere della sera» (10 agosto 1975 e 14 ottobre 1975) e «Paese sera» (21 agosto 1975 e 16 ottobre 1975).

L'intervento riprende e contestualizza lo scambio avvenuto in margine all'articolo capostipite, di Calvino, uscito il 10 agosto 1975 e poi escluso dalla raccolta in volume o, come dice Sanguineti, «depalomarizzato». Si tratta di un capitolo intitolato *Lotofagi*¹⁷ e dedicato alla persistenza della memoria,

¹³ «C'è un episodio, allora, nel volume, che è poi quello del "giuoco del romanzo", che vale come una specie di tentato aborto, procurato dal personaggio che dice io, onde sgravarsi di quell'insostenibile feto verbale, in un disperato tentativo estremo di respingere le proprie responsabilità narrative», E. SANGUINETI, *A patti con il diavolo*, in «Paese sera», 21 gennaio 1977, ora in ID., *Giornalino secondo 1976-1977*, Einaudi, Torino 1979, p. 165.

¹⁴ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985* cit., p. 801.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ E. SANGUINETI, *Palomar e Ulisse*, in *Italo Calvino, a writer for the next millennium*, a cura di G. Bertone, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1998, poi in ID., *Il chierico organico*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 270-281.

¹⁷ «Parecchi dei testi esclusi dal volume dell'83, adeguatamente rielaborati e dove necessario volti alla prima persona, trovano una diversa destinazione [...] *I Lotofagi e Ricordare*

al rischio di perderla e al coinvolgimento delle teorie di Horkeimer, Adorno e, infine, Benjamin, che esorta a «ricordare il passato e i suoi avi asserviti», esortazione che Sanguineti esplicita in «ricordati del tuo “inferno in terra”, che ti dura da sempre, dice il Socialismo Scientifico al contadino e all’operaio». ¹⁸ Ma il saggio del ’96, ben più ampio, volge a indagare la fisionomia di Palomar, la sua difficoltà a costituirsi come personaggio perché «*Alter ego*, dunque, anche troppo evidente del proprio genitore, Palomar stenterà a farsi davvero personaggio, posto che, alla fine, collocato in volume, ci sia poi riuscito mai», e «il protoPalomar, si sa, è quanto di più incondito e proteiforme si possa immaginare perché è quella immediata e disorganica [...] proiezione di Italo». ¹⁹

In effetti non in bocca al signor Palomar ma sicuramente a Calvino potrebbero collocarsi certe affermazioni, come quella, ricordata da Sanguineti, secondo cui «Quello che lo disturba sono le immagini edulcorate e mistificatorie del passato (come quella degli scrittori italiani che hanno il coraggio di rimpiangere la civiltà contadina, questo inferno in terra)». ²⁰ Il periodo, i cui obiettivi polemici sono chiari, ottiene ancora, nel 1996, il plauso di Sanguineti: «Questa proposizione, così cristallinamente rigida e nitida, se altro non fosse, credo che, deposta come sta, quasi occultata, tra chiuse parentesi, in un articolo dimenticato, potesse meritare di essere estratta dalla polvere delle emeroteche e riportata alla luce del ricordo». ²¹

Il dibattito, apparentemente esaurito sulla scorta proprio di Benjamin («l’importante, credimi, è che non dimentichi il passato da cui incominci appena a uscire, il passato che ci stai dentro ancora, e che te lo devi vendicare perché non sei un principe travestito, tu, ma un povero vero»), ²² non deve

il futuro verranno riutilizzati nel saggio *Le Odissee dell’Odissea*, parzialmente anticipato su “Repubblica” (21 ottobre 1981) e quindi edito nel volume *Risalire il Nilo. Mito fiaba allegoria*, a cura di Ferruccio Masini e Giulio Schiavoni, Sellerio, Palermo 1983 (ora è compreso nella raccolta postuma *Perché leggere i classici*, Mondadori 1991)», *Note e notizie sui testi*, a cura di M. Barengi, B. Falcetto, C. Milanini, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, II, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e B. Falcetto, Mondadori, Milano, 1992, pp. 1408-1409. *Perché leggere i classici* è ora in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, I, a cura di M. Barengi, Mondadori, Milano 1995, pp. 888-896.

¹⁸ ID., *Ricordando il passato*, in «Paese sera», 21 agosto 1975, ora in ID., *Giornalino (1973-1975)*, cit., p. 208. Per una più ampia contestualizzazione dei riferimenti rimando a E. RISSO, *Edoardo Sanguineti alla comune di Berlino. Il mezzo violento della poesia, dalla guerra fredda agli anni duemila*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2023, pp. 21-23.

¹⁹ ID., *Palomar e Ulisse* cit., pp. 270-271.

²⁰ Ivi, p. 277.

²¹ ID., *Palomar e Ulisse* cit., p. 277.

²² ID., *Ricordando il passato*, cit., p. 208. Il riferimento è alla dodicesima *tesi di filosofia della storia*, in W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un

essere in realtà sentito come tale perché un rimpianto permea la conclusione del saggio del 1996: «se oggi potessi mai, dopo lungo silenzio, riaprire il mio dialogo con il signor Palomar, gli proporrei di considerare l'ipotesi che, solo come mi ritrovo, formulo a voi, adesso». ²³ Non so se quel «lungo silenzio» si possa considerare una tessera dantesca da *Inf.* I 63, o semplicemente possa essere un richiamo a quella solitudine espressa da Calvino nella lettera in margine al *Castello*: certo in questo caso il rapporto interrotto e non più recuperabile era stato lungamente esplorato in *Rebus 23* dal poeta che aveva, per l'occasione, assunto la maschera funebre del «vivente inesistente».

Ma vediamo come tutto questo influisca sugli spogli, insolitamente poco numerosi, della *Sanguineti's Wunderkammer*, l'archivio lessicografico di Sanguineti, che riporta, quasi esclusivamente lemmi provenienti, appunto, da *Palomar* (23 lemmi singoli su 25 e 6 retrodatazioni). Fanno storia a sé tre attestazioni: una dalle *Lezioni americane*, non inserita in *Grande Dizionario della Lingua Italiana (GDLI)* né nei *Supplementi* 2004 (S04) e 2009 (S09) diretti da Sanguineti, che merita di essere ricordata:

all-pervading manca al GRADIT; I. Calvino, *Lezioni americane* (av. 1985), I (Saggi, I, p. 635): (parlando di Milan Kundera): «Il suo romanzo *L'Insostenibile Leggerezza dell'Essere* è in realtà un'amara constatazione dell'Ineluttabile Pesantezza del Vivere: non solo della condizione d'oppressione disperata e *all-pervading* che è toccata in sorte al suo sventurato paese; ma d'una condizione umana comune anche a noi, pur infinitamente più fortunati»,²⁴

Segue una citazione dalle lettere a Maria Corti, con un inedito *cartomantologo*, assente anch'essa da S04 e S09:

cartomantologo manca al GRADIT; I. Calvino, lett. a Maria Corti, da Parigi, 28 settembre 1970 (in «Corriere della Sera», 5 maggio 2003): «Mi pare che tutto sia esattissimo: i riferimenti alle parti semiologiche, primi di tutti i cartomantologi sovietici»,²⁵

Infine troviamo un lemma da *Avanguardia e sperimentalismo*:

neoprofessoralità (*neo-professoralità*) manca al GRADIT; I. Calvino, in A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo* (1964), p. 89: «La polemica contro

saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 2017 (1962¹), p. 82.

²³ Id., *Palomar e Ulisse* cit., p. 280.

²⁴ A2434.

²⁵ C840.

i 'professori' appartiene all'altro ieri? No: è polemica d'oggi, e sarà ancor più di domani, se non si comincia ad avvertire il pericolo della neo-professorialità dilagante»;²⁶

A differenza di quanto aveva fatto nel '96, dove aveva utilizzato molti testi usciti solo in rivista, Sanguineti sceglie di leggere questi interventi, come scrive, «riposatamente, in poltrona, in pantofole, nell'edizione Barengi dei *Saggi*»,²⁷ e, tuttavia, si cimenta in un'analisi sistematica della nota al testo, che dà notizia degli originali su quotidiano: è il caso, ad esempio, delle pagine scartate di *Un chilo e mezzo di grasso d'oca*, da cui Sanguineti attesta *trasvalutazione*.ⁱ Alcuni lemmi, fanno tempo a entrare ancora nella redazione degli ultimi tre volumi del *GDLI*, altri compariranno invece nei supplementi. Procedendo per ordine, rispetto alla versione che Sanguineti avrebbe definito *depalomarizzata*, incontriamo *slack*, un lemma inserito ancora nel *GDLI*:

slack onomat.; I. Calvino, *Gli amori delle tartarughe* (1983), in *Palomar (Romanzi e racconti, II, p. 888)*: «Ci sono due tartarughe nel patio: maschio e femmina. Slack! Slack! I gusci sbattono uno sull'altro. È la stagione degli amori»;²⁸

Segue *Il fischio del merlo* con tre derivati di lavoro: *infralavoro*, *iperlavoro*, *ultralavoro*,ⁱⁱ mentre ne *Il prato infinito* (coerentemente con quanto osservato da Paolo Zublena²⁹ e come per i lemmi reperiti nell'*Ordine degli squamati*) si trovano *dicondra*, *loglietto* e *tagliaprato*.ⁱⁱⁱ Spogliando *Dal terrazzo*, Sanguineti scheda *arroto labile*, *lumpenpennuto* e *sopraelevamento*, ma inserisce in *S04* solo il primo, mentre il terzo compare come variante s.v. *soprelevamento* in *GSLI, XIX, SIL-SQUE*.^{iv} *Un chilo e mezzo di grasso d'oca* porta in *S04* *cassoulet*, *big bang*, mentre *uccellesco* viene escluso e, come retrodatazione inserita solo nel 2009, compare *supermagazzino*.^v Non ha seguito l'*incanagliamento* reperito nel *Museo dei formaggi*,^{vi} in compenso *La visita al gorilla albino* porta *concentrazionario*,^{vii} incredibilmente mancante e inserito in *S04*, ma cassato dalla versione in volume di *Palomar*. Con l'*Ordine degli squamati* la tassonomia recupera tre esotismi, *cordilo*, *culevra* e *tegu*,^{viii} gli ultimi due inclusi in *S09*. *Laiola di sabbia* regala *fine-ottocento*,^{ix} non mandato a lemma,

²⁶ N133.

²⁷ Id., *Palomar e Ulisse* cit., p. 280.

²⁸ S2144. Si tratta di uno dei «campioni abbastanza frequenti di lessico onomatopeico e fonosimbolico, caro allo scrittore specie nel *Barone rampante* [...] ma sempre coltivato anche in altre opere», V. COLETTI, *Lessico*, in *Le parole di Calvino*, a cura di M. Motolese, Treccani, Roma 2023, p. 85.

²⁹ P. ZUBLENA, *Lessico scientifico*, in *ivi*, pp. 97-104.

noi, ancora» non andrebbe interpretata come una semplice allusione alla morte di Calvino, ma «esprime il senso amaro di una sconfitta, di non aver saputo o potuto, collettivamente, cogliere alcuni momenti decisivi, in modo che persino le vittorie si sono rivelate vittorie perdute; è un senso che travalica il soggetto, l'io individuale, per farsi carico di una condizione collettiva, di un intero gruppo sociale»³³ e riporta immediatamente a *Rebus 23*, in cui l'identificazione fra Calvino e Palomar si era definitivamente consumata. Si osservi anche che Torino e Parigi vengono sciolte in un'unica continuità spaziale, mentre la scomparsa di Calvino sembra preludere al «lungo silenzio» che attende il poeta.

Non è forse solo un senso di sconfitta ma, anche, la profonda percezione della solitudine individuale, della constatazione che è venuto a mancare un interlocutore con il quale il confronto avveniva soprattutto attraverso le opere e solo attraverso qualche timida allusione al resto, alla vita che, intanto, è trascorsa. Si guardi alla chiusura della lettera calviniana del febbraio '74 di cui ci siamo occupati che è, ancora una volta, estremamente significativa perché, attraverso il cenno alla nascita della figlia di Sanguineti, Giulia, constata l'impossibilità di un dialogo che non sia in differita, in ritardo sull'immediatezza degli avvenimenti: «Ti volevo scrivere per darti il benvenuto tra i padri di figlie femmine, ma anche questa notizia l'ho avuta con ritardo».³⁴

³³ *Ibid.*

³⁴ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985* cit., p. 801.

Note

- i T1689 e Retro2090 «*trasvalutazione* manca al DEI e al PF; è in Z; I. Calvino, *Pagine scartate da "Un chilo e mezzo di grasso d'oca"* (1983), in *Romanzi e racconti*, II, p. 1428: "Forse vanno inseguendo qualcos'altro in cui i valori perduti potranno trovare una contropartita, equivalenze magari irriconoscibili, le trasvalutazioni mal valutabili che portano da un indice dei prezzi e dei valori all'altro, da una all'altra era";».
- ii I1317 «*infralavoro* manca al GDLI; I. Calvino, *Il fischio del merlo* (1983), in *Palomar (Romanzi e racconti)*, II, p. 894: "cerca di lanciare un messaggio rassicurante, per informare la moglie che il suo lavoro (o infralavoro o ultralavoro) procede come al solito";», I1945 «*iperlavoro* manca al GDLI; I. Calvino, *Il fischio del merlo* (1983), in *Palomar (Romanzi e racconti)*, II, p. 894: "lui può restare assorto nel suo lavoro (o pseudolavoro o iperlavoro)";», U138 e Retro2141 «*ultralavoro* manca al DEI; I. Calvino, *Il fischio del merlo* (1983), in *Palomar (Romanzi e racconti)*, II, p. 894: "cerca di lanciare un messaggio rassicurante, per informare la moglie che il suo lavoro (o infralavoro o ultralavoro) procede come al solito";».
- iii D626 «*dicondra* manca al GDLI; I. Calvino, *Il prato infinito* (1983), in *Palomar (Romanzi e racconti)*, II, p. 897: "Il prato è costituito di dicondra, loglietto e trifoglio. Questa la mescolanza in parti uguali che fu sparsa sul terreno al momento della semina. La dicondra, nana e strisciante, ha presto avuto il sopravvento: il suo tappeto di foglioline tonde e morbide dilaga, gradevole al piede e allo sguardo";», L590 «*loglietto* manca al GDLI; I. Calvino, *Il prato infinito* (1983), in *Palomar (Romanzi e racconti)*, II, p. 897: "Il prato è costituito di dicondra, loglietto e trifoglio. Questa la mescolanza in parti uguali che fu sparsa sul terreno al momento della semina (...). Ma lo spessore del prato lo danno le lance affilate del loglietto, se non sono troppo rade e se non le si lascia crescere troppo senza dargli una tagliata";», T125 e Retro1912 «*tagliaprato* manca al DEI e a Z; I. Calvino, *Il prato infinito* (1983), in *Palomar (Romanzi e racconti)*, II, p. 897: "La macchina tagliaprato procede con tremito assordante alla tonsura; un soffice odore di fieno fresco inebria l'aria";».
- iv A1099 «*arroto labile* manca al GDLI e al PF; I. Calvino, *Dal terrazzo* (1983), in *Palomar (Romanzi e racconti)*, p. 920: "mobili da giardino in ghisa verniciata di bianco, tendoni arrotolabili";», L723 «*lumpenpennuto (lumpen-pennuto)* non registrato; I. Calvino, *Dal terrazzo* (1983), in *Palomar (Romanzi e racconti)*, II, p. 917: (parlando di piccioni): "Il cielo della città di Roma è da tempo caduto in balia della sovrappopolazione di questi lumpen-pennuti, che rendono la vita difficile a ogni altra specie d'uccelli intorno";», S3663 «*sopraelevamento* manca al PF; I. Calvino, *Dal terrazzo* (1983), in *Palomar (Romanzi e racconti)*, II, p. 920: "attici e superattici, sopraelevamenti abusivi e impuniti";».
- v B1228 «*big bang* in PF, a. 1978; I. Calvino, *Un chilo e mezzo di grasso d'oca*, in "Corriere della Sera", 23 gennaio 1976: "Si tratta d'una variante, per così dire 'fredda', della classica teoria del 'Big Bang', dell'esplosione iniziale (?). Così Layzer, partigiano del 'Big Bang', raggiunge la equilibrata e armonica stabilità della prima paleo-teoria rivale, quella dello 'stato stazionario'";», C167 «*cassoulet* manca al DEI e al PF; I. Calvino, *Un chilo e mezzo di grasso d'oca*, "Corriere della Sera", 23 gennaio 1976 (poi in *Palomar, Romanzi e racconti*, II, p. 930): "Serve innanzitutto per il *cassoulet*, pingue signor Palomar, mangiatore stufato di carni e di fagioli, ma il poco analitico, lo ignora";», S6321 e Retro1849 «*supermagazzino* manca al PF; I. Calvino, *Un chilo e mezzo di grasso d'oca*, in "Corriere della Sera", 23 gennaio 1976 (poi in *Palomar, Romanzi e racconti*, II, p. 930): "hanno smantellato a una a una le vecchie botteghe sostituendole con anonimi supermagazzini";», U17 e Retro2130 «*uccellesco* manca al DEI e

al PF; I. Calvino, *Un chilo e mezzo di grasso d'oca*, in "Corriere della Sera", 23 gennaio 1976 (poi in *Palomar, Romanzi e racconti*, II, p. 931: "Le galantine di fagiano si distendono in cilindri grigiorosa sormontati, per autenticare la propria origine, da due zampe uccellesche rattappite, astratto fregio araldico, come gli artigli di grifoni che si protendono dalle antiche cassapanche");».

vi I1624 «*incanagliamento* manca al GDLI e al PF; I. Calvino, *Il museo dei formaggi* (1983), in *Palomar (Romanzi e racconti)*, II, p. 934: "la raffinatezza gustativa e soprattutto olfattiva conosce i suoi momenti di rilassatezza, d'incanagliamento, in cui i formaggi sui loro vassoi sembrano offrirsi come sui divani d'un bordello";».

vii C2968 «*concentrazionario* manca al GDLI e al PF; I. Calvino, *Visita a un gorilla albino*, in "Repubblica", 16 maggio 1980 (il passo manca poi in *Palomar*): "certo, visto così, il cortile circondato da mura ha un aspetto carcerario e concentratorio, evoca l'ora dell'aria' nelle prigioni";».

viii C3585 «*cordilo* manca al GDLI; vedi DEI (sec. XIX); I. Calvino, *L'ordine degli squamati* (1983), in *Palomar (Romanzi e racconti)*, II, p. 946: "il Cordilo gigante africano dalle scaglie puntute e folte come pelo o foglie, colore del deserto, così concentrato nel suo intento d'escludersi dal mondo che si avvolge a cerchio serrandosi la coda contro il capo";», C3937 «*culevra* manca al GDLI e al DEI (fr. *couleuvre*); I. Calvino, *L'ordine degli squamati* (1983), in *Palomar (Romanzi e racconti)*, II, p. 947: "il signor Palomar passa in rassegna questi stalli in cui dormono i pitoni, i boa, i crotali dei bambù, le culevre arboricole delle Bermude";», T698 «*tegu* manca al DEI; 'tupinambi'; I. Calvino, *L'ordine degli squamati* (1983), in *Palomar (Romanzi e racconti)*, II, p. 946: "il Tegu o Tupinambis nero-giallastro, quasi un caimano";».

ix F509 «*fine-ottocento (fine-Ottocento)* manca al GDLI; I. Calvino, *L'ansia annullata nei giardini giapponesi*, in "Corriere della Sera", 16 gennaio 1977 (poi in *Palomar*, con varianti, e il titolo *L'aiola di sabbia, Romanzi e racconti*, II, p. 1432: "in un'uniforme nera di tipo militare da collegiali fine-Ottocento");».

x M2753 «*mixteco* manca al GDLI; I. Calvino, *Gli dei indios che parlano dalla pietra*, in "Corriere della Sera", 16 luglio 1976 (poi in *Palomar*, con varianti, e il titolo *Serpenti e teschi, Romanzi e racconti*, II, p. 954, dove la voce manca): "Anche i fregi più astratti e geometrici sul muro di un tempio mixteco possono essere interpretati come saette se vi si vede un motivo di linee spezzate"; vedi G.C. Vaillant, *La civiltà azteca*, tr. E. Battisti, 1957";».

xi O73 «*omogeneizzabile* manca al GDLI; I. Calvino, *Il modello dei modelli* (1983), in *Palomar (Romanzi e racconti)*, II, p. 966: "ecco si trova faccia a faccia con la realtà mal padroneggiabile e non omogeneizzabile";», P44 e Retro1068 «*padroneggiabile* manca al GDLI; I. Calvino, *Il modello dei modelli* (1983), in *Palomar (Romanzi e racconti)*, II, p. 966: "ecco si trova faccia a faccia con la realtà mal padroneggiabile e non omogeneizzabile";».

L'UNIONE CULTURALE IN COLLABORAZIONE CON LA
CASA EDITRICE FELTRINELLI E LA LIBRERIA STAMPATORI
LA INVITA AD INTERVENIRE MARTEDÌ 23 APRILE ALLE
ORE 18 AD UN DIBATTITO TRA FRANCO ANTONICELLI,
ITALO CALVINO, UMBERTO ECO ED ALBINO GAL-
VANO SUL ROMANZO DI EDOARDO SANGUINETTI

«Capriccio italiano»

Libreria Stampatori

VIA STAMPATORI, 21 (GIARDINI LAMARMORA)

Fig. 1a

Calvino, Eco e Galvano discutono sul romanzo di Sanguinetti

Il libro del giorno, il libro che ha suscitato accessissime polemiche, radicali condanne e entusiastiche accoglienze e cioè «Capriccio italiano» di Edoardo Sanguinetti è stato presentato al pubblico, ieri sera, da Italo Calvino, Albino Galvano, Umberto Eco e dal

presentato congiuntamente dalla libreria Stampatori (che ha ospitato la manifestazione) e dalla casa editrice Feltrinelli. Incominciato in sordina il dibattito è andato gradatamente animandosi fino a raggiungere, verso la fine, una notevole ed efficace intensità polemica. Così il pubblico non è rimasto estraneo. I tre presentatori hanno tenuto prima di tutto, a chiarire il punto di vista da cui intendevano angolare il loro giudizio: psicoanalitico quello di Galvano; estetico-formale (nel senso tecnico e artigianale) quello di Calvino; culturale in quanto volto alla analisi dello schema operativo presente nel romanzo, quello di Eco. Ma le angolature iniziali hanno lasciato ben presto il posto ad un dialogo più serrato e generale in cui non ha tardato ad inserirsi lo stesso autore. Sanguinetti e Umberto Eco hanno posto l'accento, sia pure con sfumature diversis-

sime, sulla importanza del carattere «regressivo» del linguaggio del romanzo.

Questo discorso sugli «archetipi» jungiani, malgrado l'indeterminatezza concettuale della definizione — o forse proprio per questo — ha finito per concentrare su di sé l'attenzione di tutti. A nulla è valso il sottile tentativo di Calvino di portare il discorso non sulla legittimità astratta di una simile operazione ma sul risultato letterario e quindi sulla sua concreta validità estetica e conoscitiva. L'obiezione di Calvino, che ha cercato di dimostrare come la conoscenza della psicoanalisi finisca, in un certo qual modo, con l'esaurire l'inconscio condannando perciò qualsiasi programmatrice «discesa agli inferi» compiuta tenendo sotto gli occhi un manuale di Freud (o di Jung o di chiunque altro) ad una sterile esercitazione accademica e ad un obiettivo rafforzamento di quei vincoli culturali che si vorrebbero invece spezzare, non ci sembra sia stata compresa dall'autore.

Sanguinetti ha bensì giustamente ribadito il carattere inevitabilmente culturale di qualsiasi tentativo di superamento della cultura. Si è però dimen-

ticato di aggiungere che questi tentativi, queste «discese» devono tendere appunto a raggiungere strati di cultura più profondi del nostro.

La discesa di Sanguinetti — questo almeno ci è sembrato il senso dell'obiezione di Calvino — rimane invece rinchiusa nei limiti culturali (e quindi nella passività culturale) della nostra epoca. Ponendo l'accento sulla necessità di «tirar fuori qualcos'altro dai sogni, di procedere oltre la simbologia onirica fornita dalla psicoanalisi», Calvino ha in effetti sottolineato l'esistenza di un problema generale che sembra riguardare da vicino tutta la letteratura contemporanea: la necessità cioè di superare la descrizione psicologica (che finisce col paralizzare la stessa psicologia) per giungere alla vita psicologica, di uscire (anche in campo letterario) dal momento astrattamente conosciuto per passare all'azione creativa, di abbandonare il puro procedimento analitico per attingere la sintesi culturale.

E' una via certamente difficile ma ci sembra l'unica strada per liberare la cultura dai suoi pesi culturali.

S. V.

UNITA', 24 APR 63

Fig. 1b

Presentando *Capriccio italiano*, l'Editore dice che è un *avvenimento letterario* non per mero amore di pubblicità: anzi non fa che constatare un fatto, indipendente dalla sua volontà. Perché lo sbocco nella forma romanzesca di un personaggio letterario così complesso e straordinario qual è Sanguineti, può essere paragonato, come avvenimento della nostra vita letteraria, solo alla decisione di Pasolini di uscire dall'orto concluso della poesia e di scrivere *Ragazzi di vita*. Paragone non arbitrario: giacché tutti ormai riconoscono che i due alti scogli, gli Scilla e Cariddi, intorno a cui s'agitano le acque della turbolenta giovane letteratura italiana, sono appunto Pasolini e Sanguineti: dove lo sperimentalismo di Pasolini s'apre nei larghi moduli oratori della tradizione epico-civile o nel crepuscolarismo proto-socialista, la ricerca poetica di Sanguineti impietosamente chiama a raccolta un formidabile armamentario erudito (quale la nostra letteratura da cent'anni non conosceva) e una violenza fantastica rotta a tutte le audacie per "proporre un'immagine del mondo simile in tutto a quella fornita non soltanto dalla scienza moderna ma dalla riflessione storica e dall'insieme delle preoccupazioni morali."

Parafrazzando una frase celebre di Valéry a Mallarmé, si potrebbe dire che "in ogni città italiana c'è un giovane poeta disposto a morire per Sanguineti". Ed è vero: Sanguineti ha portato una tale dose di scandalo nella letteratura italiana, che ormai c'è persino tutta una schiera di aficionados, che cercano di encoraggiarlo imitando. Un Editore ha il dovere di prevedere che cento tirati donati nella repubblica delle lettere; ebbene, è certo che la letteratura degli anni prossimi si giocherà su questa carta, se si è pro o contro Sanguineti.

Sanguineti è un nome molto noto in due "specialità": quella degli studi filologici e quella dell'avanguardia letteraria. Il grosso pubblico lo imparerà a conoscere dal romanzo "Capriccio italiano"; ma l'Editore sente il dovere di fornire qualche indicazione al semplice lettore e al libraio sulle ragioni della notorietà di Sanguineti.

Del *critico letterario e filologo* si dovrà dire prima di tutto che Sanguineti è uno dei *destinati* più in vista d'oggi. A soli trentadue anni (è nato nel dicembre del '30), la sua *Interpretazione di Malblague* è già un'opera fondamentale nella più aggiornata bibliografia dantesca. Ma lasciamo la parola ad ALFREDO SCIAFFINI:

"Perché sono le attività alle quali tende l'arco dell'intelletto di Edoardo Sanguineti. E ovunque egli si volga, qualunque scopo persegua, manifesta sempre fervore intenso, cura di penetrare a fondo, ansia di dire *novum aliquid atque interitatum*. Il critico Sanguineti non può dunque non occupare un posto ben differenziato e rilevato, si faccia ad indagare Dante (come nel denso volume *Interpretazione di Malblague*) o figure e problemi della letteratura contemporanea (come nei saggi, brillanti e suggestivi), tra liberty e crepuscolarismo. Un critico che ha già dato bella prova di sé e a cui si apre davanti un cammino lungo e fecondo."

