

STUDIUM RICERCA, LETTERATURA

Rivista STUDIUM Ricerca
(Sezione on-line di Letteratura)
Anno 119 – ott./dic. 2023 – n. 4

Italo Calvino e i segni del tempo

A cura di Fabio Pierangeli

STUDIUM RICERCA, LETTERATURA

STUDIUM

Rivista trimestrale

DIRETTORE EMERITO: Franco Casavola

COMITATO DI DIREZIONE: Francesco Bonini (*Università LUMSA, Roma*), Matteo Negro (*Università di Catania*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*)

COORDINATORI DI STUDIUM RICERCA, LETTERATURA (SEZIONE ON-LINE): Emilia Di Rocco (*Sapienza, Università di Roma*), Giuseppe Leonelli (*Università Roma Tre*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*)

CAPOREDATTORE: Anna Augusta Aglitti

COMITATO DI REDAZIONE: Giovanni Zucchelli, Irene Montori, Silvia Lilli, Damiano Lembo, Angelo Tumminelli

Abbonamento 2023 € 72,00 / estero € 120,00 / sostenitore € 156,00

Un fascicolo € 16,00. L'abbonamento decorre dal 1° gennaio.
e-mail: rivista@edizionistudium.it Tutti i diritti riservati.

Gli articoli della Rivista sono sottoposti a doppio referaggio cieco. La documentazione resta agli atti. Per consulenze specifiche ci si avvarrà anche di professori esterni al Consiglio scientifico. Agli autori è richiesto di inviare, insieme all'articolo, un breve sunto in italiano e in inglese.

Anno 119 - ott./dic. 2023 - n.4 - ISSN 0039-4130

Edizioni Studium S.R.L.

COMITATO EDITORIALE

Direttore: Giuseppe Bertagna (*Università di Bergamo*)

Componenti: Mario Belardinelli (*Università Roma Tre, Roma*), Maria Bocci (*Università Cattolica del S. Cuore*), Ezio Bolis (*Facoltà teologica, Milano*), Massimo Borghesi (*Università di Perugia*), Giovanni Ferri (*Università LUMSA, Roma*), Angelo Maffei (*Facoltà teologica, Milano*), Francesco Magni (*Università di Bergamo*), Gian Enrico Manzoni (*Università Cattolica, Brescia*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*), Angelo Rinella (*Università LUMSA, Roma*), Giacomo Scanzi (*Giornale di Brescia*).

CONSIGLIERE DELEGATO ALLA GESTIONE EDITORIALE: Roberto Donadoni

REDAZIONE: Simone Bocchetta

UFFICIO COMMERCIALE: Antonio Valletta

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE

Edizioni Studium s.r.l., via Crescenzo, 25 - 00193 Roma

Tel. 06.6865846 / 6875456, c.c. post. 834010

Sito: www.edizionistudium.it

Sezione monografica
Italo Calvino e i segni del tempo
A cura di Fabio Pierangeli

Introduzione di Fabio Pierangeli 19

- I. Salvatore Ritrovato, *Intorno a Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino. Appunti e disappunti sull'infinito "possibile" della letteratura* 26
- II. Monica Bisi, *Condizionale, ipotetico, disgiuntivo: ipotassi del desiderio e ispessimento del linguaggio ne Gli amori difficili di Italo Calvino* 60
- III. Edoardo Barghini, *Le memorie difficili del partigiano Santiago: note sui racconti di guerra di Calvino* 101
- IV. Giulio Ciancamerla, *Davanti la macchina da presa: gli interventi televisivi di Italo Calvino* 145
- V. Monica Ciotti, *Esplosione o implodere. L'ultimo rovescio calviniano* 192
- VI. Ada D'Agostino, *Eremita a Parigi? Fortuna e ricezione di Italo Calvino in Francia (1957-2023)* 222
- VII. Ginevra Latini, «La poesia dell'invisibile». *Italo Calvino e l'origine lucreziana del termine «pulviscolo»* 314

- VIII. Arianna Mazzola, *Calvino e l'America. Mutamento del reportage e nostalgia permanente della narrazione* 351
- IX. Andrea Palermitano, *Autobiografia di un prefatore. La Nota introduttiva agli Amori difficili di Italo Calvino* 378

Sezione miscellanea

- X. Roberto Carnero, *Standardizzare e misurare: le ossessioni antipedagogiche della scuola-azienda* 405
- XI. Isabella Binda, «Un vero veduto dalla mente per sempre». *La dimensione del visibile nelle tragedie manzoniane* 428
- XII. Alessandro Ferioli, *Soprannaturale e fede in Guareschi: una proposta di lettura* 491

Interventi critici

- XIII. Interventi di Ludovica Cassano, Jody Gambino, Michael Lucidi, Giorgia Palomba sul testo *Oltre il limite. Letteratura e disabilità* a cura di Federica Millefiorini, Daniela De Liso, Valeria Merola 534
- XIV. Intervento di Fabio Pierangeli su Erminia Ardissino, *Poesia in forma di preghiera. Svelamenti dell'essere da Francesco D'Assisi ad Alda Merini*, Roma, Carocci 2023 587

A questo numero hanno collaborato:

FABIO PIERANGELI è Professore associato in Letteratura italiana all'Università degli Studi di Roma Tor Vergata.

SALVATORE RITROVATO è Professore associato di Letteratura italiana contemporanea all'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo".

MONICA BISI è ricercatrice di Letteratura italiana all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

EDOARDO BARGHINI è dottorando di ricerca in Letteratura italiana contemporanea all'Università degli Studi di Roma Tor Vergata.

GIULIO CIANCAMERLA è dottore di ricerca in Studi-storico letterari alla Sapienza Università di Roma.

MONICA CIOTTI è dottoranda di ricerca in Letteratura italiana contemporanea alla Sapienza Università di Roma.

ADA D'AGOSTINO è dottoressa di ricerca in Scienze documentarie, linguistiche e letterarie alla Sapienza Università di Roma.

GINEVRA LATINI è dottoressa di ricerca all'Università per Stranieri di Siena.

ARIANNA MAZZOLA è dottoranda di ricerca in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università degli Studi del Molise.

ANDREA PALERMITANO è dottorando di ricerca in Storia contemporanea all'Università degli Studi di Pavia.

ROBERTO CARNERO è professore associato in Letteratura italiana contemporanea all'Università di Bologna.

ISABELLA BINDA è dottoressa di ricerca in Storia e letteratura dell'età moderna e contemporanea all'Università Cattolica di Milano.

ALESSANDRO FERIOLI è docente all'I.I.S.S. "J.M. Keynes" di Castel Maggiore (Bologna).

Sommari | Abstract

Salvatore Ritrovato, *Intorno a Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino. Appunti e disappunti sull'infinito "possibile" della letteratura*

Il presente contributo intende offrire un percorso di avvicinamento a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino che permetta di guardare oltre le caratteristiche formali della sua struttura narrativa (abituamente assegnata al genere dell'iper-romanzo), e quindi di cogliere le questioni poste dall'atto stesso della scrittura letteraria, ossia di creare mondi possibili, senza escludere quelli "impossibili".

This contribution offers a different approach to *Se una notte d'inverno un viaggiatore* by Italo Calvino which allows to look beyond the formal characteristics of its narrative structure (usually assigned to the hypertext fiction genre), and therefore to grasp the topics linked to the very act of literary writing, that is, creating possible worlds, without excluding "impossible" ones.

Monica Bisi, *Condizionale, ipotetico, disgiuntivo: ipotassi del desiderio e ispessimento del linguaggio ne Gli amori difficili di Italo Calvino*

La pubblicazione degli *Amori difficili* nell'assetto definitivo del 1970 coincide con il già avviato approssimarsi della scrittura di Calvino all'universo strutturalista e precede di poco l'uscita delle *Città invisibili*: si colloca, dunque, sul crinale di una fase di cambiamento, ma non come cesura, bensì come ponte. L'analisi qui offerta delle strategie retoriche e delle scelte lessicali che caratterizzano la raccolta è tesa

infatti a porre in luce il processo di progressivo ispessimento del linguaggio che Calvino persegue e auspica per il futuro della letteratura italiana; un processo che, verificabile e attivo negli *Amori*, è indice della fedeltà dell'autore ad una parola ancora capace di rappresentare l'essere e che, reso visibile nella nuova disposizione dei racconti proprio all'inizio degli anni Settanta, può offrire qualche spunto di riflessione per riconsiderare il rapporto fra parola e realtà nella produzione successiva.

The publication of *Gli amori difficili* in the definitive order of 1970 coincides with the already begun approach of Calvinian writing to the structuralist universe and shortly precedes the exit of *Le città invisibili*: it is placed, therefore, on the ridge of a phase of change, but not as a break, but as a bridge. The analysis offered here of the rhetorical strategies and the lexical choices of the collection is aimed at highlighting the process of progressive thickening of the language that Calvino pursues and hopes for the future of Italian literature; a process that, verifiable and active in the *Amori difficili*, is a sign of the author's fidelity to a word still capable of representing the being and that, made visible in the new arrangement of the stories at the beginning of the seventies, can offer some food for thought to reconsider the relationship between word and reality in the subsequent production.

Edoardo Barghini, *Le memorie difficili del partigiano Santiago: note sui racconti di guerra di Calvino*

Come molti scrittori del secondo dopoguerra, per i quali la partecipazione al conflitto aveva rappresentato un momento traumatico di formazione e scoperta di sé, anche Calvino sentì da subito l'urgenza di testimoniare in forma narrativa la propria esperienza bellica; ma per il suo noto, radicato rifiuto dell'autobiografismo e del parlar di sé, ebbe sempre un rapporto assai difficile col racconto memorialistico in ogni sua forma. In questa chiave, il saggio propone una rilettura dei

principali racconti di Calvino – raccolti, dispersi o postumi – che hanno come tema la partecipazione alla Resistenza, rievocata secondo vari gradi di approssimazione all'autobiografia.

As well as many post-World War II writers, whose participation in the war represented a traumatic moment of self-discovery, even Italo Calvino felt the urgency of testifying to his war experience in a story form; but due to his well-known refusal of autobiography and self-reference, he always had a difficult relationship with every sort of memoir-writing. This essay presents a rereading of Calvino's most telling fictional stories (collected, uncollected or posthumously published) about participation in the Italian Resistance movement, recalled with varying degrees of approximation to autobiography.

Giulio Ciancamerla, *Davanti la macchina da presa: gli interventi televisivi di Italo Calvino*

L'intervento propone una prima ricognizione degli interventi cine-televisivi di Italo Calvino guardando alla postura dell'autore davanti alla macchina da presa e alle sue parole come a una delle possibili chiavi di accesso alla molteplicità delle manifestazioni del suo pensiero.

The essay presents an initial survey of Italo Calvino's interviews for film and television by addressing the author's stance in front of the camera and his spoken words as one of the potential entry points to the manifold expressions of his thought.

Monica Ciotti, *Esplosione o implodere. L'ultimo rovescio calviniano*

La rappresentazione del "dentro", inteso come profondità di sé e delle cose, nonché vittoria contro il caos esterno, attraversa la scrittura cosmicomica di Italo Calvino. Eppure, il crollo verso l'interno non ha

un valore definitivo e ammette un rovescio, una possibilità contraria. L'indagine ritrae la risposta calviniana all'orizzonte entropico di un universo ridotto al disordine di particelle fluttuanti.

The representation of the “inside”, understood as the depth of the self and of things, as well as victory over external chaos, runs through Italo Calvino's cosmicomic writing. However, the inwards collapse does not have a definitive value and admits a reverse, an opposite possibility. The research portrays the Calvinian response to the entropic horizon of a universe reduced to the disorder of floating particles.

Ada D'Agostino, *Eremita a Parigi? Fortuna e ricezione di Italo Calvino in Francia (1957-2023)*

L'articolo intende fornire un quadro della fortuna e della ricezione critica dell'opera di Italo Calvino in Francia, dal 1955 (anno della prima traduzione) al 2023. Il prospetto proposto si basa su un'ampia bibliografia, risultato di una ricerca condotta nelle principali biblioteche e archivi francesi (BnF, Centre Pompidou, IMEC, Istituto Italiano di Cultura di Parigi), interna ai progetti del Laboratorio Calvino della Sapienza Università di Roma.