E Dante è anche *l'altissimo modello ideale del Sanguineti poeta*. Un Dante, certo, passato attraverso Eliot e Pound (gli altri due nomi ricordati di S.), coerentemente alla linea maggiore dell'epicetia poetica moderna. In questo senso Sanguineti è un artista squisitamente europeo, e non un fenomeno puramente provinciale. L'unico anzi — ha scritto Alfredo Giuliani — che abbia saputo "grandiosamente razionalizzare il paludoso linguaggio dell'avanguardia europea di questo mezzo secolo."

Sono questi i più bei versi della poesia italiana d'oggi?



Vello Maggi, che non può essere tacciato certo d'indolgenza o partigianeria, ha scritto sul *Contemporaneo*: "Sanguineti è il più possibilista a cercare l'avventura letteraria quasi fino in fondo, ed è di fatto il più poeta. Un esempio in questi versi (nel figlio da poco nato e rivolti alla madre che l'ha partorito), che a me palano assai belli, a dispetto, anzi forse proprio in virtù della occorrenza del loro platonismo":

in te dormiva come un fibrona asciutto, come una magra tenia, un sogno; una pesta la ghiaba, ora scuote la propria ombra: ora stride, doppiamente, ormai, avendo atteso da sempre il gesto della cernomilla, la temperatura delle leprie, il rumore della gradine, la forma del tetro, il colore della paglia: senza rimedio il tempo si è rivolto verso i suoi giorni; la terra offre immagini confuse; saprà riconoscere la cupra, il conifilino, il canino? non queste fofochi veramente speravi, non questa pira, quando tremava in quel suo sacco di membrane opache.

Chi ha rappresentato con più emozione la somma di speranze che oggi s'offrono all'uomo nel suo nascere e la delusione dinanzi alla realtà del nostro mondo?

Del resto i figli — fiore che si eleva sopra la putrida palude della nostra epoca — sono al centro non solo della poesia, ma anche del romanzo di Sanguineti: anzi, dice l'autore, "persino lo stile del mio romanzo deve molto ai miei figli, perché ho cercato di imitare la loro lingua quotidiana, il loro modo di parlare, le forme della loro immaginazione." Ecco, in due belle pagine del romanzo, due tipici miti sanguinetiani: le angosce della gravidanza e il miracolo dei figli sopra la Palus Putredinis.

Siamo proprio io e mia moglie, che siamo seduti sopra il terrazzo dell'ospedale, sopra le sedie di vimini. Davanti, c'è il lago. "Prova a toccare," dice mia moglie, e mi prende la mano, e me la mette sopra la sua pancia. E io lo sento che si muove tanto, il bambino. "Si muove che sembra matto," dico a mia moglie. E ridiamo, e ridiamo. Quando non ridiamo più, allora non c'è nemmeno più il lago, e nemmeno c'è il terrazzo dell'ospedale. "Ci hai la pancia tutta dura di bambino," le dico. E mi faccio più vicino a lei, cantamente, il nel letto, nel buio. Metto la mia testa sopra il suo cuscino, e sento che il suo cuscino è tutto bagnato. Poi mia moglie mi chiama piano per nome. "Che cosa vuoi?" le dico. Poi le dico: "Che cosa pensi?" Lei mi chiama sempre piano, sempre per nome. "Perché piangi?" le dico. E: "Perché?" Allora lei mi dice: "Mettila la mano qui." Qui è proprio sotto lo stomaco, che lì sotto c'è subito l'utero. "Senti?" dice mia moglie. "Non si sente niente, qui," dice piangendo, "alente." Dice: "Qui è tutto vuoto." "Oh," mi dice, "è tanto che te lo voglio dire, ma questo non è un bambino come gli altri che abbiamo fatto insieme, perché questo, senti, non ci ha i piedi." Poi mi dice, ancora: "Si sente solo il tronco, senti, che si sbatte sempre." Allora io tolgo la mano in fretta, e c'è di nuovo tanta luce intorno, e tutto il lago è pieno di luce, e siamo di nuovo sopra il terrazzo dell'ospedale, e si sente il sole della sera che ci batte in faccia, tutto morbido. "Adesso rientriamo," dice mia moglie. "Se mi dai la mano," dice, "io mi alzo."

Ed ecco il mio figlio più grande, che arriva tutto nell'alba, camminando tra i fiori gialli. Ci ha gli occhiali bianchi, che sono come bianchi di brina, e cammina come se ci facesse a mosca cieca, tutto incerto. "Papà," mi dice, quando ce l'ho vicino, "voglio vedere i treni." E gli grande, il mio figlio più grande, ma io me lo prendo in braccio lo stesso, e gli mando il mio fiato caldo sopra gli occhiali, perché così ci vede. E allora, quando mi vede, dice: "Ma sei bello, tu, papà." E io gli ho dato come un bacio. Intanto ci eravamo fatto tutto il nostro vialletto di giaina, e adesso eravamo fermi, in piedi, di fronte alla stazione, proprio sotto l'orologio. "Aspettami qui," dico a mio figlio. E vado dal giornalaio. "Voglio un biglietto di ingresso per la stazione," gli dico, al giornalaio. Adesso siamo dentro la stazione, e io sono dentro il bar della stazione. Sotto il mio fiato caldo contro i vetri del bar, e vedo mio figlio che cammina lì, tra un binario e l'altro. Siamo in tanti, adesso, a guardarlo, e adesso facciamo come un mucchio, anzi, perché è solo un piccolo pezzo di vetro, quello che si può vederci attraverso. Lui è fermo, vicino a una locomotiva di un treno molto lungo, e ci tocca le ruote, e poi si infila lì, tra tutti gli ingranaggi della locomotiva, lì in mezzo. "È già grande," gli dico, al giornalaio. Lui con me, "è già grande, per la sua età." Poi quella locomotiva fa come una grande nuvola di fumo, e poi tutto quel lungo treno incomincia anche a muoversi, e la grande nuvola di fumo arriva lì, sopra i vetri del bar. Il vetro è tutto tanto opaco, adesso.

Carlo Bo Vittorini Pasolini Pampaloni

"Sanguineti appartiene alla scuola torinese del Getto e ha al suo attivo un bel numero di pagine serie dal punto di vista critico. Sanguineti, del gruppo dei *Nostrini*, non è però solo il più conosciuto: direi subito che è anche il più dotato, quello che si presenta meglio attuale."

"Sanguineti introduce, sia nelle poesie che nel romanzo, legami colloidali ed elementi 'politici' che lo mostrano già avvertito verso i pericoli di una fenomenologia ancora non del tutto scariata dalla possibilità di ridiventare idealismo o di diventare spiritualismo."

"È un prodotto tipico del neo-sperimentalismo post-ermetico, che per una intensa, nuova energia, rivivifica ostinatamente, allargando dello spontaneismo, il neoclassicismo. Ma qui le fonti sono, con nuova chiarezza critica, respiccate in quei precisi attuali, Eliot e Pound. Il 'lago', che c'è dentro è un fenomeno *pasoliniano*. È una lunga introspezione, richiedente una alterazione nervinica, e facoltoso razionalizzare sull'oggetto problema, con spinta e condotto accorciamente per approssimazioni: orribile, inflante, disperato. Merce notevole, anche se quadrilatera, quella del Sanguineti."

"Certo la mente più lucida del gruppo dei *Nostrini*, ed è il più sprofondato e pertanto in una sua ricerca poetica in cui si spazia con narcisismo, furore, patetica insolenza e intelligenza; di fronte ai suoi raffinatissimi mirari di materia psico-ideologica, deludente organica, quasi una tessitura di licheni, dobbiamo troppo spesso, con rispetto, confessare di non capire..."

Giuseppe Lupo

CALVINO E LE MACCHINE DA SCRIVERE

1. «Adriano Olivetti è stato a New York in questi giorni e ha comprato la Underwood, che da molto tempo faceva acqua. Ora la Olivetti produrrà in America col nome di Underwood, senza più impacci doganali. Le azioni Underwood non sono quotate in borsa ma pare ora torneranno in listino. Quello scemo di Segni quando era qui alla conferenza stampa un giornalista americano gli ha chiesto cosa pensava della infiltrazione Olivetti nell'azionariato Underwood, ha risposto: "Una grande ditta come la Underwood non avrà certo da temere dalla nostra piccola Olivetti!"».

Chi scrive queste parole è Italo Calvino in una pagina del *Diario newyorkese*, risalente al novembre del 1959, finita poi in *Un eremita a Parigi* (1994). «Quello scemo di Segni» è Antonio Segni, in quel periodo Presidente del Consiglio e futuro Presidente della Repubblica. Si sarà pure sentito protetto da una forma di scrittura non necessariamente da avviare alla stampa, ma certo è che Calvino non è mai stato così diretto ed esplicito nei giudizi. Lo sfogo è una spia piuttosto marcata di quanto egli avverta la diffidenza del potere politico nei confronti di un modello imprenditoriale che qualche pagina più avanti, nel *Diario del Middle West*, definirà «uno dei pochi fenomeni italiani che gli americani possono capire e apprezzare e dargli un'idea della "altra Italia" che essi ignorano completamente». Agli occhi di Calvino la Olivetti poteva ben interpretare il ruolo che compete alla rappresentazione dell'altra Italia, l'Italia parallela a quella comunemente conosciuta dai cittadini americani, più seria, più organizzata, capace di varcare l'oceano e approdare vincitrice sull'intoccabile suolo statunitense.

All'altezza di queste pagine – autunno 1959 – si è già consumata la separazione editoriale che, complice la trascuratezza di Calvino stesso, vede coinvolto Ottiero Ottieri, uno scrittore-chiave per quanto riguarda la realizzazione di quel che sarebbe da considerare il primo romanzo olivettiano della letteratura italiana. *Donnarumma all'assalto*, infatti, viene annunciato (non con questo

titolo) per la prima volta a Calvino in una lettera del 4 marzo 1957: «Ho scritto un terzo di una specie di libro che vorrei fare su Pozzuoli». Poi Ottieri gliene parla in una seconda lettera, che risale al dicembre di quello stesso anno e questa volta lo identifica con il titolo di *Diario di Pozzuoli*: «Avrei un altro libro, un *Diario di Pozzuoli*. È una cosa piuttosto unitaria, cioè un vero e proprio libro, per quanto sotto forma diaristica. Non so che cosa pensarne perché alcune parti sono interessanti, altre più deboli. Vittorini ne lesse la prima metà che gli piacque e fu lui che mi esortò a continuare. Comunque qualcuno dovrebbe leggerlo. Ora ti domando: da voi potrebbe esserci un certo interesse per un libro simile? Lo vedresti in qualcuna delle vostre collane, anche a prescindere dai “Gettoni”, e ci sarebbe, in caso di parere editoriale positivo, la speranza di una pubblicazione non remota e non tanto angosciata come la precedente? Puoi capire come per me questo punto sia importante. Se il libro non va, pazienza; ma se andasse, non vorrei rimettermi in un altro tira e molla con interventi di suoceri, ecc.». Il tono confidenziale non nasconde le perplessità dell’intera casa editrice Einaudi (e dello stesso Calvino) che Ottieri avverte intorno alla sua opera di scrittore. Saranno queste perplessità, infatti, che certo nascono dall’andamento poco incoraggiante dei suoi due precedenti libri – *Memorie dell’incoscienza* (1954) e *Tempi stretti* (1957), il secondo di argomento industriale – e che forse inducono Calvino a tacere, a comportarsi in maniera evasiva, a non procedere nella lettura del testo, adottando una linea di comportamento così ambigua da provocare in Ottieri la decisione di abbandonare Einaudi e rivolgersi a Bompiani, sicuramente un editore più alla portata anche in virtù dei rapporti di parentela di sua moglie Silvana. A questo, infatti, allude Ottieri quando accenna agli «interventi di suoceri» e dietro questa decisione poca influenza avrà il fatto di godere della stima di Vittorini, che considera questo libro davvero fondamentale per la carriera di Ottieri e per il momento storico-culturale (glielo ribadisce nella lettera dell’8 ottobre 1958: «può avere un’importanza europea per la novità dell’argomento che tratta»), ma non potrà fare a meno di constatare che la decisione di passare a un altro editore è ormai definitiva.

D’altra parte, la collana dei Gettoni sta esaurendo la sua avventura proprio in quel 1958, anno in cui usciranno gli ultimi titoli. E tuttavia non sarà Vittorini ad avere le responsabilità del passaggio a Bompiani, piuttosto il silenzio di Calvino, le sue inadempienze di consulente. Lo apprendiamo nella lettera che Ottieri indirizza a Giulio Einaudi in persona l’11 febbraio del 1959, quando esporrà direttamente a lui i motivi per cui è stato consumato il suo tradimento. La lettera contiene molte più informazioni di quante occorrono per comprendere il disagio di Ottieri scrittore in seno alla sigla dello Struzzo. «Caro dottor Einaudi» – scrive Ottieri – «io desideravo soprattutto accertarmi

che Lei fosse a conoscenza del fatto che il manoscritto del mio ultimo libro (allora, con il titolo *Diario di Pozzuoli*) fu da me mandato, ai primi del '58, alla Sua Casa editrice, per averne un giudizio e perché, nello stesso tempo, la Casa potesse esercitare il Suo diritto di opzione. Mi recai dopo più di un mese a Torino; Calvino non lo aveva potuto leggere e mi spiegò come ancora per un periodo indefinito non avrei potuto ottenere una risposta. Da allora io mi ritenni moralmente e legalmente sciolto dal contratto, non soltanto sulla base di una "impressione" di scarso interesse della Sua Casa nei miei confronti, ma anche di fatti ben precisi. [...] Non desideravo che Lei, ricevendo la notizia della pubblicazione del mio nuovo lavoro presso un altro editore potesse sospettare un atto di ingratitudine [...]. Questo sospetto mi sarebbe dispiaciuto moltissimo. Da ciò che è accaduto. Le ripeto, durante e dopo la pubblicazione di *Tempi stretti*, io ho tratto, in coscienza, la convinzione, non soltanto morale, che un mio passaggio ad altro editore fosse regolare, logico, se non desiderato e opportuno».

Nel carteggio tra Ottieri e la casa editrice Einaudi mai come nel periodo che va dal febbraio all'aprile del 1959 si registra un così elevato traffico di lettere e mai è così tanto palese la stima nei confronti del lavoro di Ottieri, segno evidentemente che, a cominciare proprio da Calvino, resta viva la convinzione che sia stato un errore perdere l'autore di quel che sarà *Donnarumma all'assalto* di lì a poche settimane. La questione si chiude con l'onesta ammissione di colpe che Calvino invia a Ottiero nella lettera del 28 luglio: «Sento del grande successo e – pur mordendomi le pugna – ne godo».

2. Calvino scrittore usava macchina da scrivere Olivetti: una Studio 44, «solenne come un totem» – scrive Ernesto Ferrero nel recentissimo *Italo* (2023), raccontando il suo ritorno dagli Stati Uniti a Torino, nel 1960, dove Calvino si stabilisce «in un appartamento a pianterreno di nuova costruzione, affacciato sul Po» del quartiere ex operaio di Vanchiglia – e una Studio 45 anche se, racconta ancora Ferrero, lui «preferisce scrivere a mano, non può fare a meno del contatto fisico con la carta, con il bianco che lo sfida». La troviamo nella foto del suo studio di Parigi, dove Calvino si trasferisce nel 1967, lo stesso anno in cui Ettore Sottsass e Hans Von Klier progettano proprio la Studio 45, la macchina sul tavolo di Calvino. Ernesto Ferrero è puntuale nel passare in rassegna l'ambiente dove Calvino scriverà *Le città invisibili*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Palomar*: «Ricavato da una mansarda e affacciato su una terrazza, prende luce da una feritoia in alto, e si presenta piuttosto ascetico; la libreria bianca che occupa metà della parete, un tavolo spoglio con la lampada orientabile e sopra la Olivetti [...], una tazza con penne e matite,

una foto di Vittorini, un poster con la celebre vignetta di Snoopy alla macchina da scrivere». Su quel poster si legge il più banale degli *incipit*: *Era una notte buia e tempestosa...* Calvinò se ne sarebbe ricordato (e ci avrebbe fatto anche un ragionamento) dentro *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: «Sulla parete di fronte al mio tavolo è appeso un poster che mi hanno regalato. C'è il cagnolino Snoopy seduto di fronte alla macchina da scrivere e nel fumetto si legge la frase: "Era una notte buia e tempestosa..." Ogni volta che mi siedo qui leggo "Era una notte buia e tempestosa..." e l'impersonalità di quell'*incipit* sembra aprire il passaggio da un mondo all'altro, dal tempo e spazio del qui e ora al tempo e spazio della pagina scritta: sento l'esaltazione d'un inizio al quale potranno seguire svolgimenti molteplici, inesauribili; mi convinco che non c'è niente di meglio d'un'apertura convenzionale, d'un attacco da cui ci si può aspettare tutto e niente; e mi rendo anche conto che quel cane mitomane non riuscirà mai ad aggiungere alle prime sei parole altre sei o dodici senza rompere l'incanto. La felicità dell'entrare in un altro mondo è un'illusione: ci si lancia a scrivere precorrendo la felicità d'una futura lettura e il vuoto s'apre sulla carta bianca. Da quando ho questo poster appeso davanti agli occhi, non riesco a terminare una pagina. Bisogna che al più presto stacchi dal muro questo maledetto Snoopy; ma non mi decido; quel pupazzo infantile è diventato per me un emblema della mia condizione, un ammonimento, una sfida».

Le conclusioni a cui giunge questo brano sono le stesse a cui fa cenno Ferrero quando parla del «bianco che lo sfida». Calvinò sta pensando a questioni che esulano dal problema di trovare gli *incipit* e probabilmente la risposta corretta si trova in un passaggio che lo stesso Ferrero dissemina in una pagina di *Italo*, là dove sottolinea che il problema principale della scrittura sta nel dover scegliere tra le mille alternative che un autore incontra ogniqualvolta si imbatte in quella che viene definita «la dannazione della scelta che la letteratura si porta con sé». Calvinò è ormai avviato sulla strada che supera il problema della macchina da scrivere: uno strumento non così diverso dall'utilizzo tradizionale della penna e che quasi sicuramente prelude alla questione della complessità, la vera, grande frontiera – questo sì – della letteratura all'altezza degli anni in cui all'esercizio di scrivere viene in soccorso la tecnica cibernetica. Calvinò si è già interessato a questo argomento in *Cibernetica e fantasmi*, un saggio che risale ancora una volta al 1967, scritto in forma di conferenza pronunciata in diverse sedi (Torino, Milano, Genova, Roma, Bari) e confluita poi in *Una pietra sopra* (1980). Calvinò è più affascinato dai meccanismi di questa nuova frontiera tecnologica che da quelli delle macchine da scrivere, su cui in realtà riflette poco. E comprendiamo le ragioni di questa adesione attraverso il recente saggio scritto a quattro mani da un matematico e un comparatista, Gian Italo Bischi e Giovanni D'Arconza, *Calvinò e la limpidezza della complessità* (2023),

da cui emerge un Calvino avido lettore dei trattati di Shannon, Weimer, Von Neumann, Turing. I due autori di questo libro, basandosi proprio sul saggio che riguarda la cibernetica, dimostrano quanta vicinanza vi sia tra il Calvino che si occupa della teoria matematica delle complessità e il problema che più gli sta a cuore in quegli anni: sconfiggere il labirinto, trovare un nuovo ordine nel linguaggio e, dunque, nella decodificazione della realtà, un tema che appartiene alla produzione combinatoria dagli anni Settanta fino a *Palomar* (1983) e che trova un primo tentativo di sistemazione in *Rapidità, Visibilità e Molteplicità* delle *Lezioni americane* (1988). «Quello che m'interessa è cercare la complessità» – dichiara in un'intervista a Gregory L. Lucente, uscita prima su «Contemporary Literature», poi in «Nuova Corrente» del 1987 tradotta da Mario Boselli – «M'interessa ciò che è complesso, aggrovigliato, difficile da descrivere, e cerco di esprimerlo con la maggior limpidezza possibile».

3. Nonostante le *Lezioni americane* siano state composte a metà degli anni Ottanta, è possibile ipotizzare che molti degli elementi in esse contenuti, soprattutto i temi della leggerezza, dell'esattezza e della rapidità, abbiano avuto un'incubazione di almeno trent'anni, come se Calvino avesse bene in mente le categorie estetico-narratologiche, su cui imbastisce le sue argomentazioni, già quando lavorava in Einaudi come funzionario editoriale. Il dato emerge per esempio nella lettera inviata a Raffaello Brignetti il 5 maggio del 1954, dove confessa la sua avversione nei confronti della tecnica del flashback e del suo utilizzo in sede narrativa: «Io comincio una storia e vado giù dritto come un filo a piombo. Ma sei proprio sicuro che siano necessari, questi intermezzi? Non so, io credo che si potrebbero eliminare e la storia non ne perderebbe in intensità e ne guadagnerebbe in snellezza». Qualche mese prima, il 16 febbraio sempre di quel 1954, aveva scritto a Giovanni Testori dopo aver letto il testo che sarebbe stato pubblicato quell'anno con il titolo di *Il Dio di Roserio*: «Devo dirLe che specie nei primi capitoli ho avvertito una certa difficoltà alla lettura per via di quella tecnica dei ritorni della fine dell'episodio a mezzo del racconto. Dapprincipio non ci capivo niente, e credo che la colpa fosse della mia ignoranza ciclistica: questo tizio che tutti i momenti gli prendono la faccia in mano e glie la sollevano, e tutti i momenti sembra che caschi e invece è sempre in piedi... Anche nel secondo capitolo non capivo niente. Poi alla fine ho capito e il racconto si è arrestato in perfetto ordine nella mia memoria. Ma la mia prima reazione – da lettore comune, diciamo così – è stata di disorientamento. (Forse segnare con il corsivo gli stacchi nel tempo potrebbe aiutare la lettura?) Lei dirà: ma Faulkner ne fa di peggio. Ma Faulkner, Lei risponderò, è vero che mette tanta carne al fuoco, è

uno che vuole impiantare delle tragedie cosmiche che neanche Sofocle. Qui invece siamo nella misura lineare del racconto, e bisogna che tutto cospiri a un risultato, se no sa di artificio. Questo discorso finisce per toccare l'essenza stessa del metodo narrativo da Lei usato, cioè il famoso monologo interiore. Da un po' di tempo mi sono convinto che è un metodo che già accusa una certa stanchezza, particolarmente il monologo interiore dialettale, e che su questa via non ci sia più molto di nuovo da dire».

L'idea di una scrittura snella è sintomo della necessità di sottrarre peso alla pagina (che è esattamente la formula della leggerezza) e favorire così una specie di ritmo idoneo a produrre rapidità. Non è difficile ipotizzare dove conduca questa riflessione, nata a margine della scrittura di altri autori e poi riverberatasi sui testi dello stesso Calvino che in quel 1954 dava alle stampe *Il visconte dimezzato*, il primo libro della trilogia araldica, esempio convincente di letteratura tracciata con «filo a piombo». Meno chiari invece sono i legami potenziali tra il cercare l'effetto di leggerezza da parte di Calvino e il diffondersi in quel periodo della scrittura a macchina. Sottrarre peso, così come indica la prima delle *Lezioni americane*, è un'operazione che prescinde dall'uso della penna o di una portatile Olivetti e sicuramente, pur di raggiungere l'obiettivo dell'agilità, battere su una tastiera non obbliga a effettuare i processi di revisione, più di quanto non sia necessario farlo avendo in mano una stilografica.

Il richiamo allo stile del “filo a piombo” dimostra che comincia negli anni Cinquanta (quando scrive a Testori e a Brignetti) il processo di elaborazione che avrebbe portato alle *Lezioni americane* e che dunque sarebbe possibile stabilire un processo di filiazione tra le teoresi della leggerezza, della rapidità e dell'esattezza e la maniera in cui venivano pubblicizzati gli strumenti della scrittura a macchina. Nel 1923, per promuovere la M20 Olivetti, Ernesto Pirovano concepì un manifesto in cui questo oggetto nero e dal telaio imponente sfrecciava su binari di una ferrovia, accompagnato da un treno che corre su un binario parallelo, ma si mantiene in secondo piano, a distanza, quasi avanzasse a velocità inferiore. «La rapidissima Olivetti»: recita lo slogan. La modernità si manifesta in tanti modi, uno dei quali sta nella percezione di un tempo che accelera e ciò che intendeva comunicare il cartellone era l'idea di una lentezza definitivamente sconfitta. Sembra che ci sia un abisso, ma si tratta soltanto di dodici anni da quando, nel 1911, per lanciare il modello di Olivetti M1 – anche questa un oggetto nero e pesante – Teodoro Wolf Ferrari ricorreva alla figura di Dante Alighieri, alto, statuario, severo nello sguardo, che indicava con l'indice della mano destra il primo dei prodotti fabbricati nelle Officine Olivetti di Ivrea. Il cambio di registro è notevole. Per la M1 si sceglieva la posa statica del fondatore della letteratura italiana che, in quanto

padre della lingua, assumeva il ruolo del più autorevole testimonial. Per la M20 invece si puntava sul dinamismo e sulla velocità, categorie di un futurismo d'antan, ma certo assai veritiere rispetto alla tradizione di pennino e inchiostro.

C'è di più. Osservando i processi di comunicazione elaborati successivamente, tutto lascia intendere che le strategie della comunicazione olivettiana muovessero verso le categorie calviniane. La Lettera 22, per esempio, realizzata nel 1950 su progetto di Marcello Nizzoli, affermandosi come prodotto portatile, contribuiva a diffondere la nozione di leggerezza. «Discreta», «leggera», «agevole» erano tre aggettivi che comparivano sul manifesto prodotto nel 1954 dallo Herb Lubalin Study Center. Fortini la presentò con uno slogan che ha il sapore di un dittico poetico: «leggera come una sillaba / completa come una frase». E in uno dei cartelloni di Giovanni Pintori, dedicati allo stesso modello, si vede una Lettera 22 salire verso l'alto attaccata a uno di quei palloncini in vendita presso i luna park. Quel che potrà apparire una semplice coincidenza, è di fatto la conferma di un'ipotesi altamente suggestiva. Ci troviamo, infatti, negli stessi anni in cui Calvino, mentre suggerisce a Brignetti di snellire la struttura del suo racconto, sta avviando la sua riflessione sulla leggerezza, sulla rapidità e sull'esattezza, tre criteri fondamentali per ciò che attiene al cambio di prospettiva narratologica, che implica il passaggio dalla ipotassi alla paratassi e che, indirettamente, provoca un cortocircuito con i criteri della cartellonistica olivettiana. Il pensiero corre subito alla réclame della Lexikon 80: una macchina per ufficio tutt'altro che portatile, immessa sul mercato nel 1949 grazie a un manifesto concepito da Marcello Nizzoli, dove si vede la sagoma multicolore di un uccellino nell'atto di cinguettare. Anche qui il messaggio non lascia dubbi: scrivere deve rispettare la brevità del linguaggio ornitologico, lontano da sbavature ed eccessi, minimale eppure tutt'altro che incompleto. Deve essere un concentrato di informazioni, una sintesi. Il manifesto precede di qualche anno l'inizio del boom economico e il definitivo avvicendamento dalla civiltà della terra alla civiltà delle macchine. Soprattutto precede di circa ottant'anni l'epoca della comunicazione su Twitter, che adotterà l'icona dell'uccellino per sottolineare le stesse caratteristiche a cui alludeva l'affiche di Nizzoli: un messaggio rapido ed esatto (140 caratteri), dunque leggero, senza fronzoli e termini in sovrappeso. Twitter rende concreto ciò che Calvino aveva soltanto ipotizzato mentre scriveva le *Lezioni americane*. Non si può dire se sia stato un bene in assoluto, però certo la necessità di abbreviare ha prodotto una curiosa miscela di semplificazione e comprensione, ma comprende anche il pericolo di rendere banale, per eccesso di sintesi, il messaggio stesso.

Giovanni Genna

CALVINO LETTORE DI DE MARTINO

1. *Paradigmi demartiniani*

anche il linguaggio degli dèi cambia coi secoli
(Italo Calvino, *Palomar*)

Anche se il binomio tra letteratura e antropologia affonda le sue radici nell'Ottocento romantico – che torna «alle antiche memorie nazionali, agli usi, alle tradizioni, ai costumi, ai canti popolari»,¹ ma non certo «per semplice curiosità» –,² è soltanto a partire dal XX secolo che raggiunge risultati assai maturi e fecondi, in larga parte grazie all'applicazione di nuovi metodi critici e razionalistici agli studi sulla natura umana e sulle tracce della sua presenza nel mondo. Se da una parte la letteratura diventa quel “largo terreno franco” (Pasolini) entro cui l'antropologo può verificare teorie e paradigmi interpretativi, dall'altra (e di riflesso), intrecciando saldamente i suoi destini con i percorsi poetici e narrativi di artisti e letterati, l'antropologia diventa parte attiva nello sviluppo della teoria antropologica della letteratura. Non è un caso, infatti, che a partire dal secondo Novecento italiano, in particolare dagli anni Cinquanta grazie all'einaudiana «Collezione di studi religiosi, etnologici, psicologici», la cosiddetta “Collana Viola”,³ la “seduzione” scaturita dalla riscoperta di questa

¹ E. DE MARTINO, *Mondo popolare e cultura nazionale*, in «La Lapa», 1, I, 1953, p. 3.

² *Ibid.*

³ Sull'importanza assunta dalla “Collana Viola” nel panorama culturale italiano, nonché sull'iniziale sodalizio dei suoi fondatori, Ernesto de Martino e Cesare Pavese, scrive Carli: «L'uscita dell'antropologia dalle stanze buie della cultura italiana, viene suscitato dalla collaborazione intellettuale ed editoriale di Cesare Pavese con Ernesto De Martino [...]. A proposito di Pavese e De Martino è importante ricordare che fossero uno scrittore e un demologo, congiuntamente, in piena comunione (almeno in un primo momento), a innescare la miccia di una detonazione culturale produttiva, dal momento che proprio all'alba della metà del

scienza spinga i letterati a stringere numerose collaborazioni con gli antropologi, non ultima quella di Italo Calvino con l'etnologo e folklorista Giuseppe Cocchiara, «uno dei suoi più assidui collaboratori di quegli anni»,⁴ colui il quale, sollecitando Cesare Pavese, ha avuto il merito di richiamare l'attenzione della casa editrice torinese su due fronti decisivi per la divulgazione della letteratura folklorica in Italia, ossia il recupero delle “novelline” popolari e la traduzione di raccolte di fiabe (dal dialetto o dalle lingue straniere) e saggi sulle stesse; inoltre, com'è noto, Cocchiara si rivela fondamentale per la realizzazione della raccolta calviniana delle *Fiabe italiane* (1956), grazie a segnalazioni di libri, prestiti degli stessi e suggerimenti di vario genere.⁵

Tuttavia, non di rado accade che i dialoghi tra letterati e antropologi diano anche vita ad aspri conflitti, soprattutto riguardo al dibattito tra razionalismo e irrazionalismo nell'approccio dell'uomo di lettere alla materia etnologica. A partire dalla fine degli anni Quaranta, ad alimentare questo dibattito in corso sono gli scritti teorici di Ernesto de Martino, che hanno il merito di contribuire al passaggio dalla scienza alla letteratura di nuovi paradigmi interpretativi con i quali gli intellettuali sono chiamati al confronto:⁶ in un'epoca già segnata dalla crisi esistenziale dovuta allo squarcio lacerante inferto dalla seconda guerra mondiale, dalla recente scoperta della terribilità dell'atomica e, in Italia, anche dalla prossima crisi interna alla sinistra dovuta alle posizioni tenute in merito all'invasione sovietica in Ungheria – che porteranno proprio Calvino all'uscita dal PCI –,⁷ l'antropologo napoletano partecipa alla costruzione dell'immaginario collettivo assegnando di fatto un ruolo sia scientifico-descrittivo sia narrativo ai

Novecento, non prima, avviene l'incontro contemporaneo, definitivo e fattivo in termini di risultati conseguiti, fra letteratura e antropologia». A. CARLI, *L'occhio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia*, Edizioni ETS, Pisa 2018, pp. 29, 30.

⁴ F. SERRA, *Calvino*, Salerno Editrice, Roma 2018, pp. 94-95.

⁵ «La proposta di lavoro avanzata nell'aprile 1954 [da Einaudi] a Cocchiara prevedeva una prima fase di raccolta, catalogazione e traduzione delle fiabe [...]; poi doveva subentrare Calvino, che apposta per questo sarebbe stato esonerato dalle sue “mansioni editoriali-impiegate” [...]». Ivi, p. 99.

⁶ Per approfondire i debiti che la letteratura italiana contrae con il pensiero di de Martino si rimanda al prezioso *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, a cura di P. Desogus, R. Gasperina Geroni, G.L. Picconi, Carocci, Roma 2021, all'interno del quale, tuttavia, manca uno studio sul rapporto tra l'antropologo e Calvino.

⁷ «[...] un vero spartiacque intellettuale, artistico e politico si registra solo dopo il 1956. In seguito al XX Congresso del Partito comunista dell'Unione Sovietica, all'invasione dell'Ungheria, alla posizione deludente assunta in merito dalla direzione del PCI, nel '57 Calvino, come altri intellettuali, decide di uscire dal Partito. Dello stesso anno è il *Barone rampante*, metafora di una non rinunciataria presa di distanze dall'*engagement* [...]». M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Il Mulino, Bologna 2021, p. 23.

concetti chiave della sua “antropologia dell’esistenza”, vale a dire alla “presenza” (comprese le sue intrinseche relazioni con il cosiddetto “mondo magico”) e alle “apocalissi”, strumenti essenziali per definire una nuova ermeneutica della società moderna, condotta in nome di un rinnovato umanesimo ideologico e politico da opporre all’indiscriminata rievocazione di quel passato mitico creduto come eterna età dell’oro, la soluzione ultima a ogni apocalittica crisi dell’esistenza.⁸ In virtù di tali ragioni, de Martino afferma che è nella storia che deve avvenire il confronto fra gli uomini e il superamento della crisi, non sul terreno irrazionalistico della metastoria, che rappresenta invece il luogo prediletto da chi si isola dalla realtà e «perde rapporto con i compiti di universalizzazione e di valorizzazione»;⁹ da ciò ne consegue che il pericoloso orientamento «irrazionalistico in etnologia e in storia delle religioni tende [...] a teorizzare proprio l’irrazionalità del sacro, finendo con lo sposare le stesse pretese metastoriche della coscienza mitico-rituale».¹⁰ A tal proposito, nell’importante saggio *Promesse e minacce dell’etnologia* – che mette bene in evidenza tutti i paradigmi demartiniani –, soffermandosi sul “pericoloso” dialogo tra letteratura e antropologia, e alludendo alla poetica regressiva di Pavese, reo, secondo l’antropologo, di aver esercitato in Italia il ruolo di “importatore” di irrazionalismo etnologico, de Martino aggiunge: «la verità è che la materia etnologica rischia di diventare mediatrice di irrazionalismo e di antistoricismo in un’epoca come la nostra in cui sono entrate in crisi le difese culturali erette dalla società borghese»,¹¹ per poi concludere che in questa situazione «riprende forza la “bramosia di lontane esperienze ataviche”, e la materia etnologica sembra offrire uno dei tanti pretesti per soddisfare questa bramosia».¹²

2. *Calvino “con” de Martino, “contro” Pavese*

All’interno di questo quadro teorico estremamente affascinante, che sostanzialmente pone al centro della discussione la dicotomia tra razionalismo

⁸ Sull’enorme fortuna critico-letteraria dei concetti di “presenza” e “apocalisse” si rimanda a R. NISTICÒ, *Apocalisse e presenza. L’apporto di Ernesto de Martino alla teoria antropologica della letteratura*, in *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, pp. 222-251.

⁹ E. DE MARTINO, *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, a cura di M. Massenzio, Argo, Lecce 1995, p. 105.

¹⁰ ID., *Promesse e minacce dell’etnologia*, in ID., *Furore Simbolo Valore*, Il Saggiatore, Milano 2013, p. 95.

¹¹ Ivi, pp. 98-99.

¹² Ivi, p. 99.

e irrazionalismo nell'approccio alla dimensione primitiva, si inserisce Italo Calvino, il quale, com'è ben noto, si mostra molto interessato alla materia antropologica, ritenuta da sempre tra le fonti primarie del proprio universo critico e narrativo, com'egli stesso ha più volte ammesso, basti pensare, solo per fare un esempio, alla lettera indirizzata a Vito Amoruso il 18 settembre del 1969, in cui la scienza antropologica viene eletta a strumento privilegiato per rinnovare non soltanto le strutture della narrazione, ma anche i processi gnoseologici insiti nella pratica della scrittura. Scrive al riguardo Calvino: «credo che la via maestra della critica sia quella che parte dalle funzioni antropologiche. È sul gioco dell'antropologia [...] che la letteratura non è un *universo chiuso*».¹³

Ora, tra gli antropologi ai quali Calvino fa riferimento nel corso dei suoi studi – pensiamo a Vladimir Propp per le riflessioni sviluppate attorno alla morfologia della fiaba, ad Arnold Van Gennep per lo studio dei riti di passaggio, ad Alberto Mario Cirese per la conoscenza della tradizione fiabesca molisana, a cui Calvino è interessato per via del progetto delle sue *Fiabe*,¹⁴ al già citato Cocchiara, ma anche a Northrop Frye per gli studi condotti sulle strutture mitologiche della narrazione o a Claude Lévi Strauss per l'interesse verso il metodo dello strutturalismo applicato allo studio sulle tradizioni mitologiche, autori che Calvino ha letto pur non sempre condividendone le teorie –, bisognerebbe annoverare anche Ernesto de Martino. Tuttavia andrebbe fin da subito chiarito che l'antropologo napoletano parrebbe attestarsi come una sorta di “presenza in assenza” nell'immaginario critico-narrativo calviniano, cioè dire che Calvino non pubblica articoli o recensioni che abbiano per oggetto esclusivamente lavori demartiniani, limitandosi piuttosto a evocarne il nome quasi sempre in associazione a quello di Pavese. Questo è il caso del pezzo *Le lettere di Pavese*, pubblicato nel 1966, in cui Calvino presenta la raccolta da lui curata delle epistole dell'amico-maestro ormai perduto, facendo poi riferimento alla collaborazione einaudiana tra il poeta e l'antropologo,¹⁵ e poi dell'articolo

¹³ I. CALVINO, *Lettere (1940-1985)*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2023, p. 686.

¹⁴ Il nome di Cirese è segnalato a Calvino proprio da De Martino, che consiglia di rivolgersi al professore per colmare le lacune riguardanti la tradizione fiabesca molisana, fondamentale per completare le sue *Fiabe*. Il 19 luglio 1956, in prossimità della pubblicazione del volume, Calvino scrive: «Chiarissimo Prof. Cirese, da tempo volevo interpellarLa cercandoLa a Roma anche per consiglio di de Martino [...]. Ho una grande lacuna, il Molise [...]. Saprebbe darmi qualche indicazione? (Io raccolgo in prevalenza fiabe, ma comprendo nella raccolta, con un criterio di valore poetico, di piacevolezza della lettura, anche leggende, favole, storielle)». Ivi, pp. 298, 299.

¹⁵ «[Pavese] realizza la collana “Etnologica”, attraverso un mare di letture d'antropologia e di storia delle religioni antiche, un assiduo accanimento a procurarsi i testi, a discuterli con

Le fiabe del focolare dei fratelli Jakob e Wilhelm Grimm, datato 1970, in cui de Martino è citato per l'importanza assunta nel panorama letterario italiano, sempre in virtù dell'esperienza della "Collana viola".¹⁶ Fa eccezione, invece, lo scritto *Sette fiasche di lacrime*, pubblicato su «Repubblica» il 25 gennaio del 1984, in cui Calvino, discorrendo sulla funzione letteraria del pianto, ne analizza poi i significati sociali e quindi comportamentali all'interno dei gruppi umani, dapprima citando Propp, il quale riscontra una mimesi tra il processo della pioggia che irrori i campi permettendone la rinascita e il pianto sulla tomba del defunto che ne auspicherebbe la continuità della vita, mentre poi, sotto l'egida demartiniana, li riconduce alla stregua di riti simbolici atti a esorcizzare la paura dell'apocalisse, popolarmente intesa come la morte, alludendo al volume *Morte e pianto rituale* del 1958:

Ecco che dall'aspetto materiale della produzione di lacrime passiamo all'aspetto sociale: il pianto come istituzione rituale, la codificazione del lutto in cui si cerca d'arginare la crisi della perdita che scardina la compagine del mondo (vedi il famoso libro di Ernesto De Martino). È come se il sollievo apportato dal piangere si estendesse all'universo per ristabilire un'immagine d'armonia.¹⁷

Poi aggiunge, sempre in riferimento agli esempi apportati da de Martino: «Già nei miti classici la copiosità delle lacrime aveva questa funzione: Ovidio racconta storie di ninfe che piangono tanto da trasformarsi in fonti».¹⁸

Anche nella corrispondenza privata il nome di de Martino non compare poi così diffusamente ed è inoltre curioso il fatto che anche lo stesso rapporto conflittuale tra Pavese e l'antropologo non venga più di tanto toccato da Calvino, se non implicitamente e diversi anni dopo la morte del poeta, pur essendo probabilmente a conoscenza dei contrasti che avevano avuto i due data la collaborazione dei tre con Einaudi. I motivi per cui Calvino non l'avesse fatto prima potrebbero essere diversi, forse da ricondurre – ma qui entriamo certamente nel campo delle illazioni, se non addirittura dei pettegolezzi – a una sorta di rispetto nei confronti di Pavese: magari non prendendo una netta posizione sulla faccenda, Calvino avrebbe in qualche modo tutelato, almeno

Ernesto De Martino, a farli tradurre e rivederli [...]». I. CALVINO, *Le lettere di Pavese*, in ID., *Saggi (1945-1985)*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 2022, vol. I, p. 1236.

¹⁶ Lo scrittore parla in maniera entusiastica di «clima di risveglio di studi etnologici suscitato in Italia da Cesare Pavese ed Ernesto De Martino [...]». ID., *Le fiabe del focolare dei fratelli Jakob e Wilhelm Grimm*, in ID., *Saggi (1945-1985)*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 2022, vol. II, p. 1573.

¹⁷ ID., *Sette fiasche di lacrime*, in *Saggi cit.*, II, p. 1667.

¹⁸ *Ibid.*

in parte, le controverse letture e le posizioni politiche pavesiane¹⁹ in un periodo in cui il poeta era invisibile alla sinistra italiana, che lo aveva accusato di “qualunquismo” dato il suo proverbiale disinteresse per le faccende di partito.

A dire il vero, però, esiste un'eccezione piuttosto significativa al silenzio calviniano sulla faccenda rappresentata da una lettera datata 26 ottobre 1953 e indirizzata a Carlo Muscetta, l'allora direttore della rivista «Società», in cui Calvino, anche se in forma privata, entra per la prima volta nella polemica tra il poeta e l'antropologo, commentando l'importante studio demartiniano *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni*, pubblicato sulla rivista di Muscetta nello stesso anno, e scrive:

Il saggio di de Martino è interessante come lo sono sempre le cose che lui scrive, con tutti i suoi fermenti contraddittori: angosce esistenziali, rigore razionalistico, ostinazione nell'incasellamento crociano, ecc. La polemica con Pavese è condotta su un piano molto serio e irrefutabile; ma affrontare Pavese come teorico di cose etnologiche non risolve il suo problema; Pavese faceva il poeta ed era spinto in quelle equivoche zone dal desiderio di definire il fenomeno poetico; e i suoi interessi religioso-mitici ecc. sono in funzione dei loro rapporti con la conoscenza poetica; argomenti che il saggio di de Martino non tocca, e che pure sarebbe interessante veder analizzati a fondo.²⁰

È dunque Calvino a dichiararsi lettore di de Martino, dando inoltre l'impressione di essere attento osservatore delle sue teorie antropologiche, seppur mantenendo delle ovvie distanze nelle modalità di utilizzo di certi strumenti ermeneutici – come il ricorso al fantastico, per esempio, diffidato da de Martino ma essenziale per lo “scrittore-sciamano” Calvino al fine di evocare mondi fantasmagorici in nome di una rinnovata mitopoiesi –, che ne determinerebbero poi le specificità della propria scrittura, quella pertinente

¹⁹ Come ha scritto Angelini a proposito del controverso romanzo pavese *La casa in collina* (1948): «[...] la Resistenza è rappresentata con doloroso fastidio e i “perdenti” – i tedeschi, i repubblicani – sono a volte dipinti come dei martiri, in un ambiguo gioco di specchi contrappone retorica a retorica. Insomma, Pavese è ora nel mirino dei sostenitori più intransigenti della politica culturale del partito (e ci rimarrà) [...]. Pavese, lo sappiamo, ne aveva fin sopra i capelli di professioni di antifascismo, inalberate a ogni ora della giornata [...]. Pavese non si rendeva bene conto – è quanto emerge dal diario e dall'epistolario – delle enormi trasformazioni avvenute nella vita politica italiana dal 1947 al 1949». P. ANGELINI, *Introduzione* a C. PAVESE, E. DE MARTINO, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, Milano 2022, pp. 32, 33.

²⁰ I. CALVINO, *Lettere (1940-1985)* cit., p. 246.

per l'appunto a un letterato con il proprio bagaglio simbolico e immaginifico e non a un antropologo con tutti i suoi iper-razionalismi.

Dalla lettura del contenuto della missiva indirizzata a Muscetta sembrerebbero poi emergere altri aspetti ulteriormente significativi: in primo luogo la condivisione con l'antropologo delle medesime preoccupazioni riguardanti i pericoli inerenti alle seduzioni esercitate dall'etnologia nei confronti dell'uomo di lettere, in particolar modo dell'intellettuale impegnato politicamente e ideologicamente; in secondo luogo il pronunciarsi, anche se piuttosto timidamente, sulla polemica tra Pavese e de Martino, risolta a detta dello scrittore in sostanziale equilibrio, come dire: "de Martino ha ragione, la sua riflessione è del tutto «irrefutabile», ma Pavese è un poeta, non certo un intellettuale impegnato, dunque come tale ha diritto a particolari licenze estetico-letterarie, finanche la discesa nelle «equivocche zone» dell'anima umana". A ben guardare, tale posizione sembrerebbe essere ribadita qualche tempo dopo ne *Il midollo del leone* del 1955, in cui, non a caso, Calvino afferma:

Alieni da tentazioni per l'irrazionale e l'oscuro, pure ci interessa il cammino degli uomini che partirono in lotta contro i mostri, ora fronteggiandoli impassibili sul terreno nemico, ora travestendosi da mostri essi stessi, ora sfidandoli, ora soccombendo. Perciò continuiamo a frequentare Thomas Mann, Picasso, Pavese, continuiamo a segnare i punti delle loro vittorie e delle loro sconfitte: non è il loro "decadentismo" di cui ogni tanto qualcuno premurosamente ci avverte che ci interessa, ma ciò che in loro è nucleo d'umanità razionale, di classica chiarezza che tocca il fuoco e non brucia. Ci interessa il loro cercare di lavorare sulla base di tutta la problematica del loro tempo, il loro situarsi nel punto nodale di una cultura e di un'epoca. [...] Siamo in un'epoca d'allarme. Non scambiamo la terribilità delle cose reali con la terribilità delle cose scritte, non dimentichiamo che è contro la realtà terribile che dobbiamo batterci anche giovandoci delle armi che la poesia terribile può darci.²¹

Probabilmente non pago della riflessione maturata tra il 1953 e il 1955, Calvino parrebbe tornare sull'ormai "antica" *quaestio* tra l'antropologo e il poeta attraverso il pezzo *Pavese e i sacrifici umani* del 1966, una sorta di presentazione della traduzione francese dell'ultimo romanzo pavesiano, *La luna e i falò* (1950), pubblicato sulla rivista «Revue des études italiennes». Calvino introduce il romanzo paragonandolo a una sorta di contenitore ricco di simboli che rimandano a «un significato polivalente e incomunicabile»,²² aggiungendo

²¹ Id., *Il midollo del leone*, in *Saggi cit.*, I, p. 26.

²² Id., *Pavese e i sacrifici umani*, in *Saggi cit.*, I, p. 1230.

che quest'opera, come del resto tutta la produzione letteraria paveseiana gravita attorno all'etnologia, in cui però lo scrittore cerca «la chiave»²³ della sua «disperazione autodistruttiva»,²⁴ sostanziata dal collegamento tra «l'etnologia e la mitologia greco-romana alla sua autobiografia esistenziale»,²⁵ tanto che, e conclude, Pavese dimostrerebbe di essere rimasto “imprigionato” per sua stessa scelta nell'«antistoria mitico-rituale»,²⁶ che altro non è se non la metastoria di cui parlava de Martino nel “saggio della discordia” del 1953.

Calvino però non si ferma qui, dato che queste affermazioni sembrerebbero essere sviluppate in maniera più netta nello scritto *Lo sguardo dell'archeologo* del 1972, come se l'autore volesse tornare sul caso letterario dell'amico riflettendo ancora una volta sui pericoli della “regressione primitiva” da un punto di vista sia esistenziale sia letterario, cercando forse di metterci definitivamente “una pietra sopra”:

Non si va avanti se non rimettendo in gioco qualcosa che già si credeva punto d'arrivo [...]. Ma con questa avvertenza: altro è essere pronti a retrocedere per meglio saltare, altro è idoleggiare (ideologizzare) la regressione [...].²⁷

Affermazioni queste che riprendono quanto scritto da Calvino in una lettera inviata a Gianni Celati in data 2 marzo 1969, in cui, parlando del recupero del primitivo nelle strutture della narrazione, Calvino affermava la necessità di “razionalizzare” tale operazione:

la letteratura è il luogo in cui le strutture mitiche dell'uomo primitivo e dell'infanzia continuano a imporre la loro logica e a essere discusse sul loro stesso terreno, ed è l'unico terreno in cui si può in qualche modo contestarle e rivoluzionarle, l'unico terreno dove qualcosa cambia, cioè dove anche gli archetipi possono avere una storia [...].²⁸

Poi aggiungeva significativamente: «si dà valore letterario quando e solo quando succede qualcosa di talmente forte *da far saltare o deformare o invertire* la vecchia struttura mitica “naturale”»;²⁹ un'operazione, questa, che Calvino

²³ Ivi, p. 1232.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Ivi, p. 1230.

²⁶ Ivi, p. 1233.

²⁷ *Id.*, *Lo sguardo dell'archeologo*, in *Saggi cit.*, I, p. 325.

²⁸ *Id.*, *Lettere (1940-1985) cit.*, p. 673.

²⁹ *Ibid.*

raggiunge proprio “antropologizzando” (quindi “storicizzando”) la mitologia e le sue strutture narrative.

A ben guardare, dunque, la presentazione de *La luna e i falò*, nonché lo scritto *Lo sguardo dell'archeologo*, sembrerebbero toccare da vicino i punti nevralgici della polemica mossa a Pavese da de Martino a partire dall'articolo *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni*, e che adesso Calvino starebbe ripercorrendo, non tralasciando, in linea con quanto messo già in evidenza dall'antropologo, né l'ambigua fascinazione per *Il ramo d'oro* di Frazer (1915), da cui Pavese avrebbe ripreso il motivo degli apocalittici rituali del fuoco e dei sacrifici umani, né tantomeno le ancor più pericolose ambiguità ideologico-politiche di tali seduzioni etnologiche. Se da una parte Calvino scrive che il «tono di Pavese quando accenna alla politica è sempre un po' troppo brusco e *tranchant*, a scrollata di spalle [...] lungi dall'essere chiarito»³⁰ e che il suo interesse etnologico lo porta consapevolmente a «maneggiare i materiali più compromessi con la cultura reazionaria del nostro secolo»,³¹ dall'altra, invece, ancor più drasticamente (e drammaticamente), de Martino ammonisce che l'immersione pavesiana nelle esperienze ancestrali era dettata dalla «bramosia di lontane esperienze ataviche»³² e non, al contrario, «[dal]l'esigenza di veder chiaro nell'immediato rigurgito di quelle esperienze»³³ nella propria epoca, ragion per cui secondo l'antropologo «la “partecipazione mistica” [...] elevata a “valore perenne dello spirito” costituiva lo scandalo»³⁴ di cui si macchiava Pavese, nella cui esperienza letteraria «tutta questa equivoca problematica sul sacro, sul mito, sul primitivo, aveva già rivelato, in dati casi, la sua funzione politica di conservazione, anzi di reazione».³⁵

In sostanza, nella riflessione condotta sui pericoli connessi all'intersezione tra l'universo antropologico e la letteratura, Calvino parrebbe schierarsi “con” de Martino, “contro” Pavese, sposando infine la polemica demartiniana «verso un aspetto più mediato e dissimulato e pericoloso del naturalismo nel campo dell'etnologia, e cioè l'irrazionalismo, nel suo duplice aspetto di concezione di un mondo primitivo irrazionale e di un metodo irrazionalistico della ricerca etnologica».³⁶

³⁰ ID., *Pavese e i sacrifici umani* cit., p. 1233.

³¹ *Ibid.*

³² E. DE MARTINO, *Promesse e minacce dell'etnologia* cit., p. 77.

³³ *Ibid.*

³⁴ ID., *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni*, in ID., *Mondo popolare e magia in Lucania*, Basilicata editrice, Roma-Matera 1975, p. 75.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ivi*, p. 63.