The article aims to provide an overview of the fortune and critical reception of Italo Calvino's works in France, from 1955 (year of the first translation) to 2023. The proposed overview is based on an extensive bibliography, the result of research conducted in the main French libraries and archives (BnF, Centre Pompidou, IMEC, Italian Cultural Institute of Paris), within the projects of the Laboratorio Calvino of Sapienza University of Rome.

Ginevra Latini, *«La poesia dell'invisibile». Italo Calvino e l'origine lucreziana del termine «pulviscolo»*

Lo studio ripercorre filologicamente l'uso calviniano della parola «pulviscolo» in tutta la sua opera. Se da un lato allude all'immagine lucreziana dei granelli di polvere, dall'altro, reinterpretando l'aspetto sineddotico dell'atomismo, supera questa accezione diventando metafora del rapporto tra infinito e infinitesimale, di entropia e, infine, di nascita e morte del mondo.

Calvino's word «pulviscolo» is referred, on the one hand, to Lucretius' fine dust but, on the other, to the synecdotal aspect of atomism by which it becomes metaphor of infinitesimal, infinity, entropy and world's beginning and destruction. This study is a philological analysis of «pulviscolo»'s occurrence in his entire work.

Arianna Mazzola, *Calvino e l'America. Mutamento del reportage e nostalgia permanente della narrazione*

Il saggio indaga la rappresentazione degli Stati Uniti nel reportage *Un ottimista* in America di Italo Calvino. Il confronto con America primo amore di Mario Soldati è propedeutico per uno studio delle caratteristiche tematico-formali del testo di viaggio calviniano. Infatti, analizzare i tassi di descrizione e narrazione permette di sondare la metamorfosi del genere del reportage narrativo operata da Calvino negli anni Sessanta. Inoltre, come messo in luce nell'ultima sezione del contributo, il paesaggio americano entra a far parte degli scenari dell'ultima produzione narrativa tramite un'istanza fortemente descrittiva; viceversa, nell'opera odepiorica è l'andamento saggistico-narrativo il vero scandaglio conoscitivo di un paese tanto complesso come l'America.

The essay investigates the representation of the United States in Italo Calvino reportage *An Optimist in America*. The comparison with Mario Soldati *America primo amore* is propaedeutical for a study of the thematic-formal peculiarities of Calvino's travel text. In fact, analyzing the rates of description and narration allows us to explore the metamorphosis of the genre of narrative reportage operated by Calvino in the 1960s. Moreover, as highlighted in the last section of the article, the American landscape becomes part of the scenarios of the last narrative production through a strongly descriptive instance; on the other hand, in the odeporic work, it is the essayistic-narrative progression that is the real cognitive sounding of a country as complex as America.

Andrea Palermitano, *Autobiografia di un prefatore. La Nota introduttiva agli Amori difficili di Italo Calvino*

Italo Calvino ha inteso gli scritti liminari dei suoi libri come uno spazio in cui dialogare con i lettori, dei margini comunicativi affinati dalla consapevolezza e dall'esperienza maturate come scrittore e collaboratore editoriale dell'Einaudi. La *Nota introduttiva agli Amori difficili*, usciti nel 1970, costituisce un caso di studio rilevante nella produzione liminare calviniana: l'introduzione è anonima ma attribuita a Calvino, che traccia così un succinto profilo autobiografico, facendo riferimento a sé stesso in terza persona e ricorrendo al filtro della distanza per scrivere di sé. Nel cercare di mettere il punto sulla produzione letteraria pubblicata fino a quel momento, Calvino rapportò il peritesto non solo con la raccolta, ma con l'intero suo profilo biografico e autoriale, stendendone un bilancio critico-interpretativo. Oltre che con il peritesto, un rapporto «difficile» di Calvino è anche quello con la scrittura autobiografica, caratterizzata da inizi, arresti, progetti, discontinuità. L'intervento intende quindi indagare come Calvino ha intrecciato il peritesto editoriale con il testo autobiografico per restituire una rappresentazione di sé e suggerire al pubblico non solo uno dei

modi possibili per leggere il libro, ma anche per interpretare il suo percorso intellettuale.

Italo Calvino considered the liminal writings of his books as a space in which he could dialogue with his readers, communicative margins refined by the awareness and experience gained as a writer and editorial collaborator at Einaudi. The *Nota introduttiva* to the *Amori difficili*, published in 1970, constitutes a relevant case study in Calvino's liminal production: the introduction is anonymous but attributed to Calvino, who thus traces a brief autobiographical profile, referring to himself in the third person and using the filter of distance to write about himself. In trying to take stock of the literary production published up to that point, Calvino related the peritext not only with the book, but with his entire biographical and authorial profile, drawing up a critical-interpretive balance. In addition to the peritext, Calvino's «difficult» relationship is also with autobiographical writing, characterised by beginnings, stops, projects, discontinuities. The paper therefore intends to investigate how Calvino intertwined the editorial peritext with the autobiographical text to convey a representation of himself and suggest to the audience not only one of the possible ways to read the book, but also to interpret his intellectual development.

Roberto Carnero, *Standardizzare e misurare*

Standardizzare e misurare sembrano essere i due principali obiettivi delle politiche scolastiche che si sono succedute in Italia (e, più in generale, nell'Occidente industrializzato) negli ultimi anni. Le due azioni del resto sono in stretta relazione tra loro: standardizzare i percorsi educativi e le programmazioni didattiche è premessa indispensabile per poter poi mettere in atto processi di verifica tesi a misurare da una parte le prestazioni degli studenti e dall'altra il lavoro dei docenti. Ma una scuola di questo tipo non è in grado di mettere davvero al centro dell'insegnamento i discenti e le loro esigenze. Per questo si

può affermare che standardizzare e misurare sono due ossessioni profondamente antipedagogiche e antidemocratiche.

Standardizing and measuring seem to be the two main objectives of the school policies that have followed one another in Italy (and, more generally, in the industrialized West) in recent years. Furthermore, the two actions are closely related to each other: standardizing educational paths and teaching programs is an indispensable prerequisite for then being able to implement verification processes aimed at measuring the performance of students on the one hand and the work of teachers on the other. But a school of this type is not able to truly put students and their needs at the center of teaching. For this reason it can be said that standardizing and measuring are two profoundly anti-pedagogical and anti-democratic obsessions.

Isabella Binda, «*Un vero veduto dalla mente per sempre*». *La dimensione del visibile nelle tragedie manzoniane*

Il saggio muove da una riflessione teorica sull'annosa questione della teatralità delle tragedie manzoniane, e più in generale sull'importanza della visività intrinseca alla parola. Gli scritti teorici dell'autore sono messi in dialogo, in particolare, con la *Poetica* di Aristotele, i *Discorsi* del Tasso, la *Dramaturgie* e il *Laocoon* di Lessing, il *Cours* di Schlegel.

Si prosegue poi con un raffronto, di interesse manzoniano, tra l'*Othello* di Shakespeare e la *Zaïre* di Voltaire, volto a trarre empiricamente assunti di valore teorico validi anche per la poetica teatrale di Manzoni, così come suggerimenti retorici e stilistici individuabili anche nella sua scrittura.

Infine, privilegiando l'analisi contrastiva delle varianti interne, si analizza la scrittura delle due tragedie manzoniane, mettendo in evidenza la tensione di Manzoni verso una dimensione visiva della parola.

The essay starts from a theoretical reflection on the age-old issue of the theatricality of Manzoni's tragedies, and more generally on the importance of the intrinsic visuality of his writing. The author's theoretical writings are put in dialogue, in particular, with Aristotele's *Poetica*, Tasso's *Discorsi*, Lessing's *Dramaturgie* and *Laocoon*, and Schlegel's *Cours*.

It continues with a comparison, which was originally established by Manzoni himself, between Shakespeare's *Othello* and Voltaire's *Zaïre*, aimed at empirically drawing theoretical assumptions valid for Manzoni's theatrical poetics too, as well as rhetorical and stylistic suggestions also identifiable in his writing.

Finally, favoring the contrastive analysis of the internal variants, it analyzes the style of Manzoni's tragedies, highlighting the tension towards a visual dimension of the word.

Alessandro Ferioli, *Soprannaturale e fede in Guareschi: una proposta di lettura*

L'autore, avvalendosi degli studi sul modo fantastico, propone una rilettura dell'opera letteraria di Guareschi (con brani tratti specialmente da *Diario clandestino*, *Italia provvisoria* e *Mondo piccolo*) allo scopo di evidenziarne alcuni brani significativi ove sono narrati eventi soprannaturali, veri o presunti. L'autore fa risalire la propensione di Guareschi al soprannaturale al periodo della sua prigionia nei lager nazisti, che fu per lui una *descensio ad inferos*; inoltre sostiene che il modo fantastico in Guareschi è l'incontro di una cultura popolare e di una fede cristiana che permette di distinguere Bene e Male, risolvendosi in un "cristianesimo umanista".

Drawing on his studies in the genre of fantasy, the author offers a re-interpretation of Guareschi's literary work (with extracts especially from *Diario clandestino*, *Italia provvisoria*, *Mondo piccolo*) in order to

highlight some meaningful passages where true or presumed supernatural events are narrated. The essay traces Guareschi's propensity to the supernatural to his imprisonment in the Nazi concentration camps, which was for him a *descensio ad inferos* i.e. a descent into hell; moreover, the author claims that the fantasy in Guareschi emerges from the relationship between popular culture and Christian faith, allowing to distinguish between Good and Evil, and resulting in a "humanist Christianity".

Sezione monografica
Italo Calvino e i segni del tempo
A cura di Fabio Pierangeli

Introduzione

di *Fabio Pierangeli*

La definizione di «scoiattolo della penna» coniata da Cesare Pavese per il fortunato esordio narrativo di Italo Calvino de *Il sentiero dei nidi di ragno* indica profeticamente la propensione del giovanissimo scrittore di sgusciare fuori da ogni etichetta per il tramite di una fervida fantasia attraversando originalmente le varie stagioni e correnti della letteratura europea, mai appartenendovi integralmente: neorealismo, realismo, avanguardia, post modernismo, fantastico, prosa poetica, narrazione a cornice combinate tra la matematica e la letteratura, tra la letteratura e la nascente scienza informatica. Come nel gioco letterario di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* commentato nel saggio di Salvatore Ritrovato, Italo Calvino ha sempre desiderato nella forma ordinata della letteratura di mantenersi dalla parte di un inizio promettente. Delle forme originali dell'ultimo Calvino si occupano anche i saggi di Latini e Ciotti in questa sezione che celebra il centenario dello scrittore ligure.

Il numero monografico n.4 2023 nella estensione on line, concepita come unitaria rispetto ai quattro saggi entrati nel cartaceo (Carnero, Fraccacreta, Manica, Panetta con la significativa intervista a Marco Belpoliti), indaga i volti di questa molteplicità stilistica fedele ad alcuni temi centrali ma mai riuscendo a superare del tutto la nostalgia per una esperienza autentica, quella vissuta nell'impegno culturale per la ricostruzione dell'Italia dalle macerie nell'immediato

dopoguerra. Sulle memorie degli anni della guerra civile interviene Edoardo Barghini che sulla memorialistica ha dedicato una parte centrale dei suoi studi, mentre la dimensione internazionale dello scrittore viene descritta dai saggi di Mazzola e D'Agostino. Da diversi punti di vista scrivono sui racconti di Calvino, in definitiva un poco trascurati dalla critica, ma tra i vertici della sua ispirazione, Bisi e Palermitano.

Il 27 maggio del 1981 Italo Calvino prende parte ad una trasmissione televisiva Rai dal titolo *Vent'anni al Duemila* condotta da Alberto Sinigaglia, accettando di essere intervistato in un inserto chiamato *Italo Calvino: le età dell'uomo*. Si veda il saggio di Ciancamerla sull'autore e i mezzi audiovisivi. Concludendo il significativo dialogo, Sinigaglia chiede allo scrittore di indicare tre corone, tre talismani per l'anno Duemila. Lo scrittore riflette più di qualche secondo, come il "suo" Palomar, poi risponde¹:

Imparare delle poesie a memoria. Molte poesie a memoria. Da bambini, da giovani, anche da vecchi. Perché quelle fanno compagnia, uno se le ripete mentalmente. Poi lo sviluppo della memoria è molto importante.

Fare dei calcoli a mano, delle divisioni, delle estrazioni di radice quadrata, delle cose molto complicate. Combattere l'astrattezza del linguaggio che ci viene imposto ormai, con delle cose molto precise.