3. Essere nel mondo

La posizione maturata da Calvino riguardo alla controversia tra il poeta e l'antropologo contiene tutti quegli elementi che metterebbero in evidenza le suggestioni esercitate dall'esperienza antropologica demartiniana nell'orizzonte critico della propria scrittura: per uscire indenne da ogni apocalittica crisi dell'esistenza, la letteratura deve agire nella storia tenendo vivo il rapporto tra la coscienza dell'io e l'esperienza del mondo, così da evitare pericolose regressioni in un indistinto passato che si perde irrazionalisticamente negli innumerevoli ghirigori della metastoria. A tal proposito, sarebbe opportuno affidarsi nuovamente a quanto scritto da Calvino ne *Il midollo del leone*, piegando al nostro discorso alcune riflessioni riguardanti la crisi attraversata dalla letteratura alla fine del secondo conflitto mondiale e sui modi per contrastarla. Discorrendo infatti sul ruolo che il nuovo personaggio romanzesco deve assumere e, più in generale, sulla funzione che l'intellettuale-scrittore deve ricoprire a partire da questa determinata fase della storia, Calvino sembrerebbe attuare un emblematico confronto tra due antinomiche esperienze letterarie, che in qualche modo farebbero risuonare echi demartiniani: da una parte la letteratura che (nella storia) reagisce alla crisi affermando la sua presenza attraverso l'impegno, mentre dall'altra (nella metastoria) la «letteratura dell'assenza»³⁷ che opponendosi alla presenza si chiude in se stessa, affermandosi come una letteratura fatta di «umbratili stati d'animo»,³⁸ che facendosi trascinare dall'«eccitazione nostalgica»³⁹ esprime il rifiuto della storia, ancorché «legata (sia pur negativamente) ai tempi».⁴⁰

Nonostante le ovvie distanze – per esempio, da una parte Calvino, da letterato, non poteva certo condividere l'eccessivo «rigore razionalistico» demartiniano, mentre dall'altra l'antropologo avrebbe poco gradito la traduzione dal dialetto all'italiano delle *Fiabe* in nome del «valore poetico» e del criterio principe della «piacevolezza della lettura»,⁴¹ dato che così facendo lo scrittore

³⁷ I. CALVINO, *Il midollo del leone* cit., p. 10.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ «L'autore delle *Fiabe italiane* si dedica con passione inedita alla traduzione dei testi originali, oltre che alla loro trasformazione letteraria. [...] Calvino mira principalmente alla ricerca di una nuova *koinè*, che non può più essere rappresentata dai dialetti [...]». A. CARLI, *Locchio e la voce* cit., p. 15. Questo tipo di operazione, fattibile data la propensione “letteraria di Cocchiara”, il quale accetta la “corruzione” del reperto etnologico, contrariamente a quanto avrebbe fatto de Martino consente a Calvino di «coniugare il principio estetico della maggiore

avrebbe alterato la purezza del reperto etnologico,⁴² e poi non ultima la stessa collaborazione con Cocchiara, osteggiato dall'antropologo napoletano –,⁴³ affermare che il pensiero di de Martino sia entrato in contatto con l'universo teorico di Calvino, e che dunque il suo nome possa essere iscritto a buon diritto tra gli antropologi che hanno contribuito con le loro suggestioni ad alimentare e arricchire la scrittura critico-narrativa dell'autore, parrebbe infine possibile.

In fondo quella di Calvino è la scrittura di chi sta vivendo l'apocalisse culturale della propria epoca, un'apocalisse alla quale, tuttavia, alla maniera demartiniana, non segue il regresso nelle «bramosie lontane», né tantomeno «disperazione autodistruttiva», quanto piuttosto una nuova epoca, del tutto sconosciuta e imprevedibile alla quale però consegnare dei valori letterari e umani, cosa che del resto Calvino tenta di fare per mezzo delle sue lezioni americane a coronamento di una lunga peregrinazione teorica: all'intellettuale spetta dunque il compito di guidare i lettori verso questo nuovo capitolo dell'esistenza in nome di un rinnovato umanesimo. Come osserva il signor Palomar, infatti, a ogni apocalittico sguardo, tipico di un coccodrillo perso in una «desolazione attonita»,⁴⁴ in «un tempo fuori dalla nostra esperienza»,⁴⁵ si contrappone lo sguardo di chi, come il gorilla albino, non cerca riparo in un indistinto passato, ma stringendo tra le mani un oggetto “magico”, tenta,

poeticità con quello politico e unitario della rappresentatività di tutte le letterature regionali [...]». S. CRUSO, *Guida alla lettura di Italo Calvino. Fiabe italiane*, Carocci, Roma 2007, p. 20.

⁴² Sostanzialmente Calvino «traduce, plasma, costruisce nuovi edifici letterari con i detriti della tradizione fiabesca regionale e, in questo, offre una nuova vita alla narrativa ancestrale, facendone però un *cyborg* ricchissimo di componenti artificiali, pienamente letterarie, rispetto alla natura originale delle novelline tradizionali. La sostanza di queste fiabe artificiali (tanto apparentemente simili a campioni demologici, qui smembrati e assemblati nuovamente), si indirizza al nascente pubblico delle città, ricostruite dopo la furia della guerra [...]». A. CARLI, *Locchio e la voce* cit., p. 10.

⁴³ «A partire dal 1950 l'assenza di Pavese determina una riconfigurazione pulviscolare: i lavori della “Collana Viola” proseguono con difficoltà. De Martino si relaziona non senza irrigidimenti e aritmie ai diversi collaboratori einaudiani e Cocchiara continua a svolgere il proprio ruolo di consulente; parallelamente si intraprendono nuove iniziative, in cui emergono in modo netto le differenze di impostazione teorica tra l'etnologo napoletano e il folklorista siciliano. Quelle diversità [...] danno ora vita a un'opposizione binaria: De Martino si impegna nella realizzazione, travagliata e fallimentare, di una collana di inchieste etnografiche; Cocchiara diventa il consulente privilegiato [di Einaudi e di Calvino] e l'ispiratore dei “Classici della fiaba”». S. CALABRESE, S. CRUSO, *Il folklore unplugged. Lettere di Calvino, Cocchiara, De Martino e Pavese sulla tradizione popolare*, Archetipo Libri, Bologna 2008, p. 23.

⁴⁴ I. CALVINO, *Palomar*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, Mondadori, Milano 1992, vol. II, p. 948.

⁴⁵ *Ibid.*

nonostante la crisi, di essere nel mondo e di aspettare con fiducia «una via d'uscita dallo sgomento del vivere [...] quasi un primo albeggiare della cultura nella lunga notte biologica».⁴⁶

⁴⁶ Ivi, p. 943.

Silvio Perrella

TRE LETTERE PER ITALO CALVINO

Italo Calvino inventa se stesso prima disegnando e poi scrivendo. Lo fa come dando istruzioni a un sosia, un se stesso plurimo che si avventura tra le righe e prende forma e articola la sua voce stilizzandola in un falsetto che è una peculiare invenzione della lingua. Ne nasce un'opera che si dà e si nega, che sembra tutta a luce mentre gioca con il mondo opaco delle origini

Italo Calvino disegnava se stesso da ragazzo come uno che un po' ubriaco va a zonzo senza meta; le mani affondate nelle tasche; le sopracciglia unite come ali di corvo; i calzoni cadenti; i piedi attenti a non incespicare.

Disegnandosi si preparava alla scrittura come pratica dell'auto-osservazione, come mescolio tra sé e il mondo, come filo d'inchiostro che corre «per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune...».

Sia disegnando sia scrivendo la mano si muove sul foglio e traccia segni che possono dare l'illusione che l'inseguimento di se stessi possa produrre figure tracciati paesaggi passaggi obbligati, ombrose, riflessi opachi, luci improvvise.

Era stata Eva Mameli, la mamma di Italo, speranzosa che il figlio prendesse strade simili alla sua e a quella del padre, a iscriverlo a un corso di disegno per corrispondenza.

È infatti pratica comune dei botanici quella di prendere appunti visivi delle piante che studiano.

Ma dalla matita di Italo, più che descrizioni botaniche, uscivano figure stilizzate, nelle quali si coglieva al volo il tic fondamentale dei suoi compagni e amici, dei suoi genitori, del fratello, oltre che di se stesso: di ognuno di essi, con tratti essenziali e veloci, faceva la caricatura.

E fu un disegno comparso sul giornale di quella scuola per corrispondenza, quando aveva undici anni, la prima cosa che pubblicò.

Vennero dopo (come ha raccontato l'Oreste del Buono che fu direttore di «Linus») le vignette, firmate con lo pseudonimo di Jago, per la rubrica *Il cestino* del «Bertoldo».

Ma come suo solito, Calvino tenderà a occultare quel primo e importante passaggio della sua storia espressiva.

Invece, la vocazione al disegno non è per nulla un aspetto secondario. Va tenuta presente, anzi, perché aiuta a spiegare le ragioni per le quali Calvino tendeva a disporre il tempo nello spazio. E sempre più si fermava su immagini apparentemente ferme del tempo, come quella dell'albero messicano in *Collezione di sabbia*.

D'altronde la stilizzazione è un procedimento lineare facilmente apparentabile al disegno, di cui Calvino seppe trovare l'equivalente visivo. Si pensi alle scelte per le copertine dei suoi libri, nelle quali compaiono prima i Picasso più asciutti e lineari (un artista con cui negli anni Cinquanta Calvino tese a identificarsi, soprattutto per la compresenza felice di diverse scelte stilistiche) e poi i tanti Klee, fino a Saul Steinberg.

Si sa che Calvino non solo si occupò spesso di artisti visivi, ma amò collaborare con loro. In *Collezione di sabbia* c'è un saggio sugli *Scrittori che disegnano*, in cui si sofferma sui precursori delle *comic stripes* come Alfred de Musset e sulle loro abilità caricaturali. All'inizio, senza dirlo, Calvino ci racconta qualcosa di sé, facendosi rivenire sotto le dita il finale "disegnato" de *Il barone rampante*:

La penna corre sul foglio, si ferma, esita, distrattamente o nervosamente deposita sul margine un profilo, un pupazzo, un ghirigoro, oppure s'applica nell'elaborazione d'un fregio, d'un'ombreggiatura, d'un labirinto geometrico. La spinta dell'energia grafica di momento in momento si trova di fronte a un bivio: continuare a evocare i propri fantasmi attraverso l'uniforme stillicidio alfabetico oppure inseguirli nell'immediatezza visiva d'un rapido schizzo?

Il disegno di scrittore per Calvino è «qualcosa di diverso dal disegno d'un artista, in quanto è funzionale a un'invenzione e a una stilizzazione narrative e a un tipo d'ironia e autoironia».

È davvero un peccato che i disegni di Calvino siano sinora stati pubblicati così raramente. Dopo gli anni giovanili, infatti, Calvino ha continuato a disegnare.

Sia le sue lettere, sia i suoi dattiloscritti riservano sorprese figurative.

Elsa de' Giorgi parla, a questo proposito, di un «Calvino del gioco, dell'umorismo sapiente, zavattinesco, tofanesco, chagalliano, innocente, che scriveva

disegnando avvenimenti e stati d'animo con una grazia che è un delitto non poter portare a conoscenza dei lettori».

La de' Giorgi allude alle centinaia di lettere da lei ricevute, spessissimo illustrate dalla fantasiosa e innamorata penna di Calvino.

La penna correva sul foglio spinta dal desiderio dell'incontro, come accade a Cosimo Piovasco di Rondò quando nella sua vita verticale e arboricola appare Viola Violante.

Ad Ombrosa anche gli alberi sentono quanto Cosimo sia irrequieto e come il mondo della realtà vada prendendo forma nello stillicidio alfabetico che lo traduce in frasi e prima che in frasi in calligrafie.

Calvino diceva di possedere «due calligrafie, che corrispondono a due atteggiamenti o stati d'animo diversi». Nelle parti di maggiore densità verbale la sua calligrafia si faceva piccola piccola, «con gli o e gli a senza un buco in mezzo, ridotti a dei puntini», mentre in quelle di rarefazione s'ingrandiva, «con delle o e delle a che ci si può fare entrare dentro un dito».

Probabile che descrivesse la sua calligrafia con questa minuziosità perché la considerava come qualcosa di affine al disegno.

Indizi dell'importanza fondativa del disegno si possono trovare anche nella sua firma, che davvero sembra un disegno, un ghirigoro cavalleresco.

Ne ebbi esperienza diretta quando raggiunsi Palermo, la città dove sono nato e che molto presto fui costretto a lasciare, per assistere al premio Mondello.

Era il 1984 e Calvino veniva premiato per *Palomar*.

Il me ragazzo di allora ascolta i relatori, che si danno il cambio: Calvino e la letteratura francese, Calvino e la letteratura americana, Calvino e...

Mentre dottamente chi parla fa commenti e stabilisce relazioni, anche Italo ascolta, alza le sopracciglia e le congiunge proprio come in certi suoi disegni giovanili, gira gli occhi nelle orbite, a volte dà l'idea di volere scomparire e farsi un bel sonnellino condito di sogni marcovaldeschi.

Arriva finalmente il suo turno; è lui che adesso dovrebbe parlare.

Italo un po' si ritrae, un po' si tuffa nel linguaggio come avrebbe potuto fare nel mare poco distante di Mondello.

Ha un accento con una leggera coloritura ligure che dà al suo eloquio qualcosa di ilare; dice che alle fiabe diede forma *do it yourself*; non era ancora uscito il Propp che poi pubblicammo da Einaudi, aggiunge.

Ogni cosa detta è insieme affermata e messa in dubbio; scrivere non è più un insieme di citazioni ma un'avventura che non sai dove ti conduce, anche se ti premunisci con schemi e provi a proteggerti con cornici.

È il momento dei commiati. Mi avvicino a Italo Calvino e gli chiedo di firmarmi due suoi libri che avevo portato con me come si porta un arcobaleno o un arco voltaico: il primo (*Il sentiero dei nidi di ragno*) e l'ultimo (*Palomar*).

Lui apre *Palomar* e disegna una firma obliqua sul margine alto della prima pagina, un ghirigoro, un balletto di sillabe, come se l'alfabeto fosse un paladino che saltella lanca in resta verso un *chissàdove* invisibile.

Poi apre con un po' di circospezione il *Sentiero*, quasi lo tiene distante da sé, quel suo libro d'esordio mai del tutto amato, e fa una firma ellittica, meno baldanzosa, in discesa, come una saetta che non ha colpito il bersaglio.

Come se in quel gesto ci fosse il ricordo della disavventura americana, che lo aveva spinto a sprecare check da cinquanta dollari:

«Succede alle volte che facendo la propria firma saltino fuori delle varianti imprevedibili – racconta Italo; così successe a me quella volta. L'agenzia dei Greyhounds, vista la firma diversa rifiutò l'assegno, né volle accettare alcun assegno del mio libretto perché ormai c'era il sospetto che fossi un ladro di check e un falsificatore di firme».

C'è un particolare del suo viso al quale Calvino ha dato, sia nelle opere scritte sia in quelle disegnate, uno speciale rilievo. Si tratta della forma delle sopracciglia.

Già Pin è descritto con «quella riga diritta tra le sopracciglia». Che vuol dire che le sopracciglia sono naturalmente unite, ma può invece sembrare che siano tali perché corrughi la fronte.

Commentando, nel 1976, alcuni suoi ritratti fotografici, Calvino non mancò di notare che la fronte corrugata «è un fatto puramente biologico-ereditario» e sottolineò «l'espressione con cui cerco di far capire che il corrugamento della fronte non va preso sul serio». In questa occasione Calvino scrisse che un ritratto è «i lineamenti d'una persona più il rapporto che questa persona ha con i suoi lineamenti». E aggiunse che farsi «fotografare (o comunque ritrarre) è produrre un'immagine di sé». E per questa ragione che è naturale «considerare ogni ritratto autoritratto, allo stesso modo che, nell'universo estetico moderno, l'artista o lo scrittore, qualsiasi cosa rappresenti, è cosciente di ritrarre se stesso, sempre con una buona parte di calcolo».

Non so quanto fosse cosciente, ma è proprio il caso di Calvino, la cui mente secerneva autoritratti incessantemente.

Questa produzione continua – che non è un fenomeno narcisistico, o lo è solo in minima parte – nasce forse dal fatto che Calvino non riesce a fissare se stesso in un'unica immagine, neanche temporaneamente. Se gli capita di comporre un autoritratto, quasi sempre, come ha notato Pietro Citati, ha bisogno di costruirne uno diverso, magari contrario, come avviene con i valori delle *Lezioni americane*, che presuppongono sempre il loro opposto.

Da giovane, ogni nuovo racconto era un ulteriore tassello che s'aggiungeva al suo autoritratto; poi, in altre stagioni della sua vita, ogni nuovo scritto serviva invece a sottrarre uno di quei tasselli, a fare arte dei commiati.

Dove sia concentrato tutto Calvino non è dato saperlo. È forse questa la ragione che ha fatto nascere nei suoi studiosi una singolare sindrome dell'inedito (sindrome che si è trasmessa alle redazioni dei giornali). Perennemente alla ricerca di qualche testo non ancora letto, chi studia Calvino spera forse che in quelle righe non lette si celi la sua vera immagine, quell'immagine che nei libri letti, così proliferanti di autoritratti, non c'è.

Qualcosa di analogo potrebbe dirsi se traslochiamo dal senso della vista a quello dell'udito.

In una lettera, Calvino chiese a Sciascia di fargli sentire la sua vera voce. La stessa identica cosa potrebbe essere chiesta a lui. Natalia Ginzburg diceva che Calvino parlava come se rifacesse il verso a se stesso. L'impressione derivava forse da un problema ritmico legato a una sua leggera balbuzie che mimetizzava allungando o accorciando le parole. Un fenomeno simile avviene nella sua scrittura, l'esecuzione della quale è spesso in falsetto.

Cos'altro è, d'altronde, il falsetto se non l'equivalente della caricatura? Invece di rivolgersi al segno, il falsetto si rivolge alla voce, ed è dunque definibile come la caricatura della voce. Tra i libri di Calvino possiamo distinguere quelli improntati a un falsetto ilare, di cui l'esempio più lampante sono *Le Cosmicomiche*, e quelli che invece nascono da un falsetto triste, come *La nuvola di smog*.

È soprattutto in questo secondo caso che l'analogia con il disegno si fa più stretta. Negli autoritratti giovanili, sempre tendenti a dare di sé un'immagine deformata, e nei personaggi dei libri che non a caso Calvino definiva *grigi*, c'è lo stesso miscuglio di sentimenti contrastanti, nei quali l'ilarità e lo slancio si confondono con la timidezza e l'orgoglio, l'attrazione per gli altri con la solitudine e il puntiglio. Curiosamente, Calvino riesce a mettere una quota maggiore di sé in quelle immagini in cui, come nella *Nuvola di smog*, si diminuisce.

È probabile che tutto ciò ruoti attorno al problema dell'identità. Senza darlo a vedere, Calvino continuamente s'interroga su di sé. È per questo che la sua mente, anche senza volerlo, produce autoritratti.

Stimolato da un seminario di Lévi-Strauss sul tema dell'identità, Calvino tentò un avvicinamento teorico a questo problema. E scrisse alcune pagine dove l'autobiografia è tenuta distante mille miglia e in cui l'identità – «sono un bianco eurocentrico consumista petrolifago e alfabetifero» – assume le fattezze di un problema geometrico, essendo definita come «un fascio di linee divergenti che trovano nell'individuo il punto d'intersezione». Mettendo a

frutto i suoi interessi antropologici, Calvino sostiene che lo «strumento più raffinato per definire l'identità mi sembra il sistema dei Samo, popolazione africana dell'Alto Volta». In questo sistema nella persona umana si distinguono nove componenti, che Calvino elenca puntigliosamente:

1) il corpo, che si riceve dalla madre, 2) il sangue, che si riceve dal padre, 3) l'ombra che il corpo proietta, 4) calore e sudore, 5) il respiro, 6) la vita, o meglio una particella di vita, che è un'entità in cui tutti gli esseri viventi sono immersi, 7) il pensiero, suddiviso in intendimento e coscienza, 8) il doppio, che è la parte immortale, che può compiere e subire le stregonerie (si stacca dal corpo ogni notte per vagare nei sogni, e poi definitivamente qualche anno prima della morte per andare nel villaggio dei morti dove avrà altre due vite e altre due morti da morto, e finalmente s'incarnerà in un albero, 9) il destino individuale.

Questi sono dunque i nove elementi fondamentali per stabilire l'identità di una persona secondo i Samo. A cui vanno aggiunti quattro attributi: «il nome, l'omonimo soprannaturale, il segno dell'eredità che indica che una componente d'un antenato s'è incarnata nel neonato, e la presenza di una coppia di geni, della brousse o domestici, ostili o benefici».

Ma in una società moderna, così colma di mutamenti veloci, anche un sistema così sofisticato riesce davvero a definire un'identità? Come dissolvere il dubbio che la persona di cui si parla e sembra che sia io, non sia invece il «mio gemello omozigote indistinguibile da me»?

È quest'ultima la vera domanda di Calvino, una domanda posta più o meno implicitamente in ogni suo scritto.

Di uno in particolare, che doveva confluire in un progetto autobiografico chiamato *Passaggi obbligati*, c'è rimasto solo il titolo, ma dice già tutto.

S'intitola *Istruzioni per il sosia*.

I.

«Insomma il cervello comincia nell'occhio».

Italo Calvino scrive la frase, dopo aver perlustrato ipotesi fisiologie e filosofie della vista, e aggiunge: Quest'ultima frase la dico io e speriamo sia giusto.

In ogni caso è insieme affascinante e perturbante immaginare che una parte del nostro cervello sia a vista, a contatto con l'aria e gli altri elementi; e che dunque dobbiamo stare attenti, attentissimi, a evitare che questa parte così preziosa di noi non abbia traumi.

Dunque, l'occhio pensa le immagini del mondo mentre altri occhi lo stanno

osservando, come avviene ne *La spirale*, una delle *Cosmicomiche* più pregnanti, dove assistiamo alla nascita dell'occhio, resasi necessaria perché la bellezza di una conchiglia ha sviluppato con i suoi barbagli cromatici il desiderio di essere vista e goduta e contemplata.

Quando si sono poggiati i primi occhiali sul naso di Calvino?

Eh sì, perché gli occhi spesso hanno necessità di correzioni; non basta la sola mente a poggiare le immagini correttamente sulla retina.

È con gli occhiali sul naso che Italo ragazzino ha cominciato a disegnare?

Disegnandosi si preparava alla scrittura come pratica dell'auto-osservazione, come mescolio tra sé e il mondo, come filo d'inchiostro che corre «per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune...».

Sia disegnando sia scrivendo la mano si muove sul foglio e traccia segni che possono dare l'illusione che l'inseguimento di se stessi possa produrre figure tracciati paesaggi passaggi obbligati, ombrose, riflessi opachi, luci improvvise.

La matita plana sul foglio e le immagini comincia a formarsi. Sembrano già i disegni di Saul Steinberg, scoperti e amati più in là nella vita, quando lo scrittore è diventato tale e ha desiderio e necessità di abbeverare i propri occhi scrutando immagini fatte da altre mani.

Lo scrittore Italo Calvino segue l'insegnamento di Stevenson, quando diceva che scrivere significa socchiudere gli occhi contro il bagliore del mondo.

Fare dunque della vista una fessura, lasciare da parte l'inessenziale, usare le palpebre come cornici, stilizzare il visibile.

Ecco pronte le passioni per il Picasso più filiforme, per il Klee fiabesco e alfabetico, per il Melotti scintillante di frecce e miniaturista, per l'Arakawa che stimola al Calvino già maturo una descrizione della sua mente: «Parlo della mia mente, perché è l'unica che posso avere in mente; e parlo della mente di Arakawa, che certo è quella che ha in mente lui; ma penso anche alla mente universale, che secondo Averroè è unica per tutti noi, e che forse è quella a cui tutti pensiamo quando diciamo «mente», perché ciascuno di noi ha bisogno di credere che la propria mente funziona in modo universale, e inversamente non riesce a immaginare una mente universale se non attraverso la propria».

Dall'occhio alla mente è un continuo andirivieni, mentre sul foglio cade uno stillicidio alfabetico che sembra non avere in sé nessuna promessa d'immagine; e invece è da lì che le immagini prendono forma nella mente e chissà che statuto hanno, da dove vengono, se sono simili alle linee di Arakawa o ai lavori di Giulio Paolini, così ammirati dal Calvino che sta battagliando con gli inizi di romanzi che radunerà in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Lì c'è sempre un qualcuno che legge mentre qualcun altro legge a sua volta e c'è di mezzo un binocolo per tenere sotto controllo i movimenti oculari che l'alfabeto spinge a fare pagina dopo pagina.

È cinema della mente? E che differenza passa con il cinema, visto nelle sale pomeridiane di Sanremo, dove il corpo è ficcato nel buio e fuori ci sono i genitori che ti aspettano e bisogna uscire prima che la pellicola finisce di girare nella sala di proiezione e tornare a casa con le immagini che ti frullano nella mente?

Tra le immagini amate da Italo Calvino non si possono dimenticare né quelle del cinema né quella della fotografia.

Ed è proprio riflettendo sulla *Camera chiara*, il libro sulla fotografia di Roland Barthes, che lo scrittore s'imbatte in un passaggio rivelatore.

Barthes dice che vorrebbe fondare una singola scienza per ogni singolo oggetto. Proprio così, una cura infinita per la singolarità.

Calvino ormai sa che una peste dilagante ha attaccato sia le immagini sia le parole; e non sa che fare; non sa come porre rimedio.

Manda in avanscoperta il signor Palomar, un uomo malinconico e tardivo che si pone dinanzi alle immagini ogni volta come se fosse la prima volta e ogni volta se ne torna a casa deluso; ma questo non significa che non tornerà ancora una volta ad osservare una singola onda, il seno di una donna, un negozio dei formaggi, il fischio del merlo.

Lo fa con un artista a fargli compagnia ideale. È il Domenico Gnoli che raffigura il collo di una camicia, una scarpa, i bottoni, e Calvino lo segue e ricomincia tutto da capo.

Locchio e l'immagine si sposano. Il cervello ne gode.

N.

Ma cosa significa dire oggi Calvino?

Significa in qualche modo nominare la letteratura. C'è forse un'esagerazione in questa sovrapposizione, ma sta di fatto che pochi come lui si sono tenuti fedeli all'idea e alla pratica che la letteratura può dire ciò che nessun altro strumento espressivo può dire. O detto meglio: ci sono cose che solo la letteratura può rendere evidenti agli occhi e all'immaginazione degli uomini.

Calvino ha lavorato molto, su più piani e su svariati versanti. Ha lavorato per sé e ha lavorato perché nascesse e si stabilizzasse una cultura italiana all'altezza della crescente complessità del mondo. Da tempo si abbeverano ai suoi libri non solo ed esclusivamente i letterati, ma anche e forse soprattutto gli scienziati, i sociologi, gli architetti e i saggisti in generale. A differenza

di molti altri scrittori, anche più forti espressivamente di lui, il suo nome fa capolino nei libri e nei territori più disparati.

Calvino ha dunque posto, come pochi altri, il problema della conoscenza attraverso gli strumenti della letteratura; i suoi semi immaginati hanno fruttificato non solo nella sua e nostra lingua, varcando i confini della letteratura italiana e innestandosi nell'elaborazione letteraria di altre letterature.

È dunque un'esagerazione dire: Calvino, ovvero della letteratura, ma si tratta di un'esagerazione ben fondata. È giunto il tempo di una visione laica del suo lavoro, facendo piazza pulita sia dei calviniani sfegatati sia degli anticalviniani viscerali.

In entrambi i casi si perde il piacere conoscitivo di cogliere i tanti passaggi di uno scrittore eminentemente metamorfico, con le sue riuscite e le sue cadute. Uno scrittore che ha intrecciato la sua storia personale a quella dell'Italia e che ha saputo fare esistere un coerente mondo di immagini mentali.

Da Pin a Palomar c'è un arco di tentativi, di disciplina espressiva, di limpidezza linguistica e di pensiero che rendono evidente la serietà del suo lavoro.

Era poco più di un ragazzo quando salì sulle montagne liguri per fare la Resistenza. Da quel momento ci fu il credere prima nella storia e il successivo smagarsi da essa, l'allargare la sua visione al cosmo mai abbandonando i problemi degli individui.

Senza dimenticare la combinatorietà, i suoi libri più affetti dal virus della virtualità come *Il castello dei destini incrociati* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. E come dimenticare il saggista, lo scrittore di lettere e il lavoro editoriale.

Tutti questi aspetti sono accomunati dalla sua prosa, una delle più belle, nitide ed esatte del secondo Novecento. Una prosa conquistata con pazienza, non certo un dono naturale, una magistrale linea dritta che nasconde le scosse delle curve, il possibile perdersi della penna nel vuoto, lo sgocciolare della stilografica invano.