¹ L'intervista si può facilmente rintracciare su you tube <https://www.youtube.com/watch?v=h9EX2GRhd4Q>. Marco Belpoliti ne aveva scritto su «Doppio zero», il 14 ottobre 2013, il giorno dell'ipotetico novantesimo compleanno di Calvino. Si veda Doppio-zero <https://www.doppiozero.com> > print > pdf > node.

Sapere che tutto quello che abbiamo ci può essere tolto da un momento all'altro. Non dico mica di rinunciare a niente, anzi di goderselo, però sapendo che da un momento all'altro tutto quello che abbiamo può sparire in una nuvola di fumo.

Una lezione di vita come raramente capita di ascoltare, di una attualità sorprendente se si pensa al 1981, quaranta anni fa come quaranta sono esattamente gli anni dal 1945 al 1985 dell'attività letteraria di Calvino, sicuramente lo scrittore italiano che più degli altri ha immaginato l'universo della rete, le potenzialità dei computer e delle intelligenze artificiali. E ancora più sorprendente da parte di uno scrittore dalla formazione scienziata e laica della famiglia, fieramente anticlericale, passato attraverso la fede comunista e per anni avendo accarezzato l'utopia di un comunismo liberale (una antitesi difficile da colmare nei decenni Cinquanta-Settanta del Novecento) l'ultima frase che ci riporta ai momenti più limpidi della sua opera, nella coscienza del limite e della fragilità, a prescindere da ogni ideologia: tutto quello che abbiamo ci può essere tolto da un momento all'altro.

In questa delicata e intensa prospettiva si può leggere, con una sorta di ultima pacificazione la dialettica fra un mondo caotico, disordinato, senza senso se non nei confini della letteratura e la ricerca dell'armonia.

Negli anni dell'intervista a Sinigaglia, gli ultimi libri di Italo Calvino rappresentano la resilienza, come si usa dire oggi, ad una frana morale attraverso la perfezione della matematica nelle formule combinatorie di un ordine tendenzialmente perfetto (la cornice di testi come *Le città invisibili*, *Il castello dei destini incrociati*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e lo stesso *Palomar*) che permetta però di esibire una fantasia sfrenata,

avvicinare, stilisticamente, la prosa alla poesia, nella leggerezza delle città, nei reportage, in alcuni brevi racconti.

Il ricorso alla favola e al gioco letterario della fantasia hanno sempre in svariate modalità stilistiche e narratologiche alimentato la visione imperfetta della realtà ora in una allegria dirompente ora pensosa, come quando, dopo la stagione degli straordinari racconti della esperienza partigiana trasfigurati, appunto, attraverso lo sguardo dei bambini o dei ragazzi, Calvino alterna racconti di forte impegno sociale su problematiche allora non entrate nella sensibilità comune, *La formica argentina*, *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog*, ai racconti fantastici che spiegano la realtà attraverso avvenimenti del passato, ma di fatto fuori dal tempo: *La trilogia dei Nostri Antenati*, *Le Cosmicomiche* e in seguito *Ti con zero*. In una strada, potremmo dire, mediana, di eccellente mediazione tra i due elementi, ancora dei racconti di grande vigore, come la serie di *Marcovaldo*.

Calvino gioca con la fantasia e la letteratura ma, a mio avviso, sottilmente, per vie secondarie ci mette sempre davanti all'imperfezione: la fugge, la giustifica, le si fa incontro, commuovendosi.

Gli studiosi si dividono sul valore del ricorso alla fantasia e al mondo dei bambini, in qualche modo anche del sentire imperfetto. Ricordo soltanto il celebre saggio *Calvino moralista* di Alfonso Berardinelli², per cui, riassumendo grossolanamente Calvino, è un bambino che ha paura di diventare adulto, non ha

² A. Berardinelli, *Calvino moralista. Ovvero restare sani dopo la fine del mondo*, in *Diario VII*, 9, 1991, pp. 37-58, poi in Id., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 91-109.

il coraggio delle scelte, preferisce guardare la realtà da lontano, e quindi in modo opaco, indiretto, magari con lucida disperazione. Si sottrae, insomma, per dirla con il finale strepitoso de *Il visconte dimezzato* al mondo pieno di responsabilità e rimane in un angolo a giocare con i fuochi fatui, i mesti odori che vengono fuori nei cimiteri dai cadaveri. Una metafora potente: giocare perfino con la morte, non guardarla in faccia ma alimentare le sue esalazioni, narcotizzarle con l'avventura della fantasia. Del resto Calvino, nel racconto delle imprese di Medardo di Terralba, attraverso il ricorso al «c'era una volta delle fiabe», e al remoto passato quasi fumettistico delle guerre contro i turchi, vuole rappresentare la lacerazione individuale e storica del tempo della Guerra fredda, indicando anche le conseguenze nefaste di chi si sottrae dalla responsabilità del proprio lavoro nel medico Trelawney e, in una sfera morale dedotta dalla storia recente, in particolare i processi ai nazisti e la responsabilità dei fisici rispetto alla costruzione di armi di sterminio, nel falegname Pietrochiodo che mette a punto macchine perfette destinate alla esecuzione della pena di morte degli avversari del Visconte.

Le forme di resilienza dell'ultima fase della ispirazione calviniana potrebbero riassumersi in questi tre momenti: l'utopia nella forma delle città imperfette che può trasformarsi in profonda *pietas* grazie ad incontri umani; la capacità della letteratura, come in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, di farci rimanere sempre in una promettente posizione iniziale di cui il viaggio è il prototipo passando in rassegna, divertendo, i modi possibili di lettura; la conoscenza pulviscolare, dal basso, contro l'erosione, di *Palomar* capace però di mantenere uno sguardo curioso e aperto alla natura, nonostante la difficoltà di rapportarsi con gli uomini, per cui molte volte preferisce il

silenzio e la solitudine.

La chiave della visione della realtà potrebbe essere allora l'accoglienza dell'imperfezione, sinonimo di quella discontinuità rilevata dalla critica più attenta, da Claudio Milanini recente la ristampa per Carrocci di *L'utopia discontinua*, a Domenico Scarpa di cui segnalo l'imponente monografia *Calvino fa la conchiglia*, pubblicata nell'anno del centenario da Hoepli³.

Calvino la indica nella pagina finale delle *Città invisibili* dove le città dell'utopia, la città del sole di Campanella e tutte le altre paiono soccombere di fronte alle città della distopia, Enoc, Babilonia, le città della schiavitù che conducono alla atmosfera infernale che sembra dominare l'impero, nonostante la rinnovata curiosità e l'attenzione che Kublai e i suoi hanno dimostrato nei confronti dei racconti di viaggio del mercante ed esploratore italiano. Nemmeno l'ordine matematico, quasi previsione della rete informatica, in cui Calvino ha rinchiuso in una gabbia formale la descrizione libera e inventiva di cento città, sembra sufficiente ad arginare la catastrofe che l'inferno rappresenta. L'impero sembrerebbe un insieme di frane perduto il filo architettonico (e umano) unificatore⁴.

Chiese a Marco Kublai: – Tu che esplori intorno e vedi i segni, saprai dirmi verso quali di questi futuri ci spingono i venti propizi.– Per questi porti non saprei tracciare la rotta sulla carta né fissare la

³ Doveroso segnalare tra i tanti volumi usciti per i cento anni dalla nascita di Italo Calvino quello dello scrittore e collega all'Einaudi Ernesto Ferrero, *Italo*, Einaudi, Torino 2023, ricco di notizie e momenti commoventi della vita dello scrittore, visto da vicino.

⁴ I. Calvino, *Le città invisibili*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di B. Falcetto e M. Barengi, Mondadori, Milano 1992, p. 497.

data dell'approdo. Alle volte mi basta uno scorcio che s'apre nel bel mezzo d'un paesaggio incongruo, un affiorare di luci nella nebbia, il dialogo di due passanti che s'incontrano nel viavai, per pensare che partendo di lì metterò assieme pezzo a pezzo la città perfetta, fatta di frammenti mescolati col resto, d'istanti separati da intervalli, di segnali che uno manda e non sa chi li raccoglie. Se ti dico che la città cui tende il mio viaggio è discontinua nello spazio e nel tempo, ora più rada ora più densa, tu non devi credere che si possa smettere di cercarla. Forse mentre noi parliamo sta affiorando sparsa entro i confini del tuo impero; puoi rintracciarla, ma a quel modo che t'ho detto.

Una riproposta, in altri termini, dentro la stessa metafora delle città, del finale della *Giornata di uno scrutatore* l'elogio supremo dell'imperfezione a seguito del riconoscimento della legge aperta della gratuità e dell'amore che può regolare i rapporti interpersonali, in particolare con le persone più fragili, quelle considerate mostri e abitanti nella Piccola Casa della Divina Provvidenza, conosciuta a Torino con il nome del suo fondatore il Cottolengo (San Giuseppe Cottolengo).

Ringrazio di cuore anche a nome della redazione e della direzione della rivista *Studium* i saggi che hanno contribuito alla sezione monografica su Italo Calvino, sia nel cartaceo che nella estensione on line, in gran parte giovani studiosi attivi nel Laboratorio Calvino della Università degli Studi di Roma La Sapienza diretto da Laura Di Nicola (Ciancamerla, Ciotti, D'Agostino, Latini, Palermitano) o da altre realtà universitarie italiane, ma con solide esperienze all'estero, dimostrazione del ruolo che pertiene a Italo Calvino: classico italiano contemporaneo di spessore internazionale.

Fabio Pierangeli

I. Intorno a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Appunti e disappunti sull'infinito "possibile" della letteratura¹

di *Salvatore Ritrovato*

In tutte le opere narrative, ogni volta che s'è di fronte a diverse alternative, ci si decide per una e si eliminano le altre; in quella del quasi inestricabile Ts'ui Pên, ci si decide – simultaneamente – per tutte. Si creano così, diversi futuri, diversi tempi, che a loro volta proliferano e si biforcano.

Jorge Luis Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*

1.

In un certo senso questo intervento sembra volersi accostare alla particolare tessitura del romanzo di Italo Calvino, *Se una notte*

¹ Il presente contributo nasce da una giornata di studi dal titolo *Storia e storie con i se. Mondi possibili in storiografia letteratura filosofia arte* organizzata a Urbino il 19 aprile 2012, a cura di Tommaso di Carpegna e Marco Dorati; e a Marco (grecista, studioso delle forme narrative ed esso stesso narratore, autore di un importante studio che insegna a superare i confini specialistici delle singole discipline e a cercare nuovi orizzonti, *Finestre sul futuro. Fato, profezia e mondi possibili nel plot dell'Edipo Re di Sofocle*, Serra, Roma 2015) è dedicato.

*d'inverno un viaggiatore*². Come questo, lascia molte porte aperte e ne chiude solo una: terminare entro un limite di battute tollerabile. Probabilmente è un intervento che fa dell'incompiutezza, che non dispiaceva a Calvino («Non c'è luogo migliore per custodire un segreto che un romanzo incompiuto», RR II p. 584), l'alibi per non concludere su un aspetto che incoraggia nuove ricerche.

Ogni romanzo rappresenta un possibile universo narrativo, cioè un mondo che va *verso* una ed una sola direzione, e ne esclude altri, multi- o pluri-versi. Date certe condizioni di partenza, la storia si sviluppa fino a un finale che, se venisse messo in discussione, potrebbe comportare un ripensamento dell'intera trama. L'idea che la trama di un romanzo si sviluppi in una certa direzione, piuttosto che in un'altra, rientra nei patti comunicativi fra autore e lettore. Un esempio per cominciare: possibile che una *madeleine* possa innescare il congegno narrativo della memoria, e far partire un romanzo? Conosciamo quel famoso passo della *Recherche*:

una giornata d'inverno, rientrando a casa, mia madre, vedendomi infreddolito, mi propose di prendere, contrariamente alla mia abitudine, un po' di tè. Rifiutai dapprima, e poi, non so perché, mutai d'avviso. Ella mandò a prendere uno di quei biscotti pienotti e corti, chiamati *petites madeleines*, che paiono aver avuto come stampo la valva

² Per le citazioni da Calvino si fa riferimento all'edizione dei Meridiani, I. Calvino, *Romanzi e racconti*, 3 voll., ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 1992 (abbreviato RR); id., *Saggi*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995 (abbreviato S); id., *Lettere (1945-1985)*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2000 (abbreviato L).

scanalata di una conchiglia di San Giacomo. Ed ecco, macchinalmente, oppresso dalla giornata grigia e dalla previsione di un triste domani, portai alle labbra un cucchiaino del tè in cui avevo inzuppato un pezzetto di *madeleine*. Ma, nel momento stesso in cui quel sorso misto a briciole di biscotto toccò il mio palato, trasalii, attento a quanto avveniva in me di straordinario. Un piacere delizioso m'aveva invaso, isolato, senza nozione della sua causa. M'aveva subito reso indifferenti le vicissitudini della vita, le sue calamità inoffensive, la sua brevità illusoria [...]³.