Qual è l'immagine di Calvino che rimane? Quella di un uomo serio che sotto sotto se la ride, di un compagno di giochi che a volte si apparta per giocare da solo, di uno che fugge dall'origine sapendo che sarà costretto prima o poi a sbatterci il naso.

E soprattutto di uno che inventa se stesso quasi dal nulla.

Sì, perché la vera invenzione di Italo Calvino è Italo Calvino, un signore che per anni dà istruzioni al sosia e finisce per identificarsi con lui.

Qualche volta penso a lui come a un essere silenzioso e malinconico che fa lezioni di silenzio, mi visita l'immaginazione come in questi miei versi: Calvino labbra di piume/compagno di dubbi di sbagli /discernendo mondi e globi /mischiano globuli facendo /salti fuggendo ipotizzando /dando istruzioni per il sosia/ulissidi volanti in infima classe /maremoto ad istante disillusi /laggiù tu quaggiù io entrambi/in ascolto di re detronizzati.

Ilaria Crotti

UCCELLACCI E UCCELLINI: IMMAGINI DI ANIMALI IN *MARCOVALDO*

È noto come le immagini che riconducono agli animali siano onnipresenti nella produzione non solo narrativa ma anche saggistica di Calvino. Esse tendono a manifestarsi in forme talvolta inopinate e sporadiche, disorientando e sorprendendo il lettore grazie ad apparizioni improvvise quanto spiazzanti, talaltra, invece, risultano talmente focali nella organizzazione formale della trama e nella costruzione semantica dei personaggi da cooperare a definirne i messaggi.

Il contributo meritorio dedicato a questo campo problematico da Serenella Iovino, specialista delle scienze umane per l'ambiente,¹ la quale si è soffermata sulle varie forme e modalità di 'alterizzazione' che caratterizzano l'Antropocene, offre una disamina eccellente della lucidità, talora ironicamente amara ma sempre carica di incantato disincanto, dello scrittore, impegnato a dialogare a distanza ravvicinata con formiche, gatti, conigli galline e gorilla.²

Secondo l'ottica analitica della studiosa, si tratta di processi addebitabili a fattori eterogenei, che annoverano non solo l'invasione di specie aliene in ecosistemi loro estranei ma anche la crescente alienazione subentrata tra quelle invece affini – 'alterizzazioni' causate altresì dal processo «attraverso il quale forme di vita, strutturalmente ed evolutivamente affini a noi, sono private della loro voce e libertà, negate nella loro capacità espressiva e nel loro diritto a un'esistenza vera».³

¹ S. IOVINO, *Gli animali di Calvino. Storie dall'Antropocene*, Treccani, Roma 2023.

² Sono queste, infatti, le presenze animali alle cui sagome il volume di Iovino rivolge maggiore attenzione.

³ IOVINO, *Gli animali di Calvino* cit., p. 89. Rilevante, e non solo metodologicamente, nella disamina della studiosa il fatto che in detti processi si siano ravvisate «le stesse dinamiche dell'oppressione coloniale rivelate dalla filosofa bengalese-americana Gayatri Spivak, che è tra i primi a parlare di alterizzazione in questo senso» (*ibid.*).

Sono prospettive problematiche, nonché snodi culturali, con i quali Calvino non ha cessato di misurarsi lungo l'intero arco della propria attività creativa; e già a partire dalle primissime prove, come accerta il racconto breve, finora inedito, risalente al 13 agosto 1941, dal titolo *Lo spaventapasseri*, pubblicato in anteprima l'8 ottobre 2023 sul *Robinson* de «la Repubblica», costellato, in ordine di apparizione, di cani, rane, scimmie, upupe, galli e passeri,⁴ fino alla tarda galleria di tartarughe, merli, gechi, storni, giraffe, gorilla e rettili, che infesta in modi inquietanti le pagine di *Palomar* (Torino, Einaudi, 1983).

Nella presente occasione mi riproporrei di 'leggere' in particolare la costellazione del bestiario che alberga nel 'firmamento narrativo' di *Marcovaldo*.⁵ Opzione motivata dal fatto che il decennio Cinquanta e i primi anni Sessanta, cioè la stagione lungo la quale compaiono i racconti che andranno a confluire nella silloge, può dirsi, a ragion veduta, la fase artistica che ha nutrito significativamente il laboratorio *animal* dello scrittore, e non solo da un punto di vista compositivo, retorico, stilistico ma anche ideativo e ideologico.

Focalizzare i diversi livelli in cui detto campo si dispone e si organizza all'altezza di *Marcovaldo*⁶ può quindi assecondare l'individuazione di un modello interpretativo destinato a proiettarsi anche nel 'futuro' della scrittura calviniana, ossia in quei territori a venire dove le sue epifanie, pur variamente elaborate, non cesseranno di manifestarsi.⁷ *Marcovaldo*, insomma, delinea un attendibile testo-ponte, che, mentre raccoglie 'antefatti' narrativi molto indicativi, risalenti alla seconda metà degli anni Quaranta, ne veicola

⁴ Lo si legga in I. CALVINO, *Un dio sul pero. Racconti e apologhi degli anni Quaranta*, a cura di B. Falchetto, Mondadori, Milano 2023, pp. 237-243. Note puntuali circa i cinque fogli del manoscritto autografo e alcune correzioni apportate in ivi, pp. 295-297.

⁵ La prima edizione in volume dei venti racconti che compongono *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, apparsi tra il 1952 e il 1963 presso vari quotidiani e periodici, esce nella collana "Libri per ragazzi" di Einaudi nel 1963, con le illustrazioni a colori di Sergio Tofano.

⁶ Nelle mie citazioni mi attengo a CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Prefazione di J. Starobinski, vol. I, Mondadori, Milano 2003. Si devono allo stesso Barenghi le attente note al testo, che forniscono puntuali riscontri relativi non solo a varianti d'autore, nel passaggio dall'uscita in periodico alla stampa in volume, alla scelta dei nomi propri e ad alcune correzioni apportate, ma anche alla verifica della versione manoscritta (ivi, pp. 1366-1389). Abbrevio i rimandi con la sigla M, seguita dal numero di pagina.

⁷ Tra i numerosi studiosi che si sono misurati con detto ambito problematico mi limito a menzionare: G. BERTONE, *Le capre e il cane. Storia, natura e scrittura*, in ID., *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino 1994, pp. 11-27; S. PERRELLA, *Il polpo e la Medusa*, in ID., *Calvino*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 29-32; L. BONETTI, *Su "L'origine degli Uccelli" ovvero dell'unione dei due mondi*, in «L'illuminista», n. 34-35-36, dicembre 2012, pp. 75-84.

e ne orienta la gittata – si vada, per limitarmi a una singola occorrenza, a quella trota ‘sparata’, che, nel racconto *Ultimo viene in corvo*,⁸ «galleggiava con la pancia bianca»,⁹ latrice di lutto ad apertura di scena,¹⁰ o al primo dei molti animali che figurano nel *Sentiero* (Torino, Einaudi, 1947): quello che, nell’inquadratura all’americana di Pietromagro, ne ritrae la silhouette appunto ‘animalizzandola’, nell’assimilarla a una sorta di civetta e, assieme, a un cane («ed ecco che si trova davanti Pietromagro con quelle mani già alte nell’aria e quelle pupille incorniciate di giallo e quella faccia nera di barba corta come pelo di cane»¹¹).

Il primo di detti livelli afferisce alla figura retorica del paragone, vale a dire al confronto fra due o più entità, che può risolversi in comparazione o in similitudine.¹²

Riporto alcuni esempi, il primo dei quali, tratto da *Estate 2. La villeggiatura in panchina*, più similitudine che comparazione: «Addormentarsi come un uccello, avere un’ala da chinarci sotto il capo, un mondo di frasche sospese sopra il mondo terrestre, che appena s’indovina laggiù, attutito e remoto» (M, 1075).

Si noti come la relazione tra Marcovaldo e il volatile, con il quale l’io del personaggio aspira identificarsi,¹³ assumendo una postura (quasi lorchiana) lontana, alta e sospesa, molto cara, come noto, anche alla ‘vedetta’ Cosimo Piovasco di Rondò de *Il barone rampante* (Torino, Einaudi, 1957), si dilati semanticamente, fino ad assurgere a vera e propria allegoria esistenziale –

⁸ La silloge omonima in cui confluì il racconto, apparso dapprima sull’«Unità» di Milano il 5 gennaio 1947, uscirà nei «Coralli» Einaudi due anni dopo.

⁹ CALVINO, *Romanzi e racconti* cit., p. 266.

¹⁰ All’immagine del corvo che aleggia tra Pirandello e Calvino ha rivolto riscontri pertinenti il saggio di E. BACCHERETI, *La maschera di Esopo. Animali in favola da Pirandello a Sciascia*, in *Bestiari del Novecento*, a cura di E. BIAGINI e A. NOZZOLI, Bulzoni, Roma 2001, p. 59.

¹¹ CALVINO, *Romanzi e racconti* cit., p. 6.

¹² Per quanto concerne la distinzione tra comparazione e similitudine cfr. P. M. BERTINETTO, «Come vi pare». *Le ambiguità di “come” e i rapporti tra paragone e metafora*, in *Retorica e scienze del linguaggio*, Atti del X Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana (Pisa 1976), a cura di F. ALBANO LEONI e M. R. PIGLIASCO, Bulzoni, Roma 1979, pp. 131-170.

¹³ Nelle righe immediatamente precedenti veniamo a sapere che si tratta di passerì, del tutto indifferenti all’insonnia di Marcovaldo, il quale è destinato a non trovare pace sulla panchina del giardino pubblico – uno spazio geometrico quadrato, perimetrato com’è da quattro vie urbane («I passerì insensibili continuavano a dormire lassù in mezzo alle foglie» M, 1075). Ho preso in esame alcune peculiarità della spazialità calviniana nel mio *Immagini e forme del paesaggio ligure*, in I. CROTTI, *Collezione e collazione. Italo Calvino narratore e saggista*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2021, pp. 39-57.

status di estraneità, sospensione e leggerezza, sondato attentamente e a lungo anche dal saggista.¹⁴

Una immagine affine, che accomuna a un nido il sito, invece ipogeo e malsano, in cui è costretta a vivere la famiglia di Marcovaldo – denuncia del disagio abitativo in cui versa un nucleo familiare proletario – figura anche in *Primavera 9. L'aria buona*, allorché i piccoli malati, come quattro uccellini assiepati in soli due giacigli, sono visitati dal dottore della Mutua:

Era tra i letti del seminterrato dove abitava la famigliola, e premeva lo stetoscopio sulla schiena della piccola Teresa, tra le scapole fragili come le ali d'un uccelletto implume. I letti erano due e i quattro bambini, tutti ammalati, facevano capolino a testa e a piedi dei letti, con le gote accaldate e gli occhi lucidi. (M, p. 1104)

Anche in *Inverno 8. Il bosco sull'autostrada* le scelte stilistiche veicolate dall'avverbio 'come', operanti in posizione incipitaria, quindi privilegiata, pongono in evidenza la relazione semantica cogente pattuita tra natura e animale, mentre il punto di vista prescelto corrisponde a quello di un narratore onnisciente, pronto a sostituirsi a quello del personaggio Marcovaldo:

Il freddo ha mille forme e mille modi di muoversi nel mondo: sul mare corre come una mandria di cavalli, sulle campagne si getta come uno sciame di locuste, nelle città come lama di coltello taglia le vie e infila le fessure delle case non riscaldate. (M, p. 1101)

In questa come in altre evenienze, del resto, campeggia un principio di personificazione metamorfica, che investe all'unisono enti, esistenti, oggetti e natura, coinvolgendo le relazioni pattuite tra umano, animale, vegetale e minerale. Detto principio, inoltre, in cui si avverte distintamente l'attrazione esercitata dalla pratica del bricolage nella tecnica costruttiva del racconto,¹⁵ contribuisce a ricodificare i nessi tra astratto e concreto come tra animato e

¹⁴ L'impegno profuso lungo un quarantennio in detto campo è stato sondato capillarmente nel volume di G. C. FERRETTI, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Editori Riuniti, Roma 1989.

¹⁵ La ricerca antropologica di C. LÉVI-STRAUSS, nel suo *La pensée sauvage* (Plon, Paris 1962), ha dedicato fini rilievi al carattere mitopoietico del bricolage, definito 'scienza primaria', non già primitiva, ponendolo in relazione con il pensiero sia scientifico che artistico. La lezione dell'antropologo ed etnologo francese è stata determinante per Calvino studioso della fiaba nel suo *La tradizione popolare nelle fiabe* (in *Storia d'Italia*, vol. V, t. II: *I documenti*, Einaudi, Torino 1973, pp. 1253-1264).

inanimato – un postulato antropomorfizzante, codesto, disposto ad attribuire forme di vita anche al mondo dell'inorganico, dimostrando di aver assimilato suggestioni e idee provenienti da una tradizione molto vasta. Modelli, ad esempio, per limitarmi a qualche accenno, potrebbero essere stati la lezione impartita dalla narrativa del primo Buzzati,¹⁶ o, ancora, dal campo della fiaba – oggetto, come noto, di un impegnativo lavoro di selezione e di analisi che occupò a lungo lo scrittore nel medesimo arco temporale della stesura di *Marcovaldo*.¹⁷

Passando ad altro campione, più complesso mi pare il caso di *Estate 6. Un sabato di sole, sabbia e sonno*, tra le cui righe entra in gioco la liaison pattuita tra l'animale e la macchina. Ciò che si origina, allora, è un insieme composito ma inscindibile, dove le posture e gli stridori molesti emessi da un macchinario obsoleto rimandano non solo a una modernità farraginoso, dominata dalla logica 'ferrea' del profitto, ma anche a un bestiario preistorico che non cessa di insidiarla dall'interno:

Ma dove c'era rena, il fiume era tutto un gracchiare di catene arrugginite; draghe e gru erano al lavoro: macchine vecchie come dinosauri che scavavano dentro il fiume e rovesciavano enormi cucchiariate di sabbia negli autocarri delle imprese edilizie fermi lì tra i salici. La fila dei secchi delle draghe salivano dritti e scendevano capovolti, e le gru sollevavano sul lungo collo un gozzo da pellicano stillante gocce della nera mota del fondo. (M, 1092)

Le parole che rinviano al dominio animale ('gracchiare', 'dinosauri', 'pellicano') elaborano un paesaggio *monstrum*, arcaico e, assieme, vetero-tecnologico ('catene arrugginite', 'draghe e gru', 'autocarri'), intento a 'rubare', assieme alla sabbia del fiume, anche il verde dei salici e il nero della mota, devastando lo scenario naturalistico fluviale.

Detto campione, insomma, esemplifica persuasivamente in che misura la lettura dei temi afferenti al bestiario (come l'interpretazione di qualsivoglia campo tematico) non possa prescindere da altri, siano essi limitrofi, affini

¹⁶ Per quanto concerne l'apprezzamento del modello narrativo buzzatiano cfr. CROTTI, *Il deserto attraversato: Calvino lettore di Dino Buzzati*, in EAD., *Collezione e collazione* cit., pp. 59-95. Ne va omesso che il bellunese è stato uno dei narratori italiani del Novecento che hanno prestato maggiore attenzione alla tematica del bestiario.

¹⁷ Va tenuto presente, infatti, che l'uscita nel 1956, presso Einaudi, delle *Fiabe italiane* fu preceduta da un biennio di intenso lavoro consacrato alla selezione e all'ordinamento del materiale fiabesco.

o divergenti,¹⁸ e in primo luogo dal dominio naturalistico, inteso anche in quanto habitat ed ecosistema.

‘Leggere’ l’immagine animale, dunque, non può non interpellare, in sinergia, accanto alla umana, anche il contesto naturale in cui essa vive e agisce. In *Estate 10. Un viaggio con le mucche*, ad esempio, Michelino, uno dei figli di Marcovaldo, nel seguire «la mandria, trotterellando a fianco come i cani pastori» (M, p. 1111), assimila il proprio comportamento ‘urbano’ declinandolo altrimenti, cioè sulle modalità e sui ritmi del mandriano di montagna; ancora, in *Primavera 17. Fumo, vento e bolle di sapone*, metamorfosare le cassette delle lettere in contenitori fioriti «come alberi di pesco a primavera», stipandole «di foglietti con disegni verdi rosa celeste arancione <che> promettevano candidi bucati a chi usava Spumador o Lavolux o Saponalba o Limpialin» (M, p. 1153), attiva un confronto/scontro sarcastico tra la incontaminata purezza della natura primaverile e i vari detersivi dalle mirabolanti proprietà detergenti (ancorché inquinanti); nei cui nomi, infatti, resta calata una cifra semantica contraddittoria, se rimanda a -dor, -lux, -alba e Limpia- .

Un’altra fantasmagoria significativa di bestiario-macchinario, che ribadisce come la retorica della similitudine possa virare in alcuni casi verso un allegorismo del fantastico, ricorre anche in *Inverno 16. Marcovaldo al supermarket*; là dove il personaggio e la sua famiglia si lasciano dominare da una incontenibile libido della spesa, improponibile per le loro magre finanze:

Il carrello di Marcovaldo adesso era gremito di mercanzia; i suoi passi lo portavano ad addentrarsi in reparti meno frequentati; i prodotti dai nomi sempre meno decifrabili erano chiusi in scatole con figure da cui non risultava chiaro se si trattava di concime per la lattuga vera e propria o di veleno per i bruchi della lattuga o di becchime per attirare gli uccelli che mangiano quei bruchi oppure condimento per l’insalata o per gli uccelli arrosto. Comunque Marcovaldo ne prendeva due o tre scatole. (M, p. 1148)

Il contenuto effettivo di quelle enigmatiche scatole, ipoteticamente tossiche, che racchiudano concime, veleno, becchime o condimento di tipo alimentare, sulle cui etichette si inseguono in tondo bruchi e uccelli, assediati da una caterva indifferenziata di merci, determina negli acquirenti una sorta di ipnosi compulsiva. Status che condurrà la famigliola di Marcovaldo, passo dopo passo, ad attraversare il demoniaco supermarket – un non luogo «grande e intricato come un labirinto» (M, p. 1149) – colmando all’inverosimile i carrelli

¹⁸ Come ha appurato l’eccellente analisi teorica di Biagini: E. BIAGINI, *La critica tematica, il tematismo e il «bestiario»*, in *Bestiari del Novecento* cit., pp. 9-20.

della spesa, per darsi a una fuga precipitosa dinanzi alle case, indi avventurarsi su una impalcatura, ubicata «all'altezza delle case di sette piani» (M, p. 1150),¹⁹ in bilico sul vuoto sottostante di una città rischiarata artificialmente.²⁰

Sarà in quel frangente che il loro lauto bottino, sottratto al determinismo di una spesa forzata, verrà ingoiato da una gru, il cui «lungo collo metallico» (M, p. 1151) semovente provvede a smaltirlo e, insieme, a riciclarlo in vista di smerci ulteriori:

Calava su di loro, si fermava alla loro altezza, la ganascia inferiore contro il bordo dell'impalcatura. Marcovaldo inclinò il carrello, rovesciò la merce nelle fauci di ferrò, passò avanti. Domitilla fece lo stesso. I bambini imitarono i genitori. La gru richiuse le fauci con dentro tutto il bottino del supermarket e con un gracchiante carrucolare tirò indietro il collo, allontanandosi. (M, p. 1151)

Si osservi come le fauci meccaniche del drago monstrum, nella cui immagine il bestiario fantastico si assembla a una tipologia protoindustriale dello strumentale, introitino voracemente la merce riducendola a rifiuto, per poi rigurgitarla senza posa sul mercato/cloaca.²¹ Questo essere 'apocrifo' allegoriz-

¹⁹ Non mi pare priva di significato la menzione di quei «sette piani», che alluderebbe alla omonima novella buzzatiana, apparsa dapprima su «La Lettura» (n. 3, 1937), indi confluita nella prima silloge dei racconti, vale a dire *I sette messaggeri* (Mondadori, Milano 1942). Del resto Calvino, molti anni dopo, nell'intervento critico dal titolo *Quel Deserto che ho attraversato anch'io* – un bilancio ben ponderato, uscito su «la Repubblica» del 1° novembre 1980 – non esitò ad attribuire un valore letterario d'eccezione alla prova: «Un racconto stringato come il famoso *Sette piani* può definirsi una riduzione ai minimi termini d'un'opera enciclopedica come *La montagna incantata* di Thomas Mann (per quanto strano possa parere, questo romanzo è una delle letture che Buzzati dichiara come sue fondamentali, anche per *Il deserto dei Tartari*), ma come la formula d'una funzione algebrica che descrive il meccanismo essenziale del suo movimento» (CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, t. I, Mondadori, Milano 2001, p. 1015).

²⁰ Se l'artificiale inquina la luminescenza naturale («La città s'apriva sotto di loro in uno sfavillare luminoso di finestre e insegne e sprazzi elettrici dalle antenne dei tram; più in su era il cielo stellato d'astri e lampadine rosse d'antenne di stazioni radio». M, p. 1150), proprio le insegne pubblicitarie ricoprono il ruolo di illuminare un paesaggio soggetto ai decreti ferrei imposti dal consumo. All'altezza dell'explicit si legge: «Sotto s'accendevano e ruotavano le scritte luminose multicolori che invitavano a comprare i prodotti in vendita nel grande supermarket» (M, p. 1151).

²¹ «Raccontare la città industriale – rileva Falchetto, a proposito delle primissime esperienze narrative – è stato per Calvino un problema rappresentativo centrale, sul quale ha a lungo faticato; sta a ricordarlo la vicenda dei ripetuti e falliti tentativi di scrivere il “vero-romanzo-realistico-rispecchiante-i-problemi-della-società-italiana” (e la decisione di pubblicare in appendice a «Officina», fra 1957 e 1958, *I giovani del Po* come documentazione di un vicolo

za, insomma, una tipologia urbana che oscilla tra un eden mefitico e un luna park teromorfico, preconizzando etimi che riecheggeranno in alcune delle einaudiane *Città invisibili*,²² destinate ad apparire nel 1972. Detta città, infatti, con l'ausilio di insegne luminose abbacinanti, si fa scenario che induce i suoi abitanti, ipnotizzati da un circuito usurante di consumi, a patire una condizione di subalternità, pur convertendola in evento pseudo-festoso. La prassi dell'acquisto, pertanto, va soggetta a un metabolismo corrotto e corruttore, affine a quanto avviene, qui, al ventre dell'animale, che ingoia la mercanzia per riproporla agli acquirenti sotto altra veste.

Calvino stesso, d'altro canto, in occasione dell'esemplare autoesegesi redatta per la *Presentazione 1966 all'edizione scolastica di Marcovaldo*, segnalava la valenza 'indeterminata', quindi valida universalmente, che aveva attribuito alla dimensione urbana in detta occorrenza:

La città non è mai nominata: per alcuni aspetti potrebbe essere Milano, per altri (il fiume, le colline) è riconoscibile in Torino (città dove l'Autore ha passato gran parte della sua vita). Questa indeterminatezza è certo voluta dall'Autore per significare che non è *una* città, ma *la* città, una qualsiasi metropoli industriale, astratta e tipica come astratte e tipiche sono le storie raccontate.²³

Le due categorie cui fa riferimento lo scrittore, vale a dire l'astrazione e la tipicità, all'apparenza discrepanti, ideano un dittico che fa del 'vago',²⁴ in quanto sinonimo di indeterminato, un modello anche conoscitivo. E sarà la lezione leopardiana, molti anni dopo, a offrirne un *exemplum* di straordinaria significanza – a dimostrazione della 'lunga fedeltà' data prova da Calvino nel pianificare, riprendere e articolare la gittata delle proprie concezioni.²⁵

cieco ne è la testimonianza più esplicita)» (B. FALCETTO, *Prove d'immaginazione*, in CALVINO, *Un dio sul pero* cit., p. XLIX).

²² Infestate, peraltro, da molte presenze animali; come accade, ad esempio, alla quinta de *Le città e gli scambi*, Smeraldina, forse la più veneziana delle *Invisibili*, dove gatti, topi, rondini e zanzare si rincorrono senza posa tra altane e grondaie, chiaviche e pinnacoli.

²³ CALVINO, *Romanzi e racconti* cit., p. 1235.

²⁴ Il saggista si soffermerà con grande acume sul concetto di vaghezza e sulle sue implicazioni non solo linguistiche ma anche immaginative ed estetiche in *Esattezza*, ossia nella terza delle postume *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (Garzanti, Milano 1988).

²⁵ Andare in traccia del nucleo unitario che assilla le 'diversità' messe in scena da Calvino è lo spirito di fondo che anima la lettura di Scarpa, pronta a inseguire le modalità secondo cui i versanti del narrativo, dell'interpretativo e del testimoniale non cessano di interagire: D. SCARPA, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Hoepli, Milano 2023.

Ecco dunque cosa richiede da noi Leopardi per farci gustare la bellezza dell'indeterminato e del vago! È una attenzione estremamente precisa e meticolosa che egli esige nella composizione d'ogni immagine, nella definizione minuziosa dei dettagli, nella scelta degli oggetti, dell'illuminazione, dell'atmosfera, per raggiungere la vaghezza desiderata. Dunque Leopardi, che avevo scelto come contraddittore ideale della mia apologia dell'esattezza, si rivela un decisivo testimone a favore... Il poeta del vago può essere solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri.²⁶

Il chiasmo semantico formato da indeterminatezza meticolosa, da un lato, e precisione vaga, dall'altro, gode, pertanto, dei requisiti ideali per sorprendere nel dettaglio più minuto una totalità cui si aspira, ma che risulterebbe altrimenti irraggiungibile.

Ed è lo sguardo dell'entomologo, il quale scruta l'insetto per leggervi la totalità del mondo animato,²⁷ a soccorrere l'interesse puntiglioso del narratore, offrendogli gli strumenti più idonei per metterne a frutto le strategie:

Aveva questo Marcovaldo un occhio poco adatto alla vita di città: cartelli, semafori, vetrine, insegne luminose, manifesti, per studiati 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. (M, p. 1067)²⁸

²⁶ CALVINO, *Lezioni americane* cit., pp. 60-61.

²⁷ Sguardo che ricorrerà nel saggio-dialogo, dal timbro molto leopardiano, *Le effimere nella fortezza*, uscito dapprima su «la Repubblica» il 27 maggio 1981, indi confluito in *Collezione di sabbia* (Garzanti, Milano 1984); dove gli insetti, replicando alle pretese di una fortezza di pietra, che ostenta orgogliosamente la propria solidità, hanno la meglio sulla pesantezza del vuoto, evocando con il loro guizzare il balenio scattante della scrittura e della musica («Noi guizziamo nel vuoto così come la scrittura sul foglio bianco e le note del flauto nel silenzio. Senza di noi, non resta che il vuoto onnipotente e onnipresente, così pesante che schiaccia il mondo, il vuoto il cui potere annientatore si riveste di fortezze compatte, il vuoto-pieno che può essere dissolto solo da ciò che è leggero e rapido e sottile». CALVINO, *Saggi 1945-1985* cit., p. 487).

²⁸ Del pertugio scavato da quel tarlo il narratore si ricorderà anni dopo, proprio nelle *Invisibili*, allorché il personaggio Marco Polo, nel decifrare la vicenda lignea della scacchiera di ebano e acero del Gran Kan, le cui fibre 'narrano' anche di clima e di stagioni, vi indovina «il nido d'una larva; non d'un tarlo, perché appena nato avrebbe continuato a scavare» (CALVINO,

In detta linea interpretativa, insomma, il manovale Marcovaldo, novello Candide, riveste i panni inaspettati di un ingenuo quanto ostinato voyeur. Né va tralasciato che l'attenzione selettiva per alcuni dettagli, che in detta occorrenza si appella a figure del mondo animale, diverrà uno dei 'modi', anche stilistici, più sondati sia dal narratore che dal saggista.