E se la mamma di Marcel, quel giorno, non avesse offerto le *petites madeleines*, ma una *Sacher-Torte*? Probabilmente il protagonista avrebbe finito di bere il tè scorrendo del tempo che fa e della crisi balcanica, e si sarebbe congedato dagli ospiti senza lasciarci alcun romanzo, ma solo un elogio della pasticceria asburgica. Piacevolezze a parte, diversamente dal romanzo, che realizza (come il poema epico, il dramma teatrale, la fiaba ecc.) una ed una sola possibilità narrativa, i *video-games*, raffinati discendenti dei *libri-games*⁴, puntano espressamente, inequivocabilmente alla struttura aperta. Il lettore è un giocatore,

³ M. Proust, *La strada di Swann*, introduzione di G. Macchia, trad. di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1978, pp. 49-50.

⁴ L'idea di narrare più volte la stessa storia, raccontandone in sequenza i passaggi e le soluzioni possibili diverse, si deve alla *Officina di Letteratura Potenziale* (OULIPO), e in particolare a Raymond Queneau. Negli anni Ottanta, questo modello narrativo diede vita a una letteratura per ragazzi (i cosiddetti *libri-games*), e approdò al fumetto, in Italia, su *Topolino*, con le così dette "storie a bivi", dai finali a scelta multipla. Lungo la storia si poteva selezionare una possibilità, piuttosto che un'altra, saltando un certo numero di pagine, andando avanti e indietro per il racconto, per arrivare a un finale che era solo uno dei

e può arrivare a percorrere, di volta in volta, storie diverse, esplorando diversi mondi possibili, nei “multi-versi” che si squadernano fra uno *step* e l’altro della loro struttura ludico-narrativa. Naturalmente, il finale dovrebbe vedere il protagonista buono prevalere sul male, ma non è detto. Si può anche perdere. Un videogioco di qualche anno fa di grande successo, *The Witcher*, ispirato ai romanzi fantascientifici di Andrzej Sapkowski, *Wiedźmin* (1990), è un gioco di ruolo per computer CD Project per oltre 80 ore, e narra la storia di un certo Geralt, un mutante cacciatore di mostri vagabondi e temibili criminali di Salamandra (una setta mafiosa), nonché di donne (tanto da essere censurato negli USA), esperto spadaccino e alchimista. L’azione si colloca in un mondo gotico-medievale, nei dintorni della metropoli di Vizima, nel regno di Temeria. Geralt, all’inizio, soffre di amnesia; gradualmente recupera la memoria e le sue abilità grazie all’incontro con altri personaggi e al superamento delle prove. Ma la cosa più interessante è che al giocatore è data la possibilità di scegliere di vivere in un mondo nel quale non esiste un bene e un male assoluto, e la sua scelta non si riflette immediatamente sulla trama, bensì diversi capitoli dopo. Pertanto, è impossibile attivare la funzione “vedere come va altrimenti”, ed è possibile invece ritrovarsi, dopo molte ore, proprio nel mondo che si sarebbe voluto evitare.

diversi disponibili. «Quattro storie in una» recitava a volte il titolo sulla copertina della rivista, quasi a sottolineare in termini pubblicitari da fustini del detersivo, la bontà di questo piccolo supermercato delle storie. In fondo, le storie a bivi stanno all’arte della narrazione come il trucco rivelato alla magia dell’illusionista. Significa smontare l’oggetto “racconto”, per mostrare come è fatto dentro. Come se all’interno di una storia, ce ne fossero tante altre, tutte possibili.

Marcel non è Geralt. È riflessivo, contemplativo, un po' pigro, scarsa autostima, fisicamente fragile, vulnerabile, e soprattutto *sente* il tempo non come una potenzialità ormonale ma come una fatalità interiore. Lento e inesorabile il tempo passa, occorre prendere delle decisioni, trovare la forza di scrivere un romanzo sugli uomini e sulla loro percezione di quanto già vissuto e di quanto ancora è da vivere. Perciò Marcel scrive tremila pagine: è un libro che non riesce a chiudere; anzi, ci fa intendere che «le temps retrouvé», vagheggiandolo, è nel libro che abbiamo finito di leggere. L'universo della *Recherche* non poteva avere altra direzione. L'unica alternativa possibile era quella di non essere mai stato scritto.

Marcel non è Geralt anche perché il suo obiettivo non è eliminare mostri orrendi, ma non è neanche Yu Tsun del *Giardino dei sentieri che si biforcano* di Jorge Luis Borges, del 1941, un racconto tra poliziesco e *spy-story*, edito lo stesso anno di un film modello dei polizieschi di spionaggio, *The Maltese Falcon*, di John Huston, dal romanzo omonimo di Dashiell Hammett (1930). Nel racconto di Borges l'azione spionistica è meno importante del ritrovamento del misterioso labirinto di Ts'ui Pên, nel quale sono descritti tutti i possibili risultati di un evento, ognuno dei quali conduce a un'ulteriore moltiplicazione delle conseguenze, in una continua labirintica ramificazione dei possibili futuri. La cornice del racconto è inesorabile e avvincente come quella del genere cui s'ascrive. Allorché Yu Tsun, al servizio del Reich, si sente scoperto dal capitano Richard Madden, del controspionaggio inglese, si attiva per trasmettere le sue informazioni attraverso l'unica persona che, inconsapevolmente, può aiutarlo, il professor Stephen Albert, studioso di lingua e letteratura cinese, esperto dell'opera di Ts'ui Pên, antenato dello stesso Tsun, di cui ha decifrato l'enigma del labirinto. Il

labirinto non è altro che il libro *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in cui l'“uni-verso” fisico che conosciamo noi esiste come “multi-verso”, riprendendo la nuova interpretazione del tempo nella meccanica quantistica, e anticipando, di qualche anno, la “teoria a molti mondi” che il fisico Hugh Everett III⁵ introduce per spiegare come mai in natura si osservano solo stati

⁵ L'ipotesi fu offerta dal famoso “esperimento mentale” del gatto di Erwin Schrödinger. Un gatto chiuso in una scatola con un atomo in decadimento, è nello stesso tempo vivo e morto: lo sapremo solo aprendo la scatola. L'atto dell'osservatore rompe l'evoluzione dinamica dell'atomo, causando il collasso del suo stato quantistico. Secondo la teoria a molti mondi di H. Everett III (*Relative State's formulation of Quantum Mechanics*, in *Reviews of Modern Physics*, XXIX, 1957, pp. 454-462), per ogni livello di energia dell'atomo o della particella subatomica esiste un differente universo. Trasferendo questo discorso alla natura, è possibile che ci siano mondi in cui i nostri antenati si sono incontrati, e mondi in cui essi non si incontrano (è qui il paradosso di coerenza, detto anche “del nonno”). Mondi in cui tutto è accaduto quale a noi è dato verificare oggi, e mondi in cui noi non siamo mai nati. Non si tratta di un paradosso temporale, perché ci si sposta nelle dimensioni parallele e non nel tempo. Ma come giustificare un principio di carattere generale che ci permetta di scegliere l'universo “giusto”? In questo modo, sia il libero arbitrio sia il principio di causalità sono salvi, anche se le varianti possibili sarebbero potenzialmente infinite. D'altronde, mentre i fisici elaborano le loro teorie, l'universo potrebbe già aver cambiato volto. Le leggi sono rimaste le stesse immutabili nello spazio e nel tempo, ma le costanti che appaiono nelle leggi, possono essere influenzate da fattori ambientali e creare a loro volta ambienti diversi. Per esempio, potrebbero esistere universi dove il fotone ha una massa o altri dove esistono non una ma diversi tipi di luce...

definiti e mai, diversamente da quanto accade nella microfisica, combinazioni di stati:

La spiegazione è ovvia: *Il giardino dei sentieri che si biforcano* è un'immagine completa, ma non falsa, dell'universo quale lo concepiva Ts'ui Pên. A differenza di Newton e di Schopenhauer, il suo antenato non credeva in un tempo uniforme, assoluto. Credeva in infinite serie di tempo, in una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli. Questa trama di tempi che s'accostano, si biforcano, si tagliano o s'ignorano per secoli, comprende *tutte* le possibilità. Nella maggior parte di questi tempi noi non esistiamo; in alcuni esiste lei e io no; in altri io, e non lei; in altri, entrambi. In questo, che un caso favorevole mi concede, lei è venuto a casa mia; in un altro, attraversando il giardino, lei mi ha trovato cadavere; in un altro io dico queste medesime parole, ma sono un errore, un fantasma⁶.

In questo atlante i personaggi possono muoversi lungo diverse linee spazio-temporali, spiega Albert a Tsun, compresa quella in cui non si incontrano mai, o quella in cui uno dei due o entrambi non esistono: fortunatamente, commenta Albert, nella loro particolare linea spazio-temporale, i due si sono incontrati e hanno potuto discorrere di Ts'ui Pen e comprendere finalmente il mistero del suo "giardino". Ciò nonostante, alla fine, Tsun, che deve portare a termine la sua missione, uccide Albert, poco prima di essere catturato da Madden. L'apparente gratuità dell'atroce omicidio del prof. Albert viene svelata quando appare la notizia sui giornali: essa contiene un messaggio per il Capo di Tsun, la località dove è posizionata l'artiglieria britannica si chiama *Albert*. Se Madden non avesse perso per un

⁶ J.L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano* [1955], in *Finzioni*, trad. di F. Lucentini, Einaudi, Torino, 1995, pp. 79-92: 90-91.

soffio il treno su cui fuggiva Tsun, la storia avrebbe avuto un seguito ben diverso. Ma le cose non potevano andare diversamente.

2.

Tra la *Recherche*, il videogame *The Witcher*, e *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, che cosa c'è in comune? Non molto. In tutti, però, è decisivo l'inizio⁷. Anzi, l'incipit equivale a lanciare un primo "ponte", parola cara a Calvino⁸, oltre le soglie della possibilità/necessità del racconto, e lascia intravedere al lettore il tipo di universo/multiverso nel quale il racconto si iscrive.

La tematizzazione del possibile narrativo attraversa l'opera calviniana, in particolare quella a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta, a cominciare dal *Castello dei destini incrociati* che, edito la prima volta nel volume d'arte nell'edizione Franco Maria Ricci del mazzo visconteo dei tarocchi⁹, si rivela presto

⁷ Fino ad assumere la forma di un eterno ritorno dell'inizio (si veda a proposito, in direzione però di una riflessione sulle tracce del postmoderno, Assumpta Camps, *Principio senza fine: l'iper-romanzo di Italo Calvino*, in *Annali d'italianistica*, XVIII, 2000, pp. 309-326).

⁸ «Forse è questo racconto che è un *ponte* sul vuoto, e procede buttando avanti notizie e sensazioni e emozioni per creare uno sfondo di rivolgimenti sia collettivi che individuali in mezzo al quale ci si possa aprire un cammino pur restando all'oscuro di molte circostanze sia storiche che geografiche»; quindi, a mo' di postilla: «Per il racconto il *ponte* non è finito: sotto ogni parola c'è il nulla» (*Se una notte d'inverno*, RR II pp. 690-691, c. m.).