Basti, qui, un accenno al celebre passo che, all'altezza di *Molteplicità*, la quinta delle postume 'lezioni' americane, fu riservato al *Pasticciaccio* gaddiano:

Nei testi brevi come in ogni episodio dei romanzi di Gadda, ogni minimo oggetto è visto come il centro d'una rete di relazioni che lo scrittore non sa trattenersi dal seguire, moltiplicando i dettagli in modo che le sue descrizioni e divagazioni diventano infinite. Da qualsiasi punto di partenza il discorso s'allarga a comprendere orizzonti sempre più vasti, e se potesse continuare a svilupparsi in ogni direzione arriverebbe ad abbracciare l'intero universo.²⁹

Va detto che il nesso simbiotico che passa tra paragone e allegoria assume un rilievo singolare nella 'favola'³⁰ *Autunno 11. Il coniglio velenoso*. Qui, infatti, gli snodi problematici inerenti al degrado relazionale che sfregia non solo una realtà urbana ma anche la condizione animale, per un verso, per un altro la tossicità di certi rapporti di forza imposti a un soggetto subalterno e alla sua famiglia proletaria in una società consumistica ad avanzato sviluppo industriale, vanno a comporre un poliedro sfaccettato e, nel contempo, mirabilmente fuso³¹ – un coacervo pervaso dalla ironia amara che aveva già contraddistinto quel vero e proprio manifesto ecologista che è *Le capre ci guardano*, uscito

Romanzi e racconti, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. II, Mondadori, Milano 2001, p. 469; corsivo originale).

²⁹ CALVINO, *Lezioni americane* cit., p. 105.

³⁰ Calvino stesso, nel qualificare il genere letterario della silloge e, assieme, la fase narrativa in cui si situava, colse l'occasione per prendere le dovute distanze dalla stagione neorealistica: «L'Autore sperimenta allora questo tipo di favola moderna, di divagazione comico-melanconica in margine al "neorealismo"» (CALVINO, *Presentazione 1966 all'edizione scolastica di Marcovaldo*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. I cit., p. 1233).

³¹ Appunto all'icona del coniglio Iovino ha dedicato il terzo capitolo del proprio volume, assumendola quale controprova di «quanto profonda sia la parentela tra umani e non umani, specialmente quando sono sottoposti alle stesse dinamiche e agli stessi trattamenti, anche quando si presentano come "cure". È una parentela non solo di corpi, ma anche di emozioni; e di nuovo è Marcovaldo la cartina al tornasole che ci fa vedere, nel suo corpo e nella sua sensibilità di *anthropos* con la "a" minuscola, tutte le incongruenze, le aspirazioni e i conflitti di questa strana dimensione in cui la nostra "civiltà" si sovrappone alle nature che la abitano» (IOVINO, *Gli animali di Calvino* cit., p. 99).

dapprima su «l'Unità» del 17 novembre 1946:³² pagine in cui la denuncia del «segreto rimorso del genere umano verso gli animali, unito a un'ipocrisia caratteristica del genere umano»³³ è supportata da una convinta fede pacifista.

Le due dimensioni del 'dentro' e del 'fuori' dicono, qui, di un luogo tutto orchestrato attorno all'immagine, squisitamente novecentesca, del concentrazionario – un sito identificato, per l'appunto, da una gabbia, in cui resta rinchiuso il coniglio; gabbia posizionata all'interno di un laboratorio sperimentale, a sua volta ubicato nel chiuso di un sito ospedaliero. Ed è tra le stanze di detto sito concentrico che Marcovaldo vaga curioso, 'fiutando' caninamente i miasmi emessi dallo scenario, in attesa di essere dimesso («Marcovaldo un mattino così fiutava intorno, guarito, aspettando che gli scrivessero certe cose sul libretto della mutua per andarsene» M, p. 1114).

Il sito, costruito sapientemente 'a scatole cinesi', come avviene anche in *Autunno 19. Il giardino dei gatti ostinati* (M, pp. 1163-1173), sottende un esterno urbano alternativo, che dovrebbe allettare, poiché sinonimo di guarigione, libertà e autodeterminazione, mentre, invece, per il lavoratore Marcovaldo significa ben altro:

ma non riusciva a provare quella gioia che si sarebbe atteso. Forse era il pensiero di tornare alla ditta a scaricare casse, o quello dei guai che i suoi figliuoli avevano certamente combinato nel frattempo, e più di tutto la nebbia che c'era fuori e che dava l'idea di doversene uscire nel vuoto, di sfarsi in un umido niente. Così girava gli occhi intorno, con un indistinto bisogno d'affezionarsi a qualcosa di là dentro, ma ogni cosa che vedeva gli sapeva di strazio o di disagio. (M, p. 1114)

Il mondo dei malati e quello dei sani, allora, come gli spazi che dovrebbero abitare, vale a dire quelli chiusi dei primi e quelli aperti, ma solo ipoteticamente, dei secondi, mutuano le loro proprietà, essendo entrambi avvelenati. Infatti al coniglio di laboratorio sono stati inoculati «i germi di una malattia terribile» (M, p. 1117) che avrebbe potuto contaminare il mondo dei presunti

³² Il nesso ideologico tra la catastrofe bellica, la responsabilità che ne portano gli uomini e lo status animale vi è espresso in termini incisivi. Così: «Ma la guerra? Sì, noi dobbiamo una spiegazione agli animali, dobbiamo chieder loro scusa se ogni tanto mettiamo a soqquadro questo mondo che è anche il loro, se li tiriamo in ballo in affari che non li riguardano» (CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, t. II, Mondadori, Milano 2001, pp. 2131-2132). Una denuncia che verrà ripresa anni dopo, nel saggio del 1977 *Gli uccelli di Paolo Uccello* (ivi, pp. 1994-1996): lettura drammatica, quasi alla Max Ernst, del declino della condizione dell'*homo bellator*, metamorfosato in crostaceo in lotta con i pennuti.

³³ Ivi, p. 2131.

sani e la città, ipoteticamente ecologica, che questi abitano. È quel 'fuori', a questo punto, che veicola la nocività del 'dentro' (e viceversa), allegorizzando le derive mefitiche. Tanto è vero che, alla luce di un criterio di circolarità obbligata, saranno i membri della famigliola di Marcovaldo, una volta «ricoverati in osservazione e per una serie di prove di vaccini» (M, p. 1122), a venire reclutati come nuove cavie da sottoporre a esperimenti tossici.

Partita la 'caccia grossa' al coniglio, invece minuscolo, deluso della «sorda ingratitudine» (M, p. 1122) degli umani, alla bestiola non resta che optare per un dignitoso suicidio, impartendo una lezione epocale alle torme di medici e cuochi, padri e madri di famiglia, pompieri e infermieri che gli si accalcano attorno per inseguirlo, catturarlo, cucinarlo, imprigionarlo.

Claudia Mignone

ITALO CALVINO, *LE COSMICOMICHE*
E LA DIVULGAZIONE DELL'ASTRONOMIA

Studying something that you cannot see
is difficult, but not impossible.

VERA C. RUBIN

Italo Calvino scrive i primi appunti per le *Cosmicomiche* nel novembre 1963, «l'epoca dei cervelli elettronici e dei voli spaziali».¹ L'era spaziale era iniziata nell'agosto 1957 con il primo volo a lungo raggio di un missile balistico intercontinentale, il razzo sovietico R-7, seguito dal primo satellite artificiale, lo Sputnik, nell'ottobre dello stesso anno. Di fronte a questi nuovi oggetti celesti che popolano il firmamento, Calvino teme l'insorgere di nuove forme d'alienazione: per questo sceglie di occuparsene con un approccio descrittivo, supportato dall'ironia, per non liquidare sbrigativamente ma affrontare con occhio critico il reale, approccio che preferisce sia all'entusiasmo sfrenato verso i recenti sviluppi tecnologici sia alla rievocazione lirica di un passato perduto.² Se da un lato prende le distanze da ogni esaltazione propagandistica dei successi spaziali, dall'altro confessa che i nuovi avvenimenti hanno risvegliato in lui interessi e interrogativi da tempo accantonati. Si delinea già l'intento di dare un senso terreno alle imprese umane nello spazio, innescando una ricerca che lo porta a rivisitare le letture scientifiche giovanili:

Voglio che faccia operare sulla terra. E pensare all'universo. Voglio che dia più spazio ai pensieri umani. Da quando è là che gira, ho ripreso a pensare a cose cui non riflettevo da quando avevo diciott'anni. Di', tu: lo spazio curvo, hai mai capito com'è? [...] E l'universo in espansione?³

¹ I. CALVINO, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* [1959-60], in ID., *Una pietra sopra*, Oscar Mondadori, Milano 1995, p. 71.

² Si veda R. MAGGIORE, *Calvino, Leopardi e la luna, "tra levitazione desiderata e privazione sofferta"*, in «Studi Novecenteschi», XLIII, 92, 2016, pp. 371-98.

³ I. CALVINO, *Dialogo sul satellite* [1958], da *Cronologia cosmicomica*, in ID., *Tutte le Cosmicomiche*, a cura di C. Milanini, Oscar Mondadori, Milano 2011, pp. 393-394.

Ai cambiamenti globali di quegli anni, si aggiungono gli stimoli in *tecnicolor* ricevuti durante il viaggio negli Stati Uniti tra il 1959 e il 1960, dove non frequenta solo la cerchia letteraria e artistica ma incontra anche fisici e matematici. Resta affascinato da macchine grandiose come la «Ibm 705 che può fare 504 000 calcoli al minuto» incontrata a Wall Street anche se in quell’America da cui «l’Italia e l’Europa sono sideralmente lontane, pianeti sconosciuti» scopre «la stessa umanità degradata che nella guerra partigiana almeno si batteva per il proprio riscatto». ⁴ L’ambiente dei laboratori d’oltreoceano non è estraneo a Calvino, ⁵ figlio di due scienziati: Mario Calvino, agronomo, ed Eva Mameli, botanica. Nella famiglia estesa non mancavano chimici, il fratello Floriano divenne geologo, e lo stesso Italo aveva iniziato gli studi di agraria, prima di diventare «la pecora nera, l’unico letterato della famiglia». ⁶ Ed è proprio questo viaggio che lo riavvicina alla scienza:

Forse sono diventato scrittore per sfuggire dalla scienza... Poi ci sono tornato naturalmente, come in un percorso circolare. Mi sono avvicinato alla scienza attraverso l’astronomia. | Qualcosa avevo letto da ragazzo, tipo l’Eddington, ma le letture più sistematiche sono cominciate intorno al ’59-60, quando sono andato negli Stati Uniti. A Boston ho conosciuto Giorgio de Santillana. ⁷

Fondamentale per il progetto di “letteratura cosmica” è l’incontro qui citato con de Santillana, fisico e storico della scienza, di cui Calvino aveva letto la traduzione de *L’Universo in espansione* ⁸ di Arthur Eddington in gioventù. ⁹

⁴ E. FERRERO, *Italo*, Einaudi, Torino 2023, pp. 116-118.

⁵ Sulla formazione familiare in relazione al viaggio negli Stati Uniti si veda M. BUCCIANTINI, *Pensare l’Universo*, Donzelli editore, Roma 2023, pp. 10-12.

⁶ I. CALVINO, in *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a cura di E.F. Accrocca, Sodalizio del Libro, Venezia 1960, cit. in *Cronologia*, in *Le Cosmicomiche*, Oscar Mondadori, Milano 1993, p. XIII.

⁷ I. CALVINO, *Intervista a E. Ferrero*, in «Tuttolibri», 21 gennaio 1984, cit. in ID., *Tutte le Cosmicomiche* cit., p. 394.

⁸ A. EDDINGTON, *L’Universo in espansione*, Zanichelli, Bologna 1934. In questo testo divulgativo, apparso in originale nel 1933, l’astrofisico britannico descrive le principali scoperte che avevano sconvolto la concezione del cosmo nei due decenni precedenti: dalla teoria della relatività generale di Albert Einstein, che nel 1915 aveva fornito il formalismo matematico per descrivere come la gravità governa l’Universo sulle scale più grandi, alla predizione teorica dell’espansione cosmica, proposta dai fisici Alexander Friedmann e Georges Lemaître negli anni Venti sulla base delle equazioni di Einstein, fino alle osservazioni di Edwin Hubble, che nel 1929 dimostrò che l’Universo è effettivamente in espansione.

⁹ «Attraverso le lettere e le discussioni estive con Eugenio [Scalfari] venivo a seguire il risveglio dell’antifascismo clandestino e ad avere un orientamento nei libri da leggere: leggi

Le idee maturate ai primordi dell'era spaziale – ormai giunta al culmine con il volo del primo cosmonauta, Jurij Gagarin, nel 1961 – e in seguito, durante il viaggio negli Stati Uniti, si cristallizzano ascoltando una conferenza dello stesso de Santillana a Torino nel maggio del 1963, dando impulso di lì a poco alla stesura delle prime *Cosmicomiche*:

Ne ebbi come la rivelazione d'un nodo di idee che forse già ronzavano confusamente nella mia testa, ma che m'era difficile da esprimere [...] Dico l'idea che nessuna storia e nessun pensiero umani possano darsi se non situandoli in rapporto a tutto ciò che esiste indipendentemente dall'uomo; l'idea di un sapere in cui il mondo della scienza moderna e quello della sapienza antica si riunifichino.¹⁰

1. *L'immaginario scientifico come innovazione narrativa*

Agli albori dell'era spaziale, le immagini delle sonde cambiano rapidamente la percezione umana del cielo e del mondo. Già alla fine degli anni Quaranta, le fotocamere sui primi razzi statunitensi avevano inviato istantanee in bianco e nero di porzioni della Terra da una posizione privilegiata, aprendo all'immaginazione strade mai percorse prima. Secondo Clyde Holliday, sviluppatore della fotocamera che nel 1948 immortalò per la prima volta la curvatura del nostro pianeta dallo spazio, questo scatto mostrava la Terra così come l'avrebbero potuta percepire, dalla loro navicella, dei potenziali visitatori provenienti da un altro pianeta.¹¹ Si dovranno attendere altri due decenni prima di poter vedere l'intero globo terrestre dall'orbita, con l'immagine del satellite DODGE nel 1967,¹² ma sull'impatto emotivo e sociale di questi dati si interrogava già nel 1950 l'astrofisico, divulgatore e scrittore Fred Hoyle nel

Huizinga, leggi Montale, leggi Vittorini, leggi Pisacane; le novità editoriali di quegli anni segnavano le tappe d'una nostra disordinata educazione etico-letteraria. Si discuteva molto anche di scienza, di cosmologia, dei fondamenti della conoscenza: Eddington, Planck, Heisenberg, Einstein». Intervista pubblicata sulla rivista «Il paradosso» [1960] da M. BUCCIANTINI, *Pensare l'Universo* cit., p. 65.

¹⁰ I. CALVINO, *Recensione all'edizione Adelphi di Fato antico e Fato moderno*, in «la Repubblica», 10 luglio 1985, da leggersi ora in ID., *Tutte le Cosmicomiche* cit., p. 395.

¹¹ Dalla pagina *Innovations and Breakthroughs* del sito web dell'Applied Physics Laboratory, Johns Hopkins University: <https://www.jhuapl.edu/about/history/innovations-and-breakthroughs> (ultima visita 25 febbraio 2024).

¹² Per una cronologia delle prime immagini della Terra vista dallo spazio, si veda la pagina web nella nota precedente.

GENNAIO	FEBBRAIO	MARZO	APRILE
<ul style="list-style-type: none"> • Il big bang: <i>Tutto in un punto</i> <i>Giochi senza fine</i> <i>Il niente e il poco</i> <i>La forma dello spazio</i> • Si accendono le prime stelle <i>Quanto scommettiamo</i> • Inizia a formarsi la nostra Galassia 	<ul style="list-style-type: none"> • I quasar più distanti (e più antichi) noti <i>L'implosione</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Il processo di formazione della nostra Galassia è completo <i>Un segno nello spazio</i> 	
MAGGIO	GIUGNO	LUGLIO	AGOSTO
			<ul style="list-style-type: none"> • Formazione del Sole <i>Sul far del giorno</i> <i>Tempesta solare</i>
SETTEMBRE	OTTOBRE	NOVEMBRE	DICEMBRE
<ul style="list-style-type: none"> • Formazione della Terra <i>Senza colori</i> <i>I cristalli</i> <i>I meteoriti</i> <i>Il cielo di pietra</i> <i>L'altra Euridice</i> • Formazione della Luna <i>La distanza della Luna</i> <i>La molle Luna</i> <i>La Luna come un fungo</i> <i>Le figlie della Luna</i> • Nasce la vita sulla Terra <i>Mitosi</i> 		<ul style="list-style-type: none"> • Inizio della riproduzione sessuata <i>Meiosi</i> <i>Morte</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Sviluppo della vita acquatica <i>Il sangue, il mare</i> <i>La spirale</i> <i>Le conchiglie e il tempo</i> • La vita si espande sulle terre emerse <i>Lo zio acquatico</i> <i>L'origine degli uccelli</i> • Estinzione dei dinosauri <i>I Dinosauri</i> • Comparsa dei primi umani <i>Gli anti-luce</i> <i>Ti con zero</i> <i>L'inseguimento</i> <i>Il guidatore notturno</i> <i>Il conte di Montecristo</i> <i>La memoria del mondo</i>
GENNAIO	FEBBRAIO	MARZO	APRILE
			<ul style="list-style-type: none"> • Termine del ciclo di vita del Sole <i>Fino a che dura il Sole</i>

Fig. 1. Le *Cosmicomiche* (in corsivo) ordinate lungo la linea temporale della storia dell'universo, utilizzando l'analogia del "calendario cosmico".

suo *The Nature of the Universe*, raccolta d'interviste rilasciate alla radio della BBC: «Once a photograph of the Earth, taken from outside, is available, we shall, in an emotional sense, acquire an additional dimension».¹³

Non è solo alla Terra che i primi satelliti rivolgono i loro occhi elettronici. Nel 1959, la sonda sovietica Luna 3 scatta le prime foto della faccia nascosta del nostro satellite naturale.¹⁴ È un cambiamento radicale nella percezione della Luna: non più eterea e lontana ma fisica, tangibile, raggiungibile. Lo spirito d'innovazione che sottende l'era spaziale non è dissimile da quello di Galileo, che puntando per la prima volta il cannocchiale verso la volta celeste nel 1609 scoprì una Luna cosparsa di crateri, fatta di valli e montagne, che nulla aveva dell'incorruttibile e immutabile concezione antica del cosmo. Secondo Calvino, questa mutata consapevolezza non può che aprire nuovi orizzonti di riflessione e creatività.¹⁵

Quel che mi interessa [...] è tutto ciò che è appropriazione vera dello spazio e degli oggetti celesti, cioè conoscenza [...] La luna, fin dall'antichità, ha significato per gli uomini questo desiderio, e la devozione lunare dei poeti così si spiega. Ma la luna dei poeti ha qualcosa a che vedere con le immagini lattiginose e bucherellate che i razzi trasmettono? Forse non ancora; ma il fatto che siamo obbligati a ripensare la luna in un modo nuovo ci porterà a ripensare in un modo nuovo tante cose. [...] Chi ama la luna davvero non si contenta di contemplarla come un'immagine convenzionale, vuole entrare in un rapporto più stretto con lei [...] Il più grande scrittore della letteratura italiana d'ogni secolo, Galileo, appena si mette a parlare della luna innalza la sua prosa a un grado di precisione ed evidenza ed insieme di rarefazione lirica prodigiose.¹⁶

In un'epoca in cui il divario tra le “due culture”, letteraria e scientifica, è

¹³ ‘Quando una foto della Terra, ripresa dall'esterno, sarà disponibile, acquisteremo una nuova dimensione in senso emotivo’ da F. HOYLE, *The Nature of the Universe*, New American Library, 1955. Si nota che un'edizione successiva del volume, risalente al 1965, era presente nella biblioteca personale di Calvino, oggi conservata presso la Sala *Italo Calvino* della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

¹⁴ Poiché la Luna impiega lo stesso tempo a ruotare su se stessa e a completare un giro attorno alla Terra, essa ci mostra sempre la stessa faccia, di cui a seconda della fase vediamo diverse porzioni illuminate dal Sole. La faccia nascosta (talvolta chiamata erroneamente “lato oscuro” della Luna: il Sole infatti illumina regolarmente entrambe le facce) non può essere osservata dalla Terra ma solo circumnavigando il corpo celeste.

¹⁵ Sulla visione calviniana della Luna si veda M. BUCCIANTINI, *Pensare l'Universo* cit., pp. 17; 28-31; 110-112; 118-119.

¹⁶ I. CALVINO, *Il rapporto con la luna* [1967], in ID., *Una pietra sopra* cit., pp. 223-224.

oggetto di acceso dibattito,¹⁷ Calvino cita serenamente Galileo come uno dei principali riferimenti, non solo scientifici ma anche e soprattutto letterari,¹⁸ avendo usato l'immaginazione come strumento scientifico per produrre nuova conoscenza sul mondo. Del resto l'astronomia, nella sua compenetrazione tra misura e narrazione, può essere considerata a buon diritto la più antica "terza cultura".¹⁹ L'interesse di Calvino per la scienza resta sempre ben ancorato alla letteratura. Si interroga sulla funzione narrativa dei dati scientifici: come usare nel racconto gli spunti che provengono dalla scienza per rinnovare la letteratura stessa:²⁰ «Io vorrei servirmi del dato scientifico come d'una carica propulsiva per uscire da abitudini dell'immaginazione, e vivere anche il quotidiano nei termini più lontani dalla nostra esperienza».²¹

È ciò che fa nelle *Cosmicomiche*, plasmando una nuova forma di narrazione scaturita da immagini scientifiche, spesso astratte. Ciascun racconto parte da uno specifico dato, enunciato nell'incipit – un formato che ricorda e rispecchia quello usato dal già menzionato Eddington ne *L'Universo in espansione*. I quattro capitoli di questo testo divulgativo si aprono infatti con citazioni letterarie, da Dante e Shakespeare fino a Bacone e Pope. Il dato scientifico non solo offre l'ambientazione alle vicende squisitamente umane dei racconti, ma fornisce anche il ritmo narrativo. Nel mondo fisico o naturale, a un tratto qualcosa cambia – una nube di gas interstellare si condensa, un corpo celeste si allontana irrimediabilmente da un altro – incalzando i personaggi da uno stato di cosmica indolenza verso una nuova condizione.

Diversamente dalla fantascienza, proiettata verso il futuro, Calvino si rifà al passato, anzi al trapassato del mondo e del cosmo, coprendo un arco temporale che va dal *Big Bang* alla comparsa delle prime galassie, dalla nascita di stelle e pianeti all'evoluzione della vita sulla Terra. Il personaggio principale è una perenne entità cosmica dall'impronunciabile nome palindromo, Qfwfq, che ha attraversato l'intera storia dell'universo.²² Avendo vissuto oltre dieci miliardi d'anni, questa voce narrante che potremmo definire "ur-onnisciente"

¹⁷ C. P. SNOW, *The Two Cultures* (The Rede Lecture), 1959.

¹⁸ M. BUCCIANINI, *Su Calvino e la letteratura: Galileo maestro del pensiero figurale*, in «Galileiana», IV, 2007, pp. 177-188.

¹⁹ Sull'interdisciplinarietà dell'astronomia come "terza cultura" si veda A. CURIR, *Le donne, i cieli, le culture*, Bertoni Editore, Marsciano 2022.

²⁰ Sull'immaginario scientifico in Calvino si veda S. SANDRELLI, *Italo Calvino e la scienza: prove tecniche per cambiare il mondo*, in «Sapere», 1, 2023, pp. 34-38.

²¹ I. CALVINO, *Premessa a La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, Einaudi, Torino 1968, cit. in M. BUCCIANINI, *Pensare l'Universo* cit.

²² Per un'interpretazione della natura di Qfwfq, si veda M. REZA, *The Irreducible Qfwfq: Rethinking the All-Seeing I*, in «Modern Languages Open», 1, 2018, pp. 1-12.

ha il fare affabulatore, a tratti spaccone, del narratore inattendibile, dell'Ulisse mentitore degli *apologhi di Alcino*, «quello che “si è inventato tutto, tanto chi potrebbe smentirlo, visto che è rimasto vivo solo lui”». ²³ Al gradasso Qfwfq fa da contraltare la rigorosa attendibilità del dato scientifico enunciato in apertura, per un risultato di straniamento che ritrae la condizione umana da lontano e porta chi legge a interrogarsi sulle vicende narrate, scientifiche e non.

Le prime quattro *Cosmicomiche* – *La distanza della Luna*, *Sul far del giorno*, *Un segno nello spazio*, *Tutto in un punto* – sono pubblicate sulla rivista «Il Caffè» tra maggio e aprile 1964. L'ispirazione è tutta astronomica: dalla formazione della Luna a quella del Sole e dei pianeti, dalla nascita della Galassia fino a quella dell'intero universo. Ispirazione che è risultato delle letture di quel periodo, dettate dalla curiosità e non dalla ricerca creativa, come Calvino stesso sottolinea:

Non mi piace scegliere le mie letture apposta per «cercare ispirazione». No: io leggo per curiosità, a ondate [...] Ma finché dura l'ondata per esempio dell'astronomia, leggo libri d'astronomia perché è l'astronomia che m'interessa, non perché pensi di servirmene nei racconti che scriverò. I racconti vengono fuori per conto loro, obbediscono a una linea di ricerca interna, su cui può capitare che s'innesti l'occasione delle sollecitazioni esteriori. ²⁴

Di questa “ondata dell'astronomia” parla nella corrispondenza. Nel 1964, scrive a Domenico Rea: «Da un po' di tempo in qua leggo solo libri di astronomia». Un anno più tardi, il campo d'interesse si è allargato, come scrive a Hans Magnus Enzensberger: «Io sono capace di trovare immagini solo nell'astronomia o nella genetica». ²⁵ Dall'epistolario emergono anche gli obiettivi letterari e le sfide del nuovo progetto, ²⁶ a cui continuerà a lavorare fino alla fine dei suoi giorni. In questo processo creativo, la lettura di testi scientifici e soprattutto divulgativi ²⁷ suggerisce immagini, che a loro volta generano proposte di racconti da sviluppare. Calvino si documenta con scrupolo e limita

²³ G. SPINA, *Odissea 4.0. Nessuno ricorda Ulisse*, Liguori Editore, Napoli 2023, p. 46.

²⁴ I. CALVINO, testo base di un'intervista pubblicata su diversi giornali, cit. in ID., *Le Cosmicomiche* cit., p. V.

²⁵ ID., *Lettere 1940-1984*, cit. in M. BUCCIANINI, *Pensare l'Universo* cit., pp. 47, 55.

²⁶ «Adesso sto scrivendo delle storie tutte diverse, di un personaggio che ha l'età dell'universo», da una lettera a Gianfranco Contini (1964); «Sono immerso in un lavoro d'invenzione molto diverso (una serie di racconti che rappresentano un esperimento nuovo e richiedono una concentrazione in una certa logica)», da una lettera a Michelangelo Antonioni (1965). *Ibidem*.

²⁷ «In ogni caso, quali che siano i modelli e soprattutto le fonti scientifiche di Calvino – in effetti di natura più divulgativa che specialistica –, il ricorso al tecnicismo non è comunque

l'uso del gergo, ma non ha pretese di divulgazione. Eppure, scegliendo di usare come motore propulsivo delle sue storie fatti scientifici, spesso anche difficili da visualizzare,²⁸ egli crea nuova conoscenza non solo per riflettere sulla condizione umana, ma anche per comprendere il mondo e l'Universo di cui gli umani sono parte da tempo immemore.