⁹ *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, analisi di S.S. Ludovici, Franco Maria Ricci, Parma 1969.

congeniale alla poetica dello scrittore. In una pagina, poi espunta dal *Castello* o dalla *Taverna dei destini incrociati*, vi è l'interessante tentativo di un incipit autobiografico che oggi spiega chiaramente il senso della lettura delle carte:

Non so da quanto tempo sto rinchiuso con gli occhi fissi sul tavolo ricoperto di rettangoli multicolori. [...] Chi mi vede [...] mi crede intento a “farmi le carte”, a leggere i segreti del mio destino, come se fossi uno dei tanti che non riescono a liberarsi dall'angoscia d'un avvenire. Invece, nulla è più lontano dal mio pensiero, non aspetto più nulla per me, da molto tempo; questo quadrilatero di carte che continuo a disperdere sul tavolo tentando sempre nuovi accostamenti non riguarda me o qualcuno o qualcosa in particolare, ma il sistema di tutti i destini possibili, di tutti i passati e i futuri, è un pozzo che contiene tutte le storie dal principio alla fine, tutte in una volta. [...] a tutti, appena i loro occhi si posano su questa successione d'allegorie ambigue, di rebus allusivi, viene spontaneo il desiderio di stabilire il rapporto tra sé e il caso, tra sé e la perdita continua di sé nel tempo e nelle cose. A me questo desiderio non tocca, non è la frana degli sbriciolati detriti delle esistenze che io contemplo nell'ordine delle carte ma qualcosa di ben più importante: i modelli senza i quali il vissuto e il vivibile non potrebbero essere pensati. (RR II, p. 1374)

All'autore non interessa tanto appurare le relazioni che le carte stabiliscono con l'eventuale sé autoriale, ma il gioco combinatorio potenzialmente infinito che il meccanismo di selezione e combinazione (per usare due categorie care anche alla linguistica) proprio del gioco dei tarocchi permette. Di fronte a una carta come *Il Sole*, rappresentato dall'«astro del giorno nelle mani d'un bambino che corre, anzi vola sopra un vario e spazioso paesaggio», ci si trova di fronte a una duplice interpreta-

zione: esso significa «una bella giornata di sole», e allora il narratore spreca un po' le sue carte per riferirci dati inessenziali; oppure significa, letteralmente, che «un bambino era stato visto correre nelle vicinanze del castello dove si celebravano le nozze, ed era per quel monello che lo sposo aveva disertato il banchetto» (RR II p. 510). Si parla di sposo? Già, ma questo è solo una interpretazione del *Cavaliere di spade*, per il quale si affacciava anche l'ipotesi che fosse un messaggero a cavallo foriero di notizie inquietanti. Di volta in volta, l'ipotesi più probabile è suggerita dal contesto (penso al semplice *Cinque di Coppe*, che segue l'arcano della *Stella*, che dà adito a tre interpretazioni: RR II p. 517). Ogni opzione impone il proseguimento della storia in una determinata direzione, e la formazione di un universo probabile (sia pure «all'incontrario», come quello assennato della Luna, «l'opposto della Terra insensata», RR II p. 536), a discapito di un altro, escluso per via congetturale anche se non in sé impossibile né inverosimile¹⁰.

Le carte si dispongono in una *tabula combinatoria* di racconti possibili, di cui il personaggio narrante propone interpre-

¹⁰ Opportunamente osserva Bertone: «Ma, attenzione, il problema della scelta tra due opzioni non coincide precisamente né con il dramma esistenzialistico (la scelta implica la rinuncia), né con la sua variante artistica e, nello specifico, borgesiana (la scelta di un tema si porta dietro il rifiuto di un altro, anzi di infiniti altri) [...]. Piuttosto Calvino trasporta nello spazio dell'orientamento visivo quei due momenti. C'è reversibilità, non tragedia dell'amputazione e del non-essere» (G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino 1994, p. 150).

tazioni probabili, le quali, a loro volta, descrivono mondi possibili¹¹. In tal senso ha ragione chi rileva che niente è ineluttabile ma tutto è irreversibile, come se il modo in cui vengono pescati i tarocchi fosse allo stesso tempo casuale e fatale: insomma, l'interpretazione di una carta, innescata dalla sua intrinseca "polisemicità"¹², predetermina o aiuta a determinare il destino di chi, svelando la carta successiva, ha il compito di raccontare la storia.

¹¹ Non è che un'embrionale teoria dell'invenzione narrativa che sancisce, da un lato, il superamento delle nostre preoccupazioni per la verità storica (che avevano costituito il busillis del realismo), in direzione dell'ossimorica veridicità del mondo finzionale rappresentato, e dall'altro lato l'accesso a un modello a più mondi inesistenti in realtà, cioè non ancora attualizzati, e tuttavia "possibili", dal momento che l'esistenza umana è un campo di possibili costruzioni future, divergenti o addirittura alternative, di una storia che sfugge a ogni determinismo narrativo, intese come alternative rappresentazioni del mondo (secondo la felice intuizione di Lubomir Dolezel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 1997; tradotto in italiano da M. Botto, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano 1999), fino all'effetto di deriva dei possibili in un universo fantastico ormai sganciato dalla realtà (si ricordi anche il successivo studio di Dolezel, *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*, 2010). Sarà solo una coincidenza che del 1979, come *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, è *Lector in fabula* di Umberto Eco, il quale nel capitolo VIII, *Strutture di mondi*, si sofferma sui "mondi possibili" in quanto costrutti culturali di cui è importante definire proprietà, identità, condizioni di accessibilità, e insomma i meccanismi (il piacere della *suspense*) che ne determinano l'esistenza, e tornano utili nella loro interpretazione.

¹² Così in una lettera a Edoardo Sanguineti, del 5 febbraio 1974 (L pp. 1226-1228).

Il senso di questa operazione è chiarire come il metodo del racconto – quel suo costruirsi pezzo dopo pezzo, tessera dopo tessera, a partire da una interpretazione (di cui è responsabile il soggetto) – non sia neutrale. Ma, allora, le storie degli uomini che vivono in quelle carte, oltre che *possibili*, sono anche *reali*? I diversi destini degli uomini sono filtrati dai paradigmi universali rappresentati dai tarocchi. In tal senso, “quanta vita” resta fuori «è spreco di materiale che va a ramengo» (per citare un passo della *Taverna dei destini incrociati*)? Se è così, allora «il calderone del mare non fa che ripetere quello che succede dentro costellazioni che continuano da miliardi d’anni a pestare gli atomi nei mortai delle loro esplosioni, qui evidenti pur nel cielo color latte» (RR II p. 556). Ogni storia possibile è già accaduta da sempre.

Com’è vero che «le cose che le carte nascondono sono più di quelle che dicono» (RR II p. 565), altrettanto vero è che l’arte di Calvino, in queste pagine, è stare alla finestra: chi davvero, con l’illusione di scegliere e decidere, scende «nel cuore caotico delle cose, al centro del quadrato dei tarocchi e del mondo, al punto d’intersezione di tutti gli ordini possibili» è ancora il buon vecchio Orlando (RR II p. 531). Non sapremo mai dov’è l’autore, da che parte sta. Faust e Parsifal si contendono il mondo fra l’ipotesi che esso sia tutto o sia nulla:

– Il mondo non esiste, – Faust conclude quando il pendolo raggiunge l’altro estremo, – non c’è un tutto dato tutto in una volta: c’è un numero finito d’elementi le cui combinazioni si moltiplicano a miliardi di miliardi, e di queste solo poche trovano una forma e un senso e s’impongono in mezzo a un pulviscolo senza senso e senza forma; come le settantotto carte del mazzo di tarocchi nei cui accostamenti appaiono sequenze di storie che subito si disfano.

Mentre questa sarebbe la conclusione (sempre provvisoria) di Parsifal: – Il nocciolo del mondo è vuoto, il principio di ciò che si muove nell’universo è lo spazio del niente, attorno all’assenza si costruisce ciò che c’è, in fondo al gral c’è il tao, – e indica il rettangolo vuoto circondato dai tarocchi. (RR II p. 589)

Dal borgesiano sentiero che si biforca al Tao (letteralmente sentiero, via, strada) che percorriamo, Yin e Yang, principi di differenziazione complementari, danno origine alla suprema polarità del Taijiquan, che nel suo “ciclo continuo” apre una possibilità pura dell’essere, ovvero di abitare nella pura possibilità. Le opinioni e i drammi (anche nel penultimo capitolo della *Taverna*, *Anch’io cerco di dire la mia*) sono ricondotte, sul filo di una meditazione blanchottiana, alla figura dell’Eremita: «la parola scritta tiene sempre presente la cancellatura della persona che ha scritto o di quella che leggerà. La natura inarticolata ingloba nel suo discorso il discorso umano» (RR II p. 597). È Calvino che parla o un suo alter-ego che si è presa la responsabilità di cancellare lo figura dello scrittore, o meglio di rimuovere dalla scrittura l’“uomo” che ingolferebbe, con il suo ingombro privato, autobiografico, esistenziale ecc., la speditezza del motore narrativo¹³?

¹³ Fa eco la lettera sopra citata a Sanguineti: «il senso dell’assumere il narrabile come combinazione di carte, di storie che narrano se stesse, dà per risultato la cancellazione dell’io, se no a che serve?» (L p. 1228).

3.

Qualche anno dopo l'uscita in volume del *Castello* e della *Taverna dei destini incrociati*, nella prefazione all'opera pittorica di Giulio Paolini¹⁴, Calvino compie un altro passo importante, indicando il meccanismo generatore di ogni racconto nella situazione iniziale, ovvero in quella "squadatura" della tela da cui si dipana il racconto figurativo. Leggiamo:

Quello che per il pittore è la squadatura della tela, per lo scrittore è l'incipit, la formula d'apertura che può anche essere anonima, di repertorio, l'alpha di ogni possibile finzione scrittoria, non ancora proprio la finzione, ma l'avviso che nella finzione si sta entrando. (RR II p. 1382)

¹⁴ Giulio Paolini ha esordito, in ambito concettuale, nel 1960 con un *Disegno geometrico*: una piccola tela su cui è riprodotto a inchiostro il procedimento tecnico della squadatura geometrica del foglio, preliminare a ogni raffigurazione successiva. La sua ricerca si incentra sugli strumenti operativi e sulla struttura costitutiva del linguaggio artistico, e tende ad analizzare il rapporto esistente fra l'opera, lo spazio espositivo e lo spettatore e a sviluppare un'indagine incessante attorno ai temi della rappresentazione, dello statuto dell'opera, del ruolo dell'autore. L'artista ricorre all'uso del disegno e del collage, così come all'inserimento fotografico, attingendo a un repertorio complesso di rimandi culturali e iconografie per mettere in scena "immagini" dichiaratamente teatrali, che sfuggono alla propria stessa definizione rivelando e confondendo allo stesso tempo ciò che rappresentano.

Analogamente questo vale per altri generi narrativi. Pensiamo a un film dalle venature tipicamente strutturaliste, *Destino cieco* di Kieslowski (1982), ma decisamente anti-strutturalista nello spirito. A seconda che Witek, nome del protagonista, prenda o non prenda il treno, e poi incontri o meno certi personaggi (nella sequenza iniziale), sembra che la sua vita prenda una certa strada. In verità l'epilogo è sempre lo stesso, e dimostra la potenza e l'ineluttabilità del caso, o meglio che il caso è il Fato. È una tesi, contro la quale è difficile non confrontarsi, a meno che non ci fermiamo – come fa Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* – nella coazione all'inizio, ovvero nell'“incoazione”¹⁵. L'*incipit* (cui Calvino guardava con interesse già nella *Giornata di uno scrutatore*: «quello che conta d'ogni cosa è solo il momento che comincia, in cui tutte le energie sono tese, in cui non esiste che il futuro», RR II p. 17), ovvero

¹⁵ In verità Calvino pensava, nelle prime fasi di elaborazione del romanzo, proprio a un titolo quale *Incipit*, salvo prendere in considerazione l'ipotesi – scrive a Daniele Ponchirolì il 3 luglio 1978 – di «una frase da incipit tradizionale ottocentesco, per esempio: *Se un viaggiatore, al calar della notte*» (L p. 1374). Si tratta di un endecasillabo a minore, che però non suona efficacemente come *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, endecasillabo a maggiore, nel quale risentiamo forse, di là dall'eco proustiana, la provata *expertise* del romanzo di Edward Bulwer-Lytton, *Paul Clifford* (1830), poi felicemente declasata nella saga dei Peanuts, «It was a dark and stormy night», cioè – altro endecasillabo a maggiore – «Era una notte buia e tempestosa» (citata anche nel romanzo: «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...”», RR II p. 784).

l'incominciamento, è più di una semplice funzione del montaggio narrativo, esprime la quintessenza delle potenzialità della letteratura, ne esprime l'impulso ossessivo che spinge a «risalire il corso degli eventi», alla ricerca del “vero romanzo” nel quale ogni “romanzo” cominciato e interrotto corrisponde a una via scartata»¹⁶, e nel quale prende forma ciò che nel nostro piccolo chiamiamo “tempo”, onde raggiungere l’“origine” là dove è ancora tutto possibile, prima che accada quel che *deve* accadere:

Questo intendo quando dico che vorrei risalire il corso del tempo: vorrei cancellare le conseguenze di certi avvenimenti e restaurare una condizione iniziale. Ma ogni momento della mia vita porta con sé un'accumulazione di fatti nuovi e ognuno di questi fatti nuovi porta con sé le sue conseguenze, cosicché più cerco di tornare al momento zero da cui sono partito più me ne allontano: pur essendo tutti i miei atti intesi a cancellare conseguenze d'atti precedenti e riuscendo anche a ottenere risultati apprezzabili in questa cancellazione, tali da aprirmi il cuore a speranze di sollievo immediato, devo però tener conto che ogni mia mossa per cancellare avvenimenti precedenti provoca una pioggia di nuovi avvenimenti che complicano la situazione peggio di prima e che dovrò cercare di cancellare a loro volta. (RR II pp. 625-626)

Come annunciava il titolo di una delle più famose *Cosmiche*, nell'avvio tutto è in un punto, e quindi tutto *può* essere. Non esiste momento più gioioso. Ed è da questo sentimento che nasce *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, storia di una ricerca di un libro, non da scrivere (come quello di Proust), ma presu-

¹⁶ Così Calvino, rispondendo alle osservazioni di Angelo Guglielmi all'indomani dell'uscita del volume (RR II p. 1396).

mibilmente scritto, epperò nascosto e perduto tra manipolazioni, falsificazioni e contraffazioni, in un ludico concorso di cause (librai distratti, filologi pasticcioni, traduttori fantasiosi, case editrici fantasmatiche, gruppi rivoluzionari folleggianti ecc.); un libro la cui finitezza risponde a un “desiderio” inesaudibile proprio della letteratura¹⁷ che, già dubbiosa di potersi dare ragione della realtà e protesa a scrutarne i “livelli”¹⁸, appare pronta a riconoscere nel sistema dei segni lo strumento decisivo per interpretare e raccontare la realtà, anche a rischio di farne la metafora di una storia inscatolata in un “romanzo-trappola”¹⁹,

¹⁷ Nella fattispecie di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* la fascinazione del desiderio si concretizza in una complessa rete di rifrazioni fra l'io autoriale ormai eclissato nel “tu” del lettore implicito e il “sé” del Lettore, cui si aggiungerà quello della lettrice, Ludmilla, con cui Calvino finirà flaubertianamente per solidarizzare (*Ludmilla sono io*, intervista di N. Orengo, in *La Stampa-Tuttolibri*, 28 luglio 1979; si veda a proposito G.C. Ferretti, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Editori Riuniti, Roma 1989, pp. 124 ss.). Senza tener conto delle proiezioni che nella scansione del tempo romanzesco assumono l'“io” come ostensione di un immaginario in desiderante e frustrante progettazione e il “tu” come approdo «schizomorfo» di questo desiderio, tra avventura e ripiegamento (in tale senso si veda A. Frasson-Marin, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Slatkine, Genève-Paris 1986, pp. 302 ss.).

¹⁸ Tornano opportune alcune considerazioni di Calvino ne *La letteratura come proiezione del desiderio* (approfondita recensione ad *Anatomia della critica* di Northrop Frye, del 1969), e soprattutto in quella relazione letta a Firenze nel settembre del 1978, *I livelli della realtà in letteratura* (poi inclusa in *Una pietra sopra*, S pp. 381-398), che sembra dischiudere le porte al romanzo del Lettore e di Ludmilla.

¹⁹ Secondo la felice definizione di C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano 1990, pp. 153 ss.

di cui non vedremo mai la fine, se non provvisoria. Un libro che ricomincia a ogni capitolo, cambiando identità (autore, editore, epoca ecc.) e diventa pertanto sempre più misterioso, in un *thrilling* che fa di questo romanzo forse un cocktail esemplare di *noir* e *spy-story*, temperata da commedia intellettuale²⁰. Un libro che, in un gioco di illusioni e delusioni, lancia l'eroico Lettore, simile a un cavaliere errante, in una selva di spie e imbrogli, alla ricerca di un famigerato Libro perduto, disorientando il suo "orizzonte d'attese", aggrovigliando la sua *quête*, ma senza lasciarlo andare alla deriva di un labirintico determinismo oggettivista, anzi, esaltando il quoziente di rischio che comporta ogni avventura, diciamo anche la sua libertà.

Diversamente dal racconto di Borges²¹, il romanzo di Calvino rovescia il rapporto fra l'oggetto dell'inchiesta e la cornice che lo contiene: la "necessità" appartiene o almeno dovrebbe appartenere (giacché viene continuamente smentita dal nuovo incipit) all'oggetto; la "possibilità" insidia strutturalmente la cornice, invece di rafforzarne il significato lo indebolisce (in senso filosofico), lo proietta, fra *suspense* e frustrazione, in una struttura aperta, potenzialmente infinita. La vicenda del Lettore, nel quale però è possibile cogliere la vitalità demiurgica del

²⁰ Sollecitazioni cinematografiche sono state rintracciate da J. Pagliardini, «In una rete di linee che s'allacciano», *au croisement de la littérature et du cinéma*, in *Italie*, XVI, 2012, pp. 539-551, a cominciare dall'incipit intitolato marcato dall'impronta del cinema di *suspense* americano.

²¹ Si veda C. Segre, *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, in *Strumenti critici*, XIII, 39-40, 1979, pp. 177-214.

fantomatico Autore²², in *Se una notte d'inverno è una mise en abîme* dell'inquietudine dello scrittore alle soglie di un irre recuperabile *Livre à venir*, decomposto in un collage di incipit che, messe tra parentesi la coscienza e l'imminenza della morte che incalza lo scrittore, svelano la spietata convenzionalità di un congegno narrativo colto nel suo unico possibile movimento con una sua direzione e un suo disegno. L'idea che sia possibile scrivere *un* libro, predeterminando sulla base dell'incipit anche il suo "uni-verso" narrativo, potrebbe essere un'illusione. Ogni incipit si presenta, infatti, simile a un embrione congelato in provetta, pronto a nascere o ad abortire, con il suo potenziale universo, che il Lettore, sorta di protagonista "fuori campo" della narrazione, prova a dipanare coerentemente lungo la cornice del romanzo. I potenziali universi spazio-temporali, che spuntano dai diversi incipit, seguono piste parallele che convergono nell'immaginazione del Lettore, il quale sta inseguendo il Libro, e intanto si rende conto che «al romanzo da leggere si sovrappone un possibile romanzo da vivere», e pertanto «il libro è diventato uno strumento, un canale di comunicazione, un luogo d'incontro» (RR II p. 641), anzi non esiste fuori del romanzo, di *questo* romanzo, dal momento che finisce nel momento in cui il Lettore e la Lettrice, uniti finalmente, a letto, chiudono *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Insomma, il possibile universo in cui si muove il libro di Calvino rientra nell'infinito possibile della letteratura, e in tal modo, come scrittura che fa riferimento a sé, parla di sé, il libro diventa autoreferenziale e, in linea con le caratteristiche che contraddistinguono

²² Si veda A. Petronella, *I personaggi lettori e la trincea mobile dell'iper-autore in "Se una notte d'inverno un viaggiatore"*, in *Allegoria*, XXVI, 67-70, 2014, pp. 225-243.

il postmoderno, metanarrativo²³, rifonde nelle sue pagine una molteplicità di frammenti di mondi possibili, variamente combinati, senza nascondere che «dietro la pagina scritta c'è il nulla», com'è vero che la letteratura va verso sé stessa, la sua essenza, che è la sparizione²⁴, e che, custodito nel silenzioso recesso di una biblioteca, ogni «mondo esiste solo come artificio, finzione, malinteso, menzogna» (RR II p. 849).

Risalire all'inizio significa librarsi oltre il "passato", che, per il fatto di essere imm modificabile, solleva da ogni ipoteca l'eventuale scelta errata introducendo un elemento di "indecidibilità" (di fronte alle grandi questioni: «la continuità della vita, l'inevitabilità della morte...», RR II p. 869) nella ricerca del senso ultimo delle storie intrecciate nel romanzo; di cui pure occorre prendere coscienza per giungere a una nuova forma di *leggerezza* da annoverare nel luminoso tesoretto delle *Lezioni americane*²⁵. Una forma più dolorosa, che consiste in un «taglio

²³ Un punto di partenza in merito è lo studio di U. Musarra-Schröder, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Bulzoni, Roma 1996, in part. pp. 142 ss.

²⁴ Per queste considerazioni d'obbligo il rimando a M. Blanchot, *Il libro a venire*, trad. di G. Ceronetti-G. Neri, Einaudi, Torino 1969.

²⁵ Si veda la lezione sulla "leggerezza" (S pp. 631-655). Sui legami che alcune "lezioni" conservano con l'ultima fare della narrativa calviniana, si veda M. Riva, *Beginning/Ending, Openness/Consistency: Models for the Hyper-Novel*, in *Annali d'italianistica*, XVIII, 2000, pp. 109-131; e M. Barengi, *Preliminari sull'identità di un Norton lecturer*, in *Chroniques Italiennes*, VI, 75-76, 2005, pp. 27-44 (ora in *Italo Calvino, le linee e i margini*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 159-174), il quale rintraccia la genesi delle *Lezioni americane* nel cap. VIII di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

netto: cambiare mestiere, moglie, città, continente [...] consuetudini, amici, affari, clientela [...]» (RR II p. 712). Eppure, confessa una voce del romanzo,

non ho fatto altro che accumulare passati su passati dietro le mie spalle, moltiplicarli, i passati, e se una vita mi riusciva troppo fitta e ramificata e ingarbugliata per portarmela sempre dietro, figuriamoci tante vite, ognuna col suo passato e i passati delle altre vite che continuano ad annodarsi gli uni agli altri [...] Il passato è come un verme solitario sempre più lungo che mi porto dentro arrotolato e non perde gli anelli per tanto che mi sforzi a svuotarmi le trippe in tutti i gabinetti all'inglese o alla turca o nei buglioli delle prigioni o nei vasi degli ospedali o nelle fosse degli accampamenti, o semplicemente nei cespugli [...]. Il passato non te lo puoi cambiare come non puoi cambiarti il nome. (RR II pp. 712-713)

Ogni possibilità alimenta il groviglio di passati cui apparteniamo, per quanto tentiamo di sfuggire, qualora non dia luogo a una moltiplicazione di linee temporali (come succederà, qualche anno dopo, nel sequel cinematografico *Back to the Future* di Robert Zemeckis, 1985). L'unica vera arma di alleggerimento del passato da parte del narratore è troncare, interrompere, sospendere una storia per cominciarne un'altra, intrappolando un mondo possibile nell'altro, tralasciando lo sviluppo in una dialettica interminabile tra Kaos e Kosmos, senza curarsi di una conclusione²⁶. Che senso ha tutto questo? Forse l'autore di questo libro non sa che cosa raccontare di questo mondo? Al centro della riflessione di Calvino, vi è un pensiero che scorre sotterraneo all'indagine dei due lettori protagonisti, e cioè che

²⁶ P. Gabellone, *Ricerca del modello e tentazione dei possibili nella narrativa calviniana*, in *Narrativa*, VI, 27, 2005, pp. 97-106.