2. Il "calendario cosmicomico"

Per analizzare il sostrato cosmologico dell'opera, contravvenendo sia all'ordine "cronologico corretto" usato da Calvino nelle prime due raccolte (*Le cosmicomiche*, 1965 e *Ti con zero*, 1967) sia a quello tematico delle successive (*La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, 1968 e *Cosmicomiche vecchie e nuove*, 1984), si propone un ordinamento cosmo-cronologico, ovvero lungo la linea temporale della storia dell'universo, utilizzando l'analogia del "calendario cosmico" proposto per la prima volta dall'astronomo e divulgatore Carl Sagan.²⁹

Nel calendario cosmico, l'intera storia dell'universo, pari a 13,8 miliardi di anni,³⁰ è compressa nei 365 giorni di un anno terrestre, con il *Big Bang* il primo gennaio e la data attuale a mezzanotte del 31 dicembre: in questa analogia, ogni mese rappresenta circa un miliardo di anni e ogni giorno quasi 40 milioni di anni. Il "calendario cosmicomico" è riportato in Tabella 1; sono stati aggiunti alcuni mesi dell'anno successivo, per poter includere il racconto *Fino a che dura il Sole*, ispirato alla fine del Sole, prevista tra circa 4,5 miliardi di anni.

3. La componente cosmologica delle Cosmicomiche

Questa sezione si concentra sui tre racconti di ispirazione cosmologica inclusi nella prima raccolta: *Tutto in un punto*, *Giochi senza fine*, *Gli anni-luce*. Essi trattano di argomenti chiave della cosmologia contemporanea, l'origine

né pervasivo né estremo», P. ZUBLENA, *Lessico scientifico*, da *Le Parole di Calvino*, a cura di M. Motolese, Treccani, Roma 2023, p. 101.

²⁸ Per un'analisi delle visualizzazioni di concetti cosmologici, si veda S. SALIMPOUR et al., *Cosmos visualized: Development of a qualitative framework for analyzing representations in cosmology education*, in «Physical Review Physics Education Research», 17, 2021.

²⁹ C. SAGAN, *The dragons of Eden*, Hodder & Stoughton, London 1977.

³⁰ THE PLANCK COLLABORATION, *Planck 2018 results. I. Overview, and the cosmological legacy of Planck*, in «Astronomy & Astrophysics», 641, A1, 2020.

dell'universo e la sua espansione, oggetto di intensi dibattiti scientifici negli anni in cui Calvino si accingeva a scrivere le *Cosmicomiche*. Alla scoperta, firmata dall'astronomo Edwin Hubble nel 1924, che l'universo è molto più grande della nostra Galassia,³¹ fece seguito nel 1929 una rivelazione ancor più eclatante: i dati raccolti da Hubble con i colleghi Vesto Slipher e Milton Humason indicavano che l'universo non era statico, uguale a sé stesso in ogni epoca, come si riteneva allora, bensì in espansione. Usando il telescopio Hooker dell'Osservatorio di Mount Wilson, in California, all'epoca il più grande al mondo, misurarono che la luce proveniente dalla maggior parte delle galassie risulta spostata verso il rosso, fenomeno dovuto a un aumento della distanza tra queste galassie e la nostra: a eccezione di qualche galassia vicina, tutte le altre si stanno allontanando da noi. O meglio, poiché la nostra Via Lattea non occupa un punto speciale nell'universo, i dati indicano che tutte le galassie si stanno reciprocamente allontanando le une dalle altre in un cosmo che diventa ogni giorno più grande.³² Calvino fa riferimento a questa scoperta nell'incipit di *Tutto in un punto*:

Attraverso i calcoli iniziati da Edwin P. Hubble sulla velocità d'allontanamento delle galassie, si può stabilire il momento in cui tutta la materia dell'universo era concentrata in un punto solo, prima di cominciare a espandersi nello spazio.³³

In realtà il riferimento alla scoperta di Hubble potrebbe essere più appropriato per un altro racconto, *Gli anni-luce*, nel quale l'allontanamento reciproco delle galassie scandisce il ritmo narrativo in modo vertiginoso, finché la distanza diventa inesorabilmente troppo grande, fuggendo finalmente le ansie del protagonista, preoccupato per lo spargimento di notizie poco lusinghiere sul suo conto ai quattro angoli del cosmo. L'incipit del racconto spiega infatti l'espansione dell'universo:

Quanto una galassia è più distante, tanto più velocemente s'allontana da noi. Una galassia che si trovasse a 10 miliardi d'anni-luce da noi avrebbe una ve-

³¹ E. HUBBLE, *Cepheids in Spiral Nebulae*, in «Popular Astronomy», XXXIII, 1925, pp. 252-255.

³² ID., *A Relation between Distance and Radial Velocity among Extra-Galactic Nebulae*, in «Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America», XV, 3, 1929, pp. 168-173.

³³ I. CALVINO, *Le Cosmicomiche* cit., p. 45.

locità di fuga pari a quella della luce, 300 mila chilometri al secondo. Già le “quasi – stelle” scoperte di recente sarebbero vicine a questa soglia.³⁴

Il racconto *Tutto in un punto* è dedicato a una delle teorie sviluppate, sulla base della relatività generale di Einstein, per spiegare questa espansione. Che il cosmo fosse in espansione era idea difficile da digerire a inizio Novecento, anche per lo stesso Einstein. Dopo aver realizzato, grazie al collega Willem de Sitter, che le sue equazioni non prevedevano un universo statico bensì dinamico, cercò di correggerle nei limiti consentiti dalla matematica, inserendo nel 1917 una costante aggiuntiva per bilanciare questa inspiegabile espansione. Dieci anni dopo, l'astronomo e presbitero Georges Lemaître ipotizzò per primo un universo in espansione, combinando le equazioni di Einstein e dati preliminari di Hubble e collaboratori.³⁵ Lo stesso Hubble ottenne indipendentemente un risultato analogo nel 1929, oggi noto come Legge di Hubble-Lemaître. Questa teoria fu sviluppata ulteriormente dal fisico George Gamow negli anni Quaranta, portando alla formulazione di quella che oggi è nota con il nome di “teoria del *Big Bang*”.³⁶

Nel 1948, Gamow stava studiando la distribuzione degli elementi nell'universo e in particolare quella dell'elio, secondo elemento più pesante dopo l'idrogeno. L'elio è prodotto all'interno delle stelle dalla fusione nucleare dell'idrogeno, come da poco dimostrato³⁷ grazie alla neonata meccanica quantistica. Ma se questo fosse l'unico canale di produzione dell'elio, non sarebbe sufficiente a spiegarne la quantità osservata, di molto superiore a quanto tutte le stelle potrebbero aver prodotto nell'intera storia del cosmo. Egli ipotizzò dunque che, se l'universo avesse avuto inizio in uno stato molto più concentrato e denso rispetto a quello attuale, come previsto da Lemaître, nei primi tre minuti dell'evoluzione cosmica la temperatura sarebbe stata simile a quella degli interni stellari, in grado di produrre elio a sufficienza per spiegarne l'abbondanza osservata al giorno d'oggi.³⁸

³⁴ Ivi, p. 129.

³⁵ G. LEMAÎTRE, *Un Univers homogène de masse constante et de rayon croissant rendant compte de la vitesse radiale des nébuleuses extra-galactiques*, in «Annales de la Société Scientifique de Bruxelles», XLVII, 1927, p. 49.

³⁶ È interessante notare come questo termine fu usato per la prima volta, nel 1949, non da un proponente della teoria bensì da uno dei suoi detrattori, Fred Hoyle, in chiave dispregiativa, durante un'intervista radiofonica.

³⁷ H. BETHE, *Energy Production in Stars*, in «Physical Review», LV, 55, 1939, pp. 434-456.

³⁸ R.A. ALPHER, H. BETHE, G. GAMOW, *The Origin of Chemical Elements*, in «Physical Review», LXXIII, Issue 7, 1948, pp. 803-804.

Negli stessi anni, un gruppo di astrofisici stava lavorando a una teoria alternativa. Insoddisfatti da un modello di universo con un arbitrario momento iniziale, Hermann Bondi, Thomas Gold e il già citato Hoyle svilupparono la “teoria dello stato stazionario”,³⁹ che spiegava l’espansione ma manteneva le proprietà dell’universo su grande scala immutate nel tempo grazie a un meccanismo di continua produzione di materia.⁴⁰ È proprio questa teoria a ispirare il terzo racconto, *Giochi senza fine*, il cui incipit recita:

Se le galassie s’allontanano, la rarefazione dell’universo è compensata dalla formazione di nuove galassie composte di materia che si crea ex novo. Per mantenere stabile la densità media dell’universo, basta che si crei un atomo d’idrogeno ogni 250 milioni d’anni per 40 centimetri cubi di spazio in espansione. (Questa teoria, detta dello «stato stazionario», è stata contrapposta all’altra ipotesi che l’universo abbia avuto origine in un momento preciso, da una gigantesca esplosione).⁴¹

I tre racconti formano dunque una triade che incarna l’acceso dibattito in corso nella comunità cosmologica internazionale tra fine anni Quaranta e metà anni Sessanta sulla natura e l’origine dell’universo.⁴² È interessante notare che, tra i libri della biblioteca di Calvino pubblicati entro il 1965, e dunque presumibili fonti d’ispirazione per le *Cosmicomiche*, erano presenti testi sia di Gamow sia di Hoyle, dunque a supporto di entrambe le teorie. In particolare, *La creazione dell’universo* di Gamow (1962) si apre con un excursus storico sull’età degli atomi, delle rocce terrestri, degli oceani, della Luna, del Sole e delle altre stelle, degli ammassi galattici e della Via Lattea, per poi trattare l’espansione dell’universo, l’origine degli atomi, la “gerarchia della condensazione” e la “vita privata delle stelle”. Menziona inoltre la teoria di George Darwin sulla formazione della Luna, citata nell’incipit de *La distanza della Luna*, e la teoria dei planetesimi di Gerard Kuiper, citata nell’incipit di *Sul far del giorno*. Tra i volumi di Hoyle nella biblioteca calviniana i cui anni di pubblicazione ne fanno possibili ispirazioni cosmicomiche, oltre al già citato *The nature of the universe* (1965), si trovano anche la raccolta di lezioni *Of men and galaxies* (1964) e l’imponente *Aux frontières de l’astronomie* (1956),

³⁹ H. BONDI, T. GOLD, *The Steady-State Theory of the Expanding Universe*, in «Monthly Notices of the Royal Astronomical Society», CVIII, 3, 1948, pp. 252-270.

⁴⁰ F. HOYLE, *A New Model for the Expanding Universe*, in «Monthly Notices of the Royal Astronomical Society» CVIII, 5, 1948, pp. 372-382.

⁴¹ I. CALVINO, *Le Cosmicomiche* cit., p. 63.

⁴² Per un trattamento storico approfondito delle idee cosmologiche tra 1910-1965 si veda H. KRAGH, *Masters of the Universe*, University Press, Oxford 2015.

dedicato alla formazione ed evoluzione di tutti i tipi di corpi celesti, dalla Terra alla Luna, dal Sistema solare alle stelle, dalle galassie all'universo in espansione, fino al meccanismo da egli stesso teorizzato per spiegare la creazione continua di materia nel cosmo. Tra i volumi posseduti da Calvino si trova anche *Origine e divenire del cosmo* dell'astronomo James A. Coleman (1964), il primo libro a presentare, con taglio divulgativo ma completo, entrambe le teorie cosmologiche dibattute all'epoca.⁴³

Parrebbe quasi una coincidenza cosmica il fatto che, proprio tra il 1964 e il 1965, mentre Calvino scriveva e pubblicava le prime cosmicomiche, questa controversia si risolse con la scoperta fortuita della radiazione cosmica di fondo,⁴⁴ un "fossile" dell'universo primordiale, predetta nel 1949 da due collaboratori di Gamow, Ralph Alpher e Robert Herman.⁴⁵ Se il cosmo fosse stato estremamente compatto, denso e caldo nei suoi primi istanti, così caldo da sintetizzare l'elio come teorizzato da Gamow, dovremmo ancora oggi vedere traccia di questo enorme calore ma "diluito" da miliardi di anni di espansione cosmica: il valore previsto (tra 1 e 5 gradi sopra lo zero assoluto) era in linea con le osservazioni. Con questa scoperta, la teoria del *Big Bang* riceveva finalmente una prova osservativa, che era molto più complesso spiegare all'interno della teoria alternativa, da allora accantonata.

Resta a Calvino il merito di aver immortalato le due teorie concorrenti attraverso potenti immagini – quella della signora Ph(i)Nko che, con uno slancio d'amore mette in moto l'universo del *Big Bang* attraverso le tagliatelle, e quella di Pfwfp, compagno di giochi dell'eterno Qfwfq, che conosceva i nidi segreti dove nascevano i nuovi atomi – nell'auge della massima popolarità di entrambe, trasformando in letteratura un momento chiave nella storia della cosmologia contemporanea.

⁴³ Una lista più estesa dei volumi di argomento cosmologico (pubblicati entro il 1965) nella biblioteca personale di Calvino, oggi conservata, come si è anticipato, presso la Sala Italo Calvino della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, comprende: *Luci dall'infinito*, A. S. Eddington, 1933; *Aux frontières de l'astronomie*, F. Hoyle, 1956; *La creazione dell'universo*, G. Gamow, 1962; *L'universo: pianeti, stelle e galassie*, M. Hack, 1963; *L'uomo l'universo la scienza: sintesi della scienza contemporanea*, 1963; *L'universo*, D. Bergamini e i redattori di «Life», 1964; *Origine e divenire del cosmo*, J. A. Coleman, 1964; *Of men and galaxies*, F. Hoyle, 1964; *The nature of the universe*, F. Hoyle, 1965; *L'evoluzione della fisica: sviluppo delle idee dai concetti iniziali alla relatività e ai quanti*, A. Einstein e L. Infeld, 1965.

⁴⁴ A.A. PENZIAS, R.W. WILSON, *A Measurement of Excess Antenna Temperature at 4080 Mc/s*; R.H. DICKE, P.J. E. PEEBLES, P.G. ROLL, D.T. WILKINSON, *Cosmic Black-Body Radiation*, in «Astrophysical Journal», CXLII, 1965, pp. 414-421.

⁴⁵ R.A. ALPHER, R.C. HERMAN, *Remarks on the Evolution of the Expanding Universe*, in «Physical Review», LXXV, 7, 1949, pp. 1089-1095.

Emiliano Morreale

COSÌ LONTANO, COSÌ VICINO.
CALVINO GUARDA IL CINEMA

1.

La parabola di Italo Calvino è esemplare di quella che Oreste Del Buono battezzò “generazione di burro”, cresciuta sotto il fascismo e che era sui vent’anni all’epoca dell’entrata in guerra. Amore assoluto per il cinema (americano) negli anni della giovinezza, sostituito in breve da quello per la letteratura; distanza rispettosa e sospettosa negli anni del neorealismo e delle *nouvelle vague*; disincanto e recupero dei vecchi film in età matura; conforto angoscioso nelle opere del coetaneo Fellini: un percorso che troviamo in misura variabile in Del Buono stesso, Sciascia, Calvino, Baldini, Bufalino, Ginzburg, Zanzotto...

Quello di Calvino è forse il percorso più paradigmatico, anche perché riassunto e trasformato in racconto in uno dei testi più belli che uno scrittore italiano abbia dedicato al cinema, *Autobiografia di uno spettatore*, del 1974. Il cinema, dice Calvino lì e altrove, scompare dal mio orizzonte col ‘45 e con la Resistenza. Il suo posto viene preso dalla letteratura.¹

Il cinema tornerà però ad accompagnare, amplificare, acutizzare alcuni momenti di svolta nel percorso dello scrittore. In particolare, il suo riemergere periodico (spesso stimolato da circostanze esterne) ci aiuta a vedere le crepe nell’immagine olimpica e malinconica del Calvino in equilibrio sulla realtà, nel «pathos della distanza», per usare la formula di Cesare Cases riguardo al *Barone rampante* che Calvino fece propria,² ribadendo spesso, nell’immagine pubblica che dava di sé, tratti disincarnati ed eremitici.

¹ L. CLERICI, *Tra carta e pellicola*, in *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, a cura di L. Pellizzari, nuova ed. Artdigiland, Dublino 2015, pp. 132-45.

² C. CASES, *Calvino e il “pathos della distanza”*, poi in Id., *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1987, pp. 160-166.

«La Resistenza mi ha messo al mondo», dunque,³ come uno scrittore dai tratti definiti: ma subito si notò che Calvino si distingueva, nel racconto della lotta partigiana, per uno sguardo obliquo, “stevensoniano” e “ariostesco”. In opposizione tacita, anche, con la letteratura e il cinema di quegli anni. Alcune parole su *Roma città aperta*, in una lettera a Marcello Venturi, sono eloquenti:

Ho letto i tuoi pezzi su «Rinascita». Sono piaciuti molto alla base, ma guarda che sono troppo melodrammatici. [...] Ti dico, io ho letto il racconto col cuore in gola, come ho visto col cuore in gola *Roma città aperta*; e non ti saprei dire se è brutto o bello, né il film né il racconto, sono cose che ti prendono per forza, ma tutti son buoni a prendere per forza, capisci? Basta far sgozzare madri e padri e far rivivere determinati stati d'animo, ma non è questo che vogliamo, capisci?⁴

La lettera è del 5 gennaio 1947, Calvino ha appena ultimato *Il sentiero dei nidi di ragno* e il film di Rossellini gli serve come esempio perfetto di “ciò che non vogliamo”: l'immediatezza di fatti e di emozioni, “il melodrammatico”. Degli altri film neorealisti non farà quasi parola, se non come termine di paragone un po' stizzito per la letteratura⁵ e in un brillante reportage dal set di *Riso amaro*, in cui è più che altro conquistato dall'avvenenza di Silvana Mangano («parola d'onore, la più bella ragazza che io abbia mai visto») e ironizza sul gesto del regista De Santis, di avviticchiarsi il ciuffo in mezzo al cranio («è lo stesso gesto che fa Cesare Pavese mentre scrive, che sia un segno distintivo della scuola realistica?»): ma nel complesso, vagando sul set, il cinema gli sembra «l'arte della fatica sprecata».⁶

Alla fine della stagione neorealista (sua e del cinema), inviato da «Cinema nuovo» come corrispondente dalla Mostra di Venezia, Calvino ne ricaverà a un anno di distanza un articolo, *La noia a Venezia* (25 agosto 1955) pieno di malinconia e in cui immagina un Aschenbach letterato sedotto pigramente del cinema:

Aschenbach è preso da un senso d'inferiorità, lui con le sue pagine così avere ed esangui, e gli viene un terribile desiderio di tutte le cose che il cinema

³ È la frase che dà il titolo all'intervista di Enzo Maizza, in «La discussione», 29 dicembre 1957, ora in I. CALVINO, *Sono nato in America... interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di M. Barenghi, Mondadori, Milano 2022, pp. 33-34.

⁴ I. CALVINO, *Lettere*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2000, nuova ed. 2023, p. 111.

⁵ ID., *Letteratura, città aperta?*, in «Rinascita», aprile 1949, poi in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 1488-91.

⁶ Ivi, pp. 1883-7.

è e dà, la realtà più immediata e l'idealizzazione più smaccata, una libertà d'espressione grande quanto il mondo visibile e una convenzione codificata all'estremo, la fama più altisonante e impudica, l'atmosfera di ricchezza onnipotente, e insieme il senso di lavorare per un mondo di povera gente, per le folle anonime che si stiperanno nelle sale buie. Per tutto quel che il cinema è: tecnica e baraccone, volgarità e sapienza raffinata, avventura per chi lo fa e per chi lo vede.⁷

Il cinema è questo, e il suo diventare adulto nel neorealismo mette subito Calvino a disagio. Semmai, è attratto dall'ironia brancatiana di *Anni difficili* di Zampa⁸ e, già nel '53 le sue riflessioni sono quelle di un ex spettatore che rievoca la propria passione per il cinema d'anteguerra. Vorrebbe «una buona serie di drammi popolari e di farse popolari di produzione media», «una buona narrativa d'avventure e un buon cinema d'avventure». Certo, dietro c'è anche la pubblicazione recente di *Letteratura e vita nazionale* di Gramsci, che aveva innescato, anche tra i critici di cinema, un notevole dibattito. Ma c'è anche dell'altro, e Calvino lo ha confessato poche righe più su:

Forse sto invecchiando (*ha 29 anni, NdA*): vedo i film con lo stesso atteggiamento con cui leggo i manoscritti del mio ufficio in casa editrice. A pensarci bene è terribile: *come uno che se ne sta da solo e legge*. Ma questa è la fine del cinema. [...] Cinema vuol dire sedersi in mezzo a una platea di gente che sbuffa, ansima sghignazza, succhia caramelle, entra, esce, magari legge le didascalie forte come al tempo del muto; il cinema è questa gente, più una storia che succede sullo schermo.⁹

Forse è (sicuramente sarà, poco a poco) “la fine del cinema”. Più probabilmente, questo è anche e soprattutto il ritratto di un rapporto con il popolo, con l'Italia, che sta mutando. Calvino guarda un popolo che guarda un film, e in mezzo a questo pubblico non vede più se stesso. La sottile angoscia di queste righe tornerà spesso, ogni volta che Calvino, nel volgersi al cinema, intravedrà i segnali di contraddizioni, idiosincrasie, rimozioni che gli appartengono profondamente.

A cominciare dall'addio al PCI nel 1956, che lui racconta pubblicamente per parabola e allegoria (*La gran bonaccia delle Antille*) ma anche traslandolo curiosamente al cinema, in un paio di significative occasioni. Nel 1957 in-

⁷ Ora in I. CALVINO, *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, a cura di M. Belpoliti, Mondadori, Milano 2023, pp. 96-7.

⁸ La recensione, scritta per «l'Unità» e non pubblicata, è ora ivi, pp. 58-60.

⁹ I. CALVINO, *Saggi 1945-1985* cit., pp. 1888-90.

terviene su «Cinema nuovo» in un dibattito che segna la messa in crisi del realismo socialista in ambito cinematografico, ed è forse la prima discussione esplicita del Calvino di “prima” da parte del Calvino “di dopo”, partendo dal proprio viaggio in Unione Sovietica nel 1951:

Ho visto *La caduta di Berlino* a Mosca nel 1951. A me è piaciuto. Tornato in Italia ne ho parlato bene, forse ne ho anche scritto (*in realtà no, NdA*). Tutti quelli che l’avevano visto, compagni o no, mi davano addosso, e io lo difendevo. Per me il film era – ed è, non mi pare d’aver da cambiare opinione – un’illustrazione dei fatti della guerra con lo stile d’un carretto siciliano o d’un cartellone del teatro dei pupi [...]. Devo dire che non ho mai trovato nessuno che mi desse ragione. Soprattutto, mi si obiettava che il film non l’avevano fatto così ingenuo “apposta”, ma che l’avevano fatto “sul serio”, senza nessuna intenzione di trasfigurazione e di primitivismo. Il che è assurdo; ricordo che qualche critico lo presentava così, come un film fatto con intenzioni realistiche; ma questo è addirittura impensabile. [...] Sul film la penso ancora come prima [...], però con la piccola differenza che lo credo un film fondamentalmente reazionario, e reazionario credo il suo linguaggio, in quanto ispirato a un modo intellettualistico, paternalistico e folkloristico di considerare il “gusto popolare”. È stato proprio questo tipo di stilizzazione, forse, il vero corrispondente stilistico dello “stalinismo”, la vera involuzione della letteratura e dell’arte progressista non solo in Urss ma in tutta Europa.¹⁰

Ancora più interessanti, queste riflessioni, se le leggiamo insieme a un articolo speculare di poco più di un anno dopo, su un film che in Italia Calvino è tra i pochissimi a difendere, *L’infernale Quinlan* di Orson Welles. Calvino è perentorio: nessuno si è accorto che questo «è un film su Stalin». Questo romanzo noir «che non disdegna il convenzionale ma ci mette dentro carne e sangue» è l’allegoria di un «pessimo poliziotto ma ottimo detective» (come dire, commenta Calvino, «un pessimo governante ma pur sempre un rivoluzionario che vedeva giusto»: qualcosa, comunque, che il protagonista può dire «dopo che l’ha fatto fuori, finalmente»): «Orson Welles è il primo che finora abbia tentato di sgarbugliare il romanzo d’appendice nel quale è racchiusa la tragedia dei nostri tempi».¹¹ *L’infernale Quinlan* come certi apologhi politici del Calvino di allora, storie di pirati, di faide tra nobili scozzesi, o di congiurati

¹⁰ Id., *Sciolti dal giuramento*, in «Cinema nuovo», 120-121, 15 dicembre 1957, ora in Id., *Saggi 1945-1985* cit., pp. 1912-3.

¹¹ Id., *Due film e Stalin*, in «Cinema nuovo», 17, gennaio-febbraio 1957, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, pp. 1915-8.

che si accingono a far fuori Giulio Cesare?¹² Forse: ma con in più la capacità di raccontare attraverso “il melodramma”, a cui lo scrittore non potrà mai costituzionalmente giungere.

2.

All'epoca Calvino si accinge a scrivere il volume che chiude il trittico dei *Nostri antenati*. Ed ha appena completato *La speculazione edilizia*, al centro di un'ideale ciclo di racconti dell'inettitudine (da *La formica argentina*, 1951, a *La giornata di uno scrutatore*, 1963) in cui un protagonista si trova sempre più disadattato davanti alle sfide che l'Italia avviata verso il boom gli propone. La casa, il lavoro culturale, la politica sono altrettanti banchi di prova che confermano l'incapacità di personaggi i quali volenterosamente si vorrebbero integrare nel flusso della storia.

Il fallimento di Quinto Anfossi a governare e cavalcare la trasformazione mettendosi in società con un terragno impresario edile (ex partigiano...) viene accompagnata, in un declinare sempre più mesto, da un parallelo fallimento come sceneggiatore, dopo aver abbandonato la rivista che due suoi amici intellettuali vogliono metter su:

Sul finire dell'inverno Quinto trovò un lavoro al cinema, a Roma. Lasciò la redazione della rivista, litigando con Bensi e con Cerveteri. Il mondo romano era prodigo e spregiudicato; il produttore era uno che trovava le centinaia di milioni da un giorno all'altro; si viveva sempre in comitiva, i fogli da diecimila andavano come se fossero lirette, le sere si passavano in trattoria, poi a bere a casa dell'uno e dell'altro. A Quinto faceva male bere, ma finalmente era vita. Quattrini non ne aveva ancora visti molti, ma ormai era nel giro. [...] Ma gli bastò arrivar là, vedere lo spiazzo fangoso, ingombro, su cui cresceva lo squallido casone di cemento incompiuto, gli bastò sentire la madre elencare le questioni [...], gli bastò risentire la lenta cadenza di Caisotti che esprimeva ormai soltanto strafottenza e soperchieria nei riguardi di soci così disarmati e distratti, e si sentì subito cascar di dosso il piglio della rapida efficienza cinematografica, e non sapeva più da che parte incominciare.¹³

¹² Mi riferisco agli apologhi *La gran bonaccia delle Antille* (1957), *Monologo notturno di un nobile scozzese* (1958) *Una bella giornata di marzo* (1958), ora in ID., *Romanzi e racconti*, vol. III, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Mondadori, Milano 1994, pp. 221-25, 234-41.

¹³ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. I, Mondadori, Milano 1991, p. 876.