Le vite degli individui della specie umana formano un pezzo di vissuto, in cui ogni tentativo d'isolare un pezzo di vissuto che abbia un senso separatamente dal resto – per esempio, l'incontro di due persone che diventerà decisivo per entrambi – deve tener conto che ciascuno dei due porta con sé un tessuto di fatti ambienti altre storie, e che dall'incontro deriveranno a loro volta altre storie che si separeranno dalla loro storia comune. (RR II p. 761)

Il romanzo descrive questo movimento infinito di destini, nel quale sono implicati, con diversi gradi di consapevolezza, i personaggi delle diverse *fiction* narrate fra un capitolo e l'altro, e in particolare lo scrittore Silas Flannery, nel quale Calvino proietta il suo rovello: scrivere finalmente il *vero* libro. Silas Flannery, in cerca d'ispirazione, nel suo chalet svizzero, osserva con un cannocchiale la Lettrice che sta leggendo il libro che lui dovrebbe ma non riesce a scrivere. Prova a leggere le parole di quel libro, per copiarle, ma invano. Il cannocchiale apre una finestra sul futuro, la cui possibilità appare indecifrabile:

Alle volte mi convinco che la donna sta leggendo il mio *vero* libro, quello che da tanto tempo dovrei scrivere ma che non riuscirò mai a scrivere, che questo libro è là, parola per parola, lo vedo nel fondo del mio cannocchiale ma non posso leggere quel che c'è scritto, non posso sapere quel che ha scritto quell'io che io non sono riuscito né riuscirò a essere. È inutile che mi rimetta alla scrivania, che mi sforzi d'indovinare, di copiare quel mio vero libro letto da lei: qualsiasi cosa io scriva sarà un falso, rispetto al mio libro vero che nessuno tranne lei leggerà mai. (RR II p. 778)

Il libro non prende forma, e il suo possibile mondo resta come una confusa aspirazione della “memoria” che non è riuscito a fissarlo: pertanto, confessa lo scrittore, «La sola verità

che posso scrivere è quella dell'istante», in quanto azzerava ogni altro mondo possibile riportando tutto al presente. Che cosa resta da fare allo scrittore che perde continuamente la via del romanzo, ora che questo va inteso non tanto come “genere”, nel senso in cui il sistema editoriale tende a farcelo percepire, quanto come “modo” inteso alla trasformazione, contaminazione e frammentazione di ipotetiche narrazioni (magari ricucite entro una cornice meta-narrativa)²⁷, di contro a colui (osserva la Lettrice) «che fa i libri “come una pianta di zucca fa le zucche”»? Resta da prendere appunti, annotare il diario, girare intorno alla storia del proprio libro, interrogarsi sulla sua “possibilità” in una cameretta umida e disadorna, ammettere che «scrivere è sempre nascondere qualcosa in modo che venga poi scoperto» (RR II p. 802), e che «le cose che il romanzo non dice sono necessariamente più di quelle che dice, e solo un particolare riverbero di ciò che è scritto può dare l'illusione di stare leggendo il non scritto» (RR II p. 812).

4.

Dunque, in quale universo, che non sia l'esito di un potenziale multiverso, viviamo? Quale universo leggiamo? Non si tratta di immaginare nuove “ucronie” narrative, tanto meno di comprenderne le arbitrarie visioni feriali o festive di altri: la letteratura è di per sé, in ogni caso, un'ucronia. Ovvero, la possibilità – a seconda del rapporto che essa instaura con la realtà – di vivere o

²⁷ Si veda a proposito L. Pennings, *Dal romanzo al romanzesco: “genere” e “modo” nell'opera di Calvino*, in *Rassegna europea di letteratura italiana*, VIII, 29-30, 2007, pp. 125-138.

di reinventare o di fuggire la vita. Dopo il rapido esaurimento di un *engagement* insonorizzato (*La giornata di uno scrutatore* e *La speculazione edilizia*) la ricerca di Calvino si avvia a percorrere un lungo sentiero, tanto originale quanto solitario nella nostra letteratura, che costeggia i più fecondi temi della ricerca letteraria europea, attraverso il confronto con il metodo scientifico (mi riferisco alle *Cosmicomiche* e a *Ti con Zero*) e la strutturazione di romanzi “aperti” (come l’appassionante prova de *Le città invisibili*) in cui non è la fine che conta, magari con l’ambizione di una connessione immotivata che anima la visione, insomma una “apofenia” del senso, ma l’idea essenziale del possibile catalogo dei destini umani (dalle città di Marco Polo alle avventure che si moltiplicano all’infinito del *Castello* e della *Taverna*), o alla fine di una enciclopedia ossessiva del quotidiano (come in *Palomar*) che trova la conclusione solo nella morte del protagonista, dilaniato tra la tensione analitica nella ricognizione del mondo e la visione sintetica di una mediazione interpretativa che la scrittura non riesce più a restituire. La letteratura dimostra, in tal senso, che niente può rinsaldare il rapporto fra l’uomo e il mondo nel quale esso *esiste* quanto la consapevolezza che tale rapporto, affidato al possibile, resta incerto e precario, e anzi tutto ciò che *esiste*, come dimostra il fatto che *diviene*, è espressione di tale possibile.

In una pagina rimasta fra le carte inedite, Calvino scopre le quinte della raccolta di saggi inclusi in *Una pietra sopra*, uscita un anno dopo *Se una notte d’inverno un viaggiatore*²⁸. È una riflessione interessante sulla crisi della funzione della letteratura

²⁸ Vi riporta l’attenzione Andrea Inglese, in un intervento postato su Nazione Indiana, il 23 gennaio 2008, *L’umano e l’animale in Il pianeta*

durante gli anni Settanta, quando ogni progetto politico sembra arrivato al capolinea e la società avviata alla deriva. Ci permette di capire, da un'angolazione autocritica, il punto di vista di Calvino sulla sua stessa opera: per uscire dall'impasse serve una letteratura «che non sia mimetica, a rimorchio dell'esistere» (S p. 2934). È un'operazione ben difficile da attuarsi, non solo perché permangono sacche nostalgiche, ma anche perché non tutti gli scrittori condividono il punto di vista e l'approdo di Calvino. Basti pensare a Pasolini, che, di fronte alla morte dell'autore e alla fine dell'"intellettuale" in piena crisi di mandato, sottolinea gli effetti della trasformazione "antropologica" in atto nella società dei consumi (e in particolare di quella italiana, improvvisamente e violentemente sradicata dal suo antico orizzonte particolaristico contadino), e parla di "genocidio culturale", di omologazione coatta, e così via²⁹. Pasolini riproporrà la funzione "civile" e "pedagogica" dello scrittore; Calvino risponderà con scetticismo, denunciando l'inefficacia delle "recriminazioni" e delle "prediche", e ammettendo di non sapere dove il mondo stia andando³⁰. Di quale mondo gli scrittori potevano parlare se

irritabile di Paolo Volponi (<http://www.nazioneindiana.com/2008/01/23/1%E2%80%99umano-e-l%E2%80%99animale-in-il-pianeta-irritabile-di-paolo-volponi/>).

²⁹ Si veda per esempio la lettera aperta di Pasolini a Calvino in merito al massacro del Circeo, uscita sul *Mondo* il 30 ottobre 1975 (inclusa poi in *Lettere luterane*, 1976, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti-S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia di N. Naldini, Mondadori, Milano 1999, pp. 700-705).

³⁰ «M'ero reso conto – scrive Calvino – che il mondo era cambiato e che non avrei più saputo dire dove stava andando» (S p. 404). Ma in generale sull'antitesi che vede scontrarsi Calvino e Pasolini, si rimanda

tutto ciò che vedevano e toccavano era ormai diventato “merce”? Pasolini provò a descrivere gli “effetti” di tale ribaltamento (le cose *non* sono cose, ma merce...) in *Petrolio*, che descrive questo mondo – quello che il sistema capitalistico finanziario vorrebbe farci credere come il migliore possibile – come un antimondo, non da fuggire, bensì da combattere. La risposta di Calvino è invece un riposizionamento all’interno della città della fortificata della letteratura, che si perfeziona in *Palomar*, nel suo valore “a prescindere”, fermo tuttavia nel difendere un punto essenziale: l’esautorazione del ruolo essenziale dell’autore che in *Se una notte d’inverno un viaggiatore* non solo non riesce a dar forma ad “una” realtà, ma neanche dà vita ad “una” storia perfetta, nella quale non vi sia nulla da togliere né da aggiungere³¹; tenendo però in sordina un aspetto sul quale abbiamo sorvolato perché ci avrebbe portato lontano dal tema di queste pagine, ed è quell’impareggiabile ironia (o meta-ironia?) che trapela, fra le altre cose, dall’enfasi posta dall’astuto e occulto regista del libro alla prosaica funzione narrativa del Lettore, nella sua affannosa ricerca di una prosecuzione di quello che lui crede essere, entro il seducente ma fittizio paradigma editoriale che lo accoglie, un romanzo. A questo punto non si tratta più di un semplice romanzo, bensì di un insieme di romanzi in perenne autodissolutorio incominciamento: *kosmos* sottoposto (vero che

alla monografia militante di C. Benedetti (*Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998).

³¹ «Se un’opera perfetta – scrive Calvino in una lettera a Guido Neri, del 10 dicembre 1978 – è quella in cui non c’è nulla da aggiungere né da togliere questo libro è il contrario della perfezione perché ci può entrare dentro tutto e potrei continuare ad aggiungere roba all’infinito, così come si può tagliare e sostituire senza che patisca» (L p. 1386).

l'universo fisico, mentre noi tentiamo di fissarne i connotati, già cambia volto) alle inesorabili leggi del *kaos*, per cui combinazione, permutazione, sostituzione dei differenti sedicesimi, finiscono per comporre sempre lo stesso risultato, cioè la scrittura di una storia che avanza, si avvita, si ingarbuglia, alla ricerca di una via d'uscita, patinata e consolatoria, fino alla sua evaporazione.

Se è importante annoverare *Se una notte d'inverno un viaggiatore* fra i più limpidi modelli di iper-romanzo³², e segnalarne tutta l'insofferenza postmoderna, pronta a tradursi ingegnosamente e ludicamente in una congestione cerebrale di "possibili"

³² Porterebbe fuori i modesti limiti di queste pagine soffermarsi sul corretto uso di etichette come quella di "ipertesto" (si veda a proposito K. Pilz, *L'ipertesto: genere letterario marginale o emergente? Un'indagine sugli ipertesti di Italo Calvino*, in *Forum italicum*, II, 2001: https://boll900.it/numeri/2001-ii/W-bol/Pilz/pilz_frame.html), pensando a romanzi che sembrano sperimentare una struttura ipertestuale come *Rayuela* di Julio Cortázar pubblicato nel 1963, e uscito in Italia solo nel 1969 (ora con il titolo *Il gioco del mondo*, trad. di F. Nicoletti Rossini, Einaudi, Torino 2005). Oltre a leggerlo nella maniera tradizionale, partendo dalla prima pagina, si potrebbe partire dal capitolo 73 e proseguire in maniera frammentaria e non-lineare, saltando dei capitoli, così come succede nel gioco della *rayuela* (in italiano, la "campana", o il "gioco del mondo"). Ciò che differenzia la prospettiva di Cortázar da quella di Calvino è la tridimensionalità psicologica dei personaggi, i quali si incontrano su temi esistenziali (l'amore, la morte, l'arte, le passioni) e lungo linee narrative variamente assemblabili in base alla tavola d'orientamento indicata dall'autore; finché tutto termina, non in una calda camera da letto, ma in un manicomio.

soluzioni (o dissoluzioni?) del racconto o romanzo stesso³³, è pur vero che il genere cui esso afferisce non si trasfigura in un «fantasma di paralisi»³⁴, e la ragione è nel fatto che si tratta di un “meta-romanzo” che non intende recitare il *De profundis* di un genere in crisi (ma non è sempre in crisi?), bensì esaltarne la sua tensione metamorfica, la sua capacità di toccare altri sottogeneri (d’élite e commerciali), contaminarli, mescolarli, centrifugarli, fonderli in un pluriverso potenzialmente infinito: in tal modo il meta-romanzo reinventa il genere del romanzo che non può non pregiarsi di questa etichetta “editoriale”, pur negando di esserlo, anzi ostentando (alla stregua della surreale tela di Magritte: *Ceci n’est pas une pipe*) ironicamente tale negazione³⁵.

Non si tratta solo della vecchia antinomia finzione *vs* realtà: lo stesso Calvino è consapevole che nel momento in cui, all’interno di un sistema di scelte, si rende “possibile” un libro/mondo a discapito di un altro, non è escluso che la fine sia aspirare a un nuovo equilibrio, accontentarsi della sua provvisorietà e fragilità, poiché quel che conta è l’inesaudibile “piacere del testo” che procura la letteratura, sia pure trascorso nelle maglie del «potere edonistico, anche consumistico» di una storia

³³ Vedi il caso del racconto di matrice oulipiana *L’incendio della casa abominevole* che uscì su *Playboy*, febbraio-marzo 1973 (RR III pp. 319-332).