Poi il film si sposta a Cannes per gli esterni, e Quinto si muove tra lì e Roma:

Passava per *** in treno o in macchina, ma non si fermava perché non aveva tempo, e perché non ce la faceva a passare dal ritmo del cinema a quello dell'impresa Caisotti. Abituato a un'esistenza economicamente e mentalmente raccolta, questa vita dispendiosa in tutti i sensi lo sottoponeva a un continuo sforzo. [...] Ogni speranza di felicità era svanita, per Quinto: ecco che gli toccava una vita che sembrava la più felice, e lui restava triste. [...] A settembre il produttore italiano fallì, il film fu comprato da una nuova casa di un grande trafficante d'aree fabbricabili, che s'affrettò a finire il film in economia. Quinto non fu più chiamato; le sue mansioni di "assistente alla sceneggiatura" furono ritenute superflue. Credeva d'aver da prendere ancora dei quattrini, ma gli dimostrarono che secondo il contratto non gli spettava più niente.¹⁴

La speculazione edilizia e il cinema: i due simboli (uno negativo e uno positivo, nell'opinione comune) di quegli anni e ancor più di quelli a venire, stingono nel racconto di Calvino in un'aura comune di fallimento e di squalore. È quella in effetti la stagione di massimo coinvolgimento dei letterati italiani nel cinema, ed è una stagione di crisi e relativo silenzio per Calvino, che pubblica e scrive poco («Io forse non scrivo più e vivo bene lo stesso», scrive a Suso Cecchi D'Amico nel maggio del '61, e con Goffredo Parise, tre anni dopo, si dilunga sulla giustezza del silenzio):¹⁵ dei due libri del '63, *Marcovaldo* raccoglie in parte testi del periodo precedente, e quanto a *La giornata di uno scrutatore* l'autore, tra inquieto e sornione, dichiara che «il mio silenzio continua. In questo libro, do solo delle notizie sul mio silenzio».¹⁶ In compenso, come Anfossi, è coinvolto in una serie di progetti cinematografici che non vanno in porto o diventano altro: nel *Marco Polo* per il produttore Cristaldi (inutilizzabile per il cinema, ma bello come «un arazzo persiano» secondo Monicelli, primo interlocutore) ci sono ovviamente i germi delle *Città invisibili*; *Tikò e il pescecane* diventerà, per la regia di Folco Quilici, un film piuttosto diverso; il lavoro preliminare per adattare *L'avventura di due sposi* passerà attraverso revisioni successive prima di approdare come episodio del film *Boccaccio 70*, sempre per la regia di Monicelli.¹⁷

In questo ripensamento della propria posizione, in attesa di spiccare letteralmente il volo con la svolta cosmicomica, Calvino è in realtà, come mai

¹⁴ Ivi, pp. 880-1.

¹⁵ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985* cit., pp. 448 e 510.

¹⁶ Intervista di Andrea Barbato, in «L'Espresso», 10 marzo 1963, ora in I. CALVINO, *Sono nato in America...* cit., p. 99.

¹⁷ Cfr. i soggetti raccolti in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III cit., 1994, pp. 509-603.

prima, attento osservatore del cinema, e di quello italiano in particolare. I film di Fellini, Antonioni, Visconti gli sono vicini, troppo vicini nei temi, nei tentativi di raccontare la nuova borghesia con un realismo problematico, e il suo atteggiamento sta ancora una volta tra l'irritato, l'agonistico e il perplesso. Ne danno testimonianza le risposte alle inchieste sul cinema che di frequente venivano sottoposte all'epoca agli scrittori: lì misura la propria distanza dai tre film fondamentali del '60 (*L'avventura*, *La dolce vita*, *Rocco e i suoi fratelli*), si dichiara nettamente «contrario ai film tratti da opere letterarie», torna sulla peculiare maniera di Antonioni di dar conto dei sentimenti,¹⁸ svicola sui migliori film dell'anno 1964, apprezza *I pugni in tasca* (dove «il naturalismo diventa "tour de force" stilistico»), pur preoccupato dalla sua tentazione di «perdere l'impassibilità».¹⁹ Il confronto costante col cinema torna nelle prime lettere a Chichita, dove si dà conto, più ancora che di letture, dell'incontro, nel giro di un anno e mezzo, con film come *Leclisse*, *Jules e Jim*, *Mamma Roma*, *8 ½*, *Il disprezzo*, *Le mani sulla città*. E col film tratto da *L'avventura di un soldato*, guardando il quale Calvino è colto da un disagio che stiamo imparando a riconoscere, quello di chi sente che davanti allo schermo ci si può ritrovare davanti a qualcosa che anche lui cerca di ottenere con altri mezzi, o addirittura a parti impreviste di sé:

Non so dire se è bello o brutto. Mi faceva una strana sensazione, come se sullo schermo ci fossi io che mi avevano filmato senza che me ne accorgessi. È molto fedele al racconto ma vedendolo mi dimenticavo d'aver scritto il racconto e mi pareva si trattasse direttamente di me.²⁰

Sorprendere se stesso sullo schermo: non si potrebbe immaginare disagio più acuto per uno scrittore peraltro in un momento di acuta crisi, e questa oscena prossimità, questa crepa in ogni ambizione alla distanza, ben prima di Fellini è attivata da due spie: l'eroticismo e l'Italia.

Subito dopo aver pubblicato *Le cosmicomiche* e alla vigilia del trasferimento per Parigi, Calvino viene intervistato dai «Cahiers du cinéma». Ha appena scelto la propria via d'uscita, che proclama il trionfo dell'invenzione pura, dell'intelligenza creativa all'altezza dei tempi. E affida all'intervista la sua riflessione più ampia sul tema, riconducendo la vena più genuina del cinema

¹⁸ Rispettivamente in «Cinema nuovo», 149, gennaio-febbraio 1961 e in «Il Giorno», 29 aprile 1962, poi entrambi in Id., *Saggi 1945-1985 cit.*, pp. 1919-24, 1925-9.

¹⁹ Rispettivamente in «Cinema nuovo», 174, marzo-aprile 1965, e in «Rinascita», 9 aprile 1966, ora entrambi in Id., *Guardare cit.*, pp. 141 e 142-3.

²⁰ Id., *Lettere a Chichita 1962-1963*, a cura di G. Calvino, Mondadori, Milano 2023, p. 64.

all'incrocio tra il racconto orale e la letteratura popolare ottocentesca, da un lato, e le forme di spettacolo precedenti (music-hall, circo, grand guignol) dall'altro, mentre ribadisce che «la letteratura è stata per il cinema cattiva maestra», e si mostra semmai interessato al film-saggio di Godard mentre rivendica, come influenza principale sul proprio lavoro, quella dei cartoni animati.²¹

A ciascuno la sua via d'uscita dalle difficoltà a raccontare l'Italia dopo il boom, verrebbe da dire: Fellini nei fantasmi junghiani e nella fantastoria; Antonioni all'estero; Pasolini nei miti; Calvino nello spazio cosmico prima dell'uomo.

3.

Tutto precipita in quel testo mirabile, spiazzante e illuminante che è l'*Autobiografia di uno spettatore*. Per la pubblicazione di quattro sceneggiature degli anni '60 da parte di Einaudi, Federico Fellini chiede che a scrivere l'introduzione sia Calvino. Lo blandisce, lo corteggia, lo convince. Il cinema lo interessa solo fino agli anni '50? Benissimo, dice Fellini: proprio quello che volevo.²² Il regista riminese si installa così senza preavviso al centro dei rapporti tra Calvino e il cinema: e dire che, semmai, fino allora sembrava Antonioni l'interlocutore privilegiato. Quell'Antonioni di cui Calvino aveva apprezzato pubblicamente *Le amiche* tratto dall'amico Cesare Pavese, con cui aveva corrisposto in occasione della pubblicazione delle sceneggiature per Einaudi e che lo aveva chiamato, con esiti sempre incerti, a collaborare all'episodio dei *Tre volti* con Soraya, a *Blow up* e al non realizzato *Tecnicamente dolce*.²³ Men-

²¹ «Cahiers du cinéma», 185, décembre 1966, ora in ID., *Saggi cit.*, pp. 153-36, e in traduzione italiana in ID., *Guardare cit.*, pp. 144-8.

²² Cfr. l'intervista di Goffredo Fofi a Esther Singer Calvino nel catalogo della rassegna cinematografica *Le parole dello schermo* (Cineteca di Bologna, 2006), poi in «Gli asini», 56, 2018, p. 82.

²³ La lettera aperta ad Antonioni per elogiare *Le amiche* è in «Notiziario Einaudi», novembre-dicembre 1955 (ora in ID., *Guardare cit.*, pp. 99-101). Le lettere in occasione della pubblicazione delle sceneggiature, dell'ottobre 1962, in ID., *Lettere cit.*, pp. 467; 469-70. Le note al progetto di *Blow Up* sono in una lettera del 29 settembre 1965, pp. 575-6 (ma Antonioni lo aveva cercato già nel '63, forse per fargli leggere *Deserto rosso*, cfr. ID., *Lettere a Chichita cit.*, p. 68). Delle collaborazioni con Antonioni dà conto Mario Barenghi in nota a ID., *Romanzi e racconti*, vol. III cit., pp. 1260-1.

tre invece, quando Fellini si era mostrato interessato al *Cavaliere inesistente*, lo scrittore sperava semmai che a trarne un film fosse Ingmar Bergman...²⁴

Nel '74 Calvino è in un altro momento di passaggio. Ha alle spalle *Il castello dei destini incrociati*, un libro che «ha cominciato a odiare» e che porta a un punto di non-ritorno un filone combinatorio: se a metà degli anni '60 Calvino era nella condizione di voler «reimparare a raccontare», adesso è in quella di «reimparare a scrivere».²⁵ Passati i cinquant'anni, vive a Parigi dove recupera frammenti di vecchi film nei cineclub,²⁶ trova una residenza estiva a Roccamare e comincia la collaborazione al «Corriere della sera», provando testi autobiografici esitanti e densissimi: *Nell'opaco*, *Ricordo di una battaglia* e questo.

Alle richieste di Fellini, risponderà con un testo di una ventina di pagine, e di Fellini si parla solo nelle ultime tre. E non è il Fellini dei testi presentati in volume, ma quello del film più recente, uscito pochi mesi prima: *Amarcord*.

Nei mesi precedenti all'estate in cui scrive *l'Autobiografia di uno spettatore*, alcuni testi sembrano indicare un sentiero che si biforca davanti a Calvino. O meglio, il sentiero percorribile è solo uno: l'altro è una minaccia d'ignoto e di rimosso, uno sterpaio. Il primo percorso è verso il racconto purovisibilista, in cui la moralità, un po' più allergica che in passato, è tutta nella descrizione, emerge nel testo su una mostra di Giulio Paolini, primissimo incunabolo di quel che sarà *Palomar*.²⁷ Ma, negli stessi giorni in cui scrive *l'Autobiografia*, c'è anche l'apparizione della *Storia* di Elsa Morante, che Calvino cerca di leggere a modo suo, in termini di «romanzesco» e di «enciclopedia»,²⁸ esorcizzando, giustificando quel modo di narrare così scandalosamente lontano dalla propria pratica letteraria (a cominciare dal piangere, che a Morante importava assai – «fa piangere?», chiedeva subito ai lettori del manoscritto –, e che inorridisce Calvino).

²⁴ Id., *Lettere*, cit., p. 438.

²⁵ D. SCARPA, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Hoepli Milano 2023, p. 500.

²⁶ Nel testo *Eremita a Parigi* (1975) Calvino si scopre collezionista soprattutto di «cose impalpabili come le immagini dei vecchi film, collezione di ricordi, di ombre bianche e nere in modo particolare» (Id., *Romanzi e racconti*, vol. III cit., pp. 109-10). «I fotogrammi e i ricordi sono posti, dunque, sullo stesso piano come le figurine incollate insieme nell'unico album della memoria» (M. RIZZARELLI, *Sguardi dall'opaco. Studi su Calvino e la visibilità*, Bonanno, Acireale 2008, p. 113).

²⁷ I. CALVINO, *Saggi 1945-1985* cit., pp. 1983-90.

²⁸ Cfr. la lettera alla scrittrice del 6 agosto 1974, in Id., *Lettere* cit., pp. 816-7, e la recensione del volume, uscita su «L'Espresso» in settembre e poi raccolta in Id., *Una pietra sopra*, ora in Id., *Saggi 1945-1985* cit., pp. 342-345.

Quel che riesce a fare con Morante (spiegare, tradurre nel proprio linguaggio, esorcizzare), però, Calvino non riesce a farlo con Fellini: che è più pienamente suo coetaneo, maschio, e che, regista anziché scrittore, lo aggredisce su un terreno in cui lui è meno corazzato: perché ci ha meno teorizzato su, e più ancora perché è il luogo rimosso del proprio amore d'infanzia, della propria negata autobiografia.

E allora lo scrittore si arrende. Si arrende all'autobiografia (per la prima e ultima volta la parola campeggia in un suo titolo), e soprattutto al fatto che questa autobiografia gli riporti, a lui che si vuole disincarnato giocatore di tarocchi, eremita a Parigi e membro dell'Oulipo, l'immagine (inquieta e sessuata) di un *italiano*; di più: di un *meridionale*, nel senso più ampio. Lo stregone Fellini gli fa apparire davanti un fascista in calzoncini corti, e il Calvino nato tutto armato dalla testa della Resistenza appare a se stesso anche covato nel cuore del fascismo, come nei racconti dell'*Entrata in guerra* ma senza lo sfumato bassaniano e l'implicita coscienza che quello era un passaggio destinato a bruciare sull'altare della lotta partigiana.

Certo, il cinema di cui Calvino fa l'elegia era anzitutto senso, razionalità, forma (e nel saggio liquida definitivamente anche la commedia all'italiana, per lo più «detestabile», cui preferisce lo «spazio astratto» e la «deformazione parodistica» dello spaghetti western).²⁹ È il cinema hollywoodiano limpidissimo degli anni '30, quando «solo ciò che vedevo sullo schermo possedeva le proprietà di un mondo, la pienezza, la necessità, la coerenza».³⁰ Calvino ribadisce:

Cos'era stato dunque allora il cinema, in questo contesto, per me? Direi: la distanza. Rispondeva a un bisogno di distanza, di dilatazione dei confini del reale, di veder aprirsi intorno delle dimensioni incommensurabili, astratte come entità geometriche, ma anche concrete, assolutamente piene di facce e situazioni e ambienti, che col mondo dell'esperienza diretta stabilivano una loro rete (astratta) di rapporti.³¹

La descrizione è però turbata da continue inquietudini (la pioggia nei film che dà l'angoscia, quando si sente che fuori piove davvero: piccola immagine potentissima),³² da un erotismo sempre strisciante nelle sue pagine, ma qui dilagante, e dall'emergere di ricordi minuziosissimi, mai così minimi e così intensi.

²⁹ ID., *Autobiografia di uno spettatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. III cit., pp. 42-3.

³⁰ Ivi, p. 27.

³¹ Ivi, p. 42.

³² Ivi, p. 30.

Mai così precisamente ci ha raccontato un progresso dal versante della perdita. «Ciò che il cinema dà adesso non è più la distanza: è il senso irreversibile che tutto ci è vicino, ci è stretto, ci è addosso».³³ a questo punto, data per persa la possibilità della distanza, con un ribaltamento abbastanza tipico del Calvino narratore la scelta finale è di accettare Fellini, ossia farsi ingoiare nello schermo, accettare di essere lì (di essere, forse, sempre stato lì): «Il film di Fellini è cinema rovesciato, macchina da proiezione che ingoia la platea e macchina da presa che volta le spalle al set, ma sempre i due poli sono interdipendenti».³⁴

Vale la pena leggere per intero la conclusione del saggio-racconto, non solo perché sono tra le righe più belle mai dedicate al cinema, ma anche perché la resa di Calvino vi è senza condizioni, la visione si fa massimalista, anzi apocalittica, e la prosa stessa si gonfia con toni di una retorica musicale, contorta e martellante, a tratti addirittura cacofonica, che ha pochi riscontri simili nell'autore, come se i fantasmi fossero sfuggiti di mano al signor Palomar:

Per questo Fellini riesce a disturbare fino in fondo: perché ci obbliga ad ammettere che ciò che più vorremmo allontanare ci è intrinsecamente vicino. Come nell'analisi della nevrosi, passato e presente mescolano le loro prospettive; come nello scatenarsi dell'attacco isterico s'esteriorizzano in spettacolo. Fellini fa del cinema la sintomatologia dell'isterismo italiano, quel particolare isterismo familiare che prima di lui veniva rappresentato come un fenomeno soprattutto meridionale. [...] Il cinema della distanza che aveva nutrito la nostra giovinezza è capovolto definitivamente nel cinema della vicinanza assoluta. Nei tempi stretti delle nostre vite tutto resta lì, angosciosamente presente; le prime immagini dell'eros e le premonizioni della morte di raggiungono in ogni sogno; la fine del mondo è cominciata con noi e non accenna a finire; il film di cui ci illudevamo d'essere solo spettatori è la storia della nostra vita.³⁵

Apocalisse, autobiografia, prossimità, Italia, eros. Tanti rimossi si ripresentano in un colpo solo, evocati dal suo coetaneo stregone. E che l'inciampo sia generazionale lo dimostra, *a contrario*, l'astio per il mai nominato Bernardo Bertolucci del *Conformista* («il più prestigioso dei nostri giovani cineasti», lo indica con una perifrasi nel testo),³⁶ a cui imputa, con un soggettivismo anche qui piuttosto inedito, il fatto di aver messo in scena il fascismo in un modo che lui non riconosce, mentre paradossalmente Fellini, pur in una rappresentazione caricaturale e grottesca, non sbaglia un accento, «mette sempre

³³ Ivi, p. 43.

³⁴ Ivi, pp. 44-45.

³⁵ Ivi, p. 49.

³⁶ Ivi, p. 47.

le divise giuste e il clima psicologico giusto».³⁷ Per lo stesso motivo, qualche mese prima, rifiuta di cedere i diritti del *Sentiero dei nidi di ragno* a un giovane regista teatrale, Giorgio Viscardi. Dopo aver letto il trattamento si accorge che il problema è proprio quello: «Nei film sul fascismo o la resistenza quello che più mi disturba è quando l'ambientazione "storica" (ma per me quella della mia esperienza) non convince, non corrisponde alla realtà; e questo avviene regolarmente nei film dei giovani registi che non hanno vissuto quel periodo».³⁸

4.

Di lì a poco, Calvino si muoverà verso un libro di pseudo-libri, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, e un anno dopo lo scritto su Fellini appare per la prima volta sul «Corriere» il personaggio del signor Palomar, alcune delle cui storie confluiranno in volume nel 1983. Il modello di visione di Calvino è sempre più influenzato dalle arti figurative³⁹ e la letteratura si nutre di letteratura. Eppure si tratta, anche, di un movimento compensativo. Lo scrittore confessa:

Mi domando se la ragione per cui, in *Se una notte d'inverno*, il lettore di romanzi è diventato un personaggio non sia da cercare nella televisione o nel cinema. Il libro visto dal di fuori è forse anch'esso un effetto dell'epoca audiovisiva. Per dirla tuta, c'è nella mia vita un concorrente terribile del libro: il cinema, che è una delle mie passioni. In linea generale, tra il film e il romanzo c'è una concorrenza pericolosa, perché la forma narrativa del film viene in gran parte dal romanzo. E il pericolo è proprio di credere all'omogeneità film-romanzo. Ecco perché tanti scrittori pubblicano romanzi che sono solo film. Io penso che smarriscono la strada. È importantissimo salvaguardare la specificità del lavoro letterario nei confronti del cinema, non confondere le parole e le immagini pur facendo vedere con le parole. La scrittura è una diversa sintassi dell'immaginario.⁴⁰

In effetti il primo "romanzo nel romanzo" che troviamo in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, più che il racconto di un romanzo è, con ogni evidenza, l'*ekphrasis* di un film, o addirittura *di un romanzo che appare in un film*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Lettera a Giorgio Viscardi dell'8 aprile 1974, da leggersi in I. CALVINO, *Lettere cit.*, p. 806.

³⁹ Cfr. M. BELPOLITI, *Locchio di Calvino*, nuova ed. Einaudi, Torino 2006.

⁴⁰ Intervista di Pierre Boncenne, in «Lire», 68, aprile 1981, poi in I. CALVINO, *Sono nato in America...* cit., pp. 440-1.

mentale. È paradossale, ma Calvino ha ragione: la sua metanarratività nasce come in un film. Questo è l'attacco:

Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, uno sfiatare di stantuffo copre l'apertura del libro, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso. [...] C'è qualcuno che sta guardando oltre i vetri appannati, apre la porta a vetri del bar, tutto è nebbioso, anche dentro, come visto da occhi di miope, oppure occhi irritati da granelli di carbone. Sono le pagine del libro a essere appannate come i vetri d'un vecchio treno, è sulle frasi che si posa la nuvola di fumo. È una sera piovosa; l'uomo entra nel bar; si sbottona il soprabito umido; una nuvola di vapore l'avvolge; un fischio parte lungo i binari a perdita d'occhio lucidi di pioggia. Un fischio come di locomotiva e un getto di vapore si levano dalla macchina del caffè che il vecchio barista mette sotto pressione come lanciasse un segnale, o almeno così sembra dalla successione delle frasi del primo capoverso, in cui i giocatori ai tavoli richiudono il ventaglio delle carte contro il petto e si voltano verso il nuovo venuto con una tripla torsione del collo, delle spalle e delle sedie, mentre gli avventori al banco sollevano le tazzine e soffiano sulla superficie del caffè a labbra e occhi socchiusi, o sorbono il colmo del boccali fi birra con un'attenzione esagerata a non farli traboccare. Il gatto inarca il dorso, la cassiera chiude il registratore di cassa che fa dlin. Tutti questi segni convergono nell'informare che si tratta di una piccola stazione di provincia, dove chi arriva è subito notato.⁴¹

Gli stereotipi così ironicamente evidenziati nel brano sono più quelli del cinema che della letteratura: anzi, proprio del cinema anni '30 che Calvino amava, con frammenti di montaggio tipici del muto che ancora resistono (lo stacco locomotiva/ macchina del caffè). Di più: il set di riporta addirittura origini del cinema, alla stazione de La Ciotat in cui arriva il treno ripreso dai fratelli Lumière. Allo stesso modo, Antonio Costa ha notato che il racconto con cui si apre *Palomar, Lettura di un'onda*, è esattamente uno di quegli esperimenti che Jules – Etienne Marey faceva col suo «fucile fotografico» per catturare il movimento, un istante prima dell'arrivo del cinematografo.⁴² Come in molti scrittori di quella generazione, l'andare indietro della memoria diventa anche un fissarsi su alcune singole immagini, sulla contemplazione di un fotogramma, o comunque sull'immagine e non sul racconto.

⁴¹ ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Mondadori, Milano 1994, p. 620.

⁴² A. COSTA, *Il senso della vista*, in *L'avventura di uno spettatore* cit., pp. 48-50.

Nell'intervista dell'81 sopra citata, però, Calvino dice anche *televisione*: un terzo ingombrante incomodo si è insinuato, tra cinema e letteratura. La «vicinanza assoluta» che Fellini gli ha fatto balenare davanti agli occhi non è una strada percorribile, anche perché nel frattempo le immagini si moltiplicano, e il rimedio omeopatico felliniano appare sempre più difficile.

Proviamo allora a prolungare e accentuare questa contrapposizione. Da un lato, se ci si pensa, le virtù propuginate nelle *Lezioni americane* sono esattamente le caratteristiche di ciò che Calvino ragazzo amava nel cinema hollywoodiano degli anni '30: leggerezza, rapidità, visibilità, esattezza, *consistency* (compiutezza, coerenza interna). L'eccezione è la *molteplicità*, che è forse, cronologicamente, l'aspirazione che arriva per ultima nella produzione dell'autore.

La molteplicità, d'altronde, è infida. Non è solo la complessità ordinabile o creabile col gioco combinatorio della letteratura, ma anche una zavorra infernale, un rumore di fondo indiscernibile di informazioni e immagini. Il 3 gennaio del 1984, su «la Repubblica», Calvino pubblica un racconto, *L'ultimo canale*: una specie di anti – *Palomar*, la confessione in prima persona di un folle alla Poe che, «condizionato dal bisogno compulsivo di cambiare continuamente canale, [...] impazzisce e pretende di cambiare il mondo a colpi di telecomando». ⁴³ Il protagonista chiarisce subito: potrebbe sembrare che lui non riesca a tenere ferma l'attenzione per più di qualche secondo, ma in realtà il suo zapping furioso, immobile davanti al teleschermo, esprime esattamente il contrario:

Io sono convinto che un senso negli avvenimenti del mondo ci sia, che una storia coerente e motivata in tutta la sua serie di cause e d'effetti si stia svolgendo in questo momento, non irraggiungibile dalla nostra possibilità di verifica, e che essa contenga la chiave per comprendere e giudicare tutto il resto. ⁴⁴

(A staccarlo dal contesto, potrebbe essere il passo di una “lezione americana”, magari proprio la molteplicità: invece è il delirio di un pazzo). Mentre il video è «ingombro di immagini superflue e intercambiabili», il narratore si convince che qualcosa di unico «dev'essere cominciato e certo ne ho perduto l'inizio e se non m'affretto rischio di perderne pure la fine».

Il vero programma sta percorrendo le bande dell'etere su una banda di frequenza che io non conosco, forse si perderà nello spazio senza che io possa

⁴³ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. III cit., p. 308. Per un'attenta lettura del racconto si veda R. DONNARUMMA, *Contro la televisione. 'L'ultimo canale' di Italo Calvino*, in *Una vernice di fiction. Gli scrittori e la televisione*, a cura di S. Rimini, Duetredue, Lentini 2017, pp. 19-40.

⁴⁴ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. III cit., p. 306.

intercettarlo: c'è una stazione sconosciuta che sta trasmettendo una storia che mi riguarda, la *mia* storia, l'unica storia che può spiegarmi chi sono, da dove vengo e dove sto andando. Il solo rapporto che posso stabilire in questo momento con la mia storia è un rapporto negativo: rifiutare le altre storie, scartare tutte le immagini menzognere che mi propongono.⁴⁵

Di lì a pochissimo, nelle *Lezioni americane*, Calvino si riconoscerà figlio di una rudimentale «civiltà delle immagini», e al fondo della sua immaginazione, dirà, c'è un «cinema mentale»: ⁴⁶ ma le pagine più allarmate di quelle conferenze riguardano una “peste” che sembra invadere il linguaggio e le immagini:

Oggi siamo bombardati da una tale quantità d'immagini da non saper più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondo alla televisione. La memoria è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura [...].⁴⁷ Viviamo sotto una pioggia ininterrotta d'immagini: i più potenti media non fanno che trasformare il mondo in immagini e moltiplicarlo attraverso una fantasmagoria di giochi di specchi: immagini che in gran parte sono prive della necessità interna che dovrebbe caratterizzare ogni immagine. [...] Ma forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel mondo. La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco d'opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea della letteratura.⁴⁸

Il rischio paradossale, dice Calvino, è di perdere proprio la facoltà di pensare per immagini, di attivare quel “cinema mentale” che nella mente dell'uomo c'è sempre stato e che rischia di scomparire. Il cinema del passato, la sua capacità di dar forma alla molteplicità, di tenerle insieme in una forma, appaiono sotto il segno della disperazione.

⁴⁵ Ivi, p. 307.

⁴⁶ I. CALVINO, *Saggi 1945-1985* cit., p. 699.

⁴⁷ Ivi, p. 707.

⁴⁸ Ivi, pp. 678-9.