³⁴ Giusta l’osservazione di Francesca Serra, a proposito de *Il conte di Montecristo*, che «l’iper-romanzo, in fondo, è un fantasma di paralisi» (F. Serra, *Calvino*, Salerno Editrice, Roma 2006, p. 295).

³⁵ A riprova Calvino sosterrà che in fondo non voleva che scrivere un “romanzo”: «tutto il romanzo è un inno d’amore al romanzo: al romanzo tradizionale!» (a Mario Lavagetto, 11 gennaio 1980, L p. 1416).

continuamente sospesa e dilazionata³⁶. Nessun senso nascosto (l'attesa di una "apocalissi", etimologicamente intesa, avrebbe rischiato di verticalizzare il messaggio di Calvino), nessun segreto messaggio allegorico da decrittare (che avrebbe fatto cadere il romanzo in un eccesso di romanzesco), il romanzo si consegna minimalisticamente all'ultima pagina del libro, "confine" fisico tra la letteratura, potenzialmente pluriversa, e la realtà, insondabile nella gabbia percettiva del suo universo. Allora l'abat-jour si spegne nella camera da letto in cui la coppia di lettori, ormai sposati, rassicuranti icone del lettore che sta leggendo e dei tanti lettori che il libro vorrebbe raggiungere, condividono tutto, tranne le letture (che restano «parallele»!).

5.

Quanto è percorribile questa via? Prima di tirar fuori l'ultima carta, mi viene in mente una storia passata dalla letteratura al cinema, dalle pagine di un racconto di Stephen King (1979) allo schermo di un film di David Cronenberg (1983): *The Dead Zone*. Un certo Johnny Smith scopre di avere acquisito, dopo un terribile incidente automobilistico, dei poteri visionari. Riesce a vedere sia il passato sia il futuro della persona di cui stringe la mano. All'inizio questo potere lo fa sentire come un diverso. A un certo punto, però, scopre di poter intervenire sul corso degli eventi, scegliendo di agire per il bene, contro il male. L'occasione della sua vita si presenta quando stringe la mano di un senatore, candidato alla presidenza: Johnny Smith ha la visione

³⁶ Serra, *op. cit.*, p. 336.

di un conflitto atomico che l'arrogante senatore, eletto presidente, scatenerà. Si convince che solo uccidendolo potrà evitare la catastrofe. Il tentativo di omicidio va a vuoto: Smith verrà impallinato dalle guardie del corpo, e il senatore si salverà facendosi scudo con un bambino. Ma quest'atto è talmente vergognoso da spingere l'uomo a ritirare la sua candidatura e poi al suicidio. Balugina in questa storia l'idea che noi siamo in grado di contribuire al corso degli eventi, interpretando correttamente la bontà o la malvagità di un "mondo possibile", e diventando responsabili delle nostre azioni, fino al martirio o alla redenzione. Una storia che dimostra, senza molti orpelli perbenistici, come ogni progettualità (tanto quella del candidato, quanto quella dell'assassino) sia destinata al fallimento storico, e come essa ci inviti a liberarci dalla (mi viene da dire) insostenibile *possibilità* dell'essere, per affrontare la *necessità* dell'esistere.

La *necessità* dell'esistere. Nella prospettiva da cui Calvino costruisce *Se una notte d'inverno un viaggiatore* vi è l'affermazione di una possibile logica "altra" rispetto al mondo presente, non irrealistica, ma fantastica, persino evasiva³⁷, che presiede alla elaborazione e visione di nuovi mondi possibili, insomma

³⁷ Si sa che Calvino aveva delle riserve sull'«accezione negativa» del termine, come precisa in *Quale utopia?*, scritto sulla scorta delle teorie di Fourier, che vide la luce sull'Almanacco Bompiani nel 1974, poi incluso con il titolo *L'utopia pulviscolare* in *Una pietra sopra*: «Per chi è prigioniero evadere è sempre stata una bella cosa, e anche un'evasione individuale può essere un primo passo necessario per mettere in atto un'evasione collettiva. Questo deve valere anche al livello delle parole e delle immagini fantasmatiche: dalla prigione delle rappresentazioni del mondo che ribadiscono a ogni frase la tua schiavitù, evadere vuol dire proporre un altro codice, un'altra sintassi, un altro lessico attraverso cui dare forma al mondo dei tuoi desideri» (S p. 310).

un'“utopia”, ormai emarginata dal pensiero politico, ridotta a genere letterario, in cui rifiorisce come tentativo di ribaltare modelli tecnocratici pseudo-utopici, anzi distopici³⁸. Ed è un'affermazione che si combina fatalmente con la chiara consapevolezza che la letteratura, nel corso degli anni Settanta, è sulle soglie di un cambio di passo epocale, dettato dalle mutate condizioni in cui, secondo le accorte strategie di profitto di una “editoria senza editori” (secondo la fortunata definizione di André Schiffrin), il libro letterario, a cominciare ovviamente dal romanzo, genere che registra la più alta domanda, si presenta sul mercato come prodotto. Calvino cerca, per sé, per il suo “prodotto”, un nuovo lettore, colto, curioso, incontentabile, ma anche paziente, cosciente del processo genetico dell'invenzione narrativa, intransigente nell'esigere dall'autore la capacità di cogliere il senso del mondo nel suo molteplice dipanarsi; come in quella nobile indicazione di lettura contenuta alla fine delle *Città invisibili*, sull'allocatione di un «inferno dei viventi», che è già qui (come la morte che si sconta vivendo, per dirla con Michelstaedter), e di cui possiamo o diventare complici, accettandone le regole, «fino al punto di non vederlo più», o «cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio» (RR II p. 498); o come in quel momento di crisi di fiducia nell'operazione narrativa che l'autore prova a chiarire verso il finale della *Taverna dei destini incrociati*, in un capitolo emblematicamente intitolato *Anch'io cerco di dire la mia*, nel quale avverte come «nella scrittura ciò che parla è il represso», un emergere di materia orrorosa che risale faticosamente in superficie:

³⁸ Si veda sempre Calvino, *L'utopia pulviscolare* (S pp. 307-314).

La scrittura insomma ha un sottosuolo che appartiene alla specie, o almeno alla civiltà, o almeno a certe categorie di reddito. E io? E quel tanto o quel poco di squisitamente mio personale che credevo di metterci? Se l'ombra d'un autore posso evocare ed accompagnare i miei passi diffidenti nei territori del destino individuale, dell'io, del (come ora dicono) "vissuto", dovrebbe essere quella dell'Egotista di Grenoble, del provinciale alla conquista del mondo, che una volta leggevo come se aspettassi da lui la storia che dovevo scrivere (o vivere: c'era una confusione tra i due verbi, in lui, o nel me di allora). (RR II pp. 595)

Già perplesso verso il progetto di una narrativa che nelle ansie combinatorie di un infinito gioco di carte cerca di rintracciare ancora un "buon senso" nella storia del mondo, Calvino approda, non senza una «delusione nei confronti di quello che sono diventate la letteratura e la società»³⁹, a un romanzo gioiosamente esploso in mille possibili mondi che innescano forse *sequel* immaginari, e non lasciano altra via d'uscita fuori dal convenzionale epilogo di un interno borghese. Per intenderci, l'anno seguente la pubblicazione di *Se una notte*, il 1980, vede la luce *Una pietra sopra*, scelta degli scritti letterari usciti fra il 1955 e il 1978, che Calvino, allora calato nel ruolo di «intellettuale impegnato», con una pretesa – leggiamo nella prefazione al volume – di «interpretare e guidare un processo storico» che viene meno negli anni, sente ormai, questi scritti ricchi e generosi di proposte, ormai schiacciati sotto il peso di nuove responsabilità che il nuovo corso della storia (sarà la marcia dei colletti bianchi e l'ascesa del PSI, saranno i venti di crisi provenienti dal risveglio di un islamismo radicale anti-occidentale, senza parlare

³⁹ E. Mondello, *Italo Calvino*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1990, pp. 123-124.

delle grandi novità che si annunciano nel mondo dell'informatica) ancora non svela⁴⁰.

È la *necessità*, contro la *possibilità*, di esistere che il signor Palomar proverà sulla sua pelle, sia nella sua audace intenzione di riappropriarsi del mondo con uno sguardo puntuale e minuzioso che lo ricompone come in un mosaico immaginario di dettagli in grado di restituire la perfezione dell'unico mondo possibile che ci è stato dato, sia nell'ultima vana impresa gnoseologica illustrata nel capitolo finale, *Come imparare a essere morto*, in cui si azzerà ogni altro mondo possibile, e ci si convince che «la propria vita è un insieme chiuso, tutto al passato, a cui non si può più aggiungere nulla» (RR II p. 978). Nella visione che Palomar elabora assistendo alla propria morte, distinguiamo gli «ultimi sopravvissuti della specie umana o dei suoi derivati o eredi», e quindi l'arrivo di «esploratori d'un altro pianeta» intesi a decifrare le tracce di una civiltà naufragata, fino alla inesorabile estinzione in un «cielo vuoto» del tempo che oggi a noi appare irripetibile.

Quanto tempo è passato da *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Solo qualche anno prima la sua pubblicazione Paolo Volponi era uscito con *Il pianeta irritabile*, un romanzo che arriva alle radici del problema già paventato in *Corporale*: quale mondo è “possibile”, quale vita in un pianeta distrutto da una

⁴⁰ «Certo il mondo che ho oggi sotto gli occhi non potrebbe essere più opposto all'immagine che quelle buone intenzioni costruttive proiettavano sul futuro. La società si manifesta come collasso, come frana, come cancrena (o, nelle sue apparenze meno catastrofiche, come vita alla giornata); e la letteratura sopravvive dispersa nelle crepe e nelle sconnessioni, come coscienza che nessun crollo sarà tanto definitivo da escludere altri crolli» (S pp. 7-8).

guerra nucleare? Anche in questo romanzo l'autore è uscito di scena, e il peso umano del narratore è affatto inconsistente. L'apocalittico scenario postatomico in cui è ambientata la vicenda dei quattro personaggi sub-umani, o meglio post-umani (la scimmia Epistola, l'oca Plan Calcule, l'elefante Roboamo, e il nano Mamerte) del *Pianeta irritabile*, sembra uscito da un mondo impensabile. Ci si batte per "resistere", prima che per "esistere", all'incubo del massacro e dello spreco perenne, alla tentazione della brama di possesso, e vincere finalmente l'ultimo relitto di un passato umiliante, rappresentato dal violento e autoritario governatore Moneta. Il quale usa le parole più dolci per lanciare ancora lo slogan dell'"utopia":

Tale dramma è adesso storico: non c'è più ambiente, non c'è più differenza! Io solo posso guidarvi a salvamento. Amici o nemici non ci sono più! C'è solo l'umanità. Chi è vivo può venire con me dall'altra parte: salire con me sul razzo che ci porterà su un mondo nuovo e migliore. Là potremo ricominciare e rifare la storia. Dio è con me. La storia è con me⁴¹.

Il 2293, anno in cui si svolge la storia, è come una stanza chiusa, senza finestre, in cui implode definitivamente il vecchio pianeta, con tutti i suoi mondi possibili e impossibili, e ne comincia un altro, non si sa con quali speranze: sicuramente un mondo "irritabile". È il vecchio pianeta che attende di essere riabitato. Niente librerie, niente lettori. Unico testo sopravvissuto, la vecchia poesia di una suora malese, trascritta su un pezzo di carta che i tre fuggiaschi, dopo la morte di Epistola, decideranno di spartirsi come un'ostia, in segno di una ritrovata comunità.

Salvatore Ritrovato

⁴¹ P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, Einaudi, Torino 1978, p. 156.

II. Condizionale, ipotetico, disgiuntivo: ipotassi del desiderio e ispessimento del linguaggio ne *Gli amori difficili* di Italo Calvino

di Monica Bisi

1. *Tempo, memoria, parola*

I racconti della silloge *Gli amori difficili* rappresentano tentativi di colmare una distanza, di gettare un ponte. Sulla scena si avvicinano – e spesso si sovrappongono nel gioco dei piani – le fatiche dell'avvicinamento fra un uomo e una donna, fra un individuo e il proprio sé, fra le circostanze della contingenza e il desiderio del cuore, ma anche, sempre, soprattutto, fra le parole e ciò a cui esse provano a dare forma¹. Sono storie nelle quali si

¹ Sono celebri le affermazioni comprese nella *Nota introduttiva* all'edizione del 1970: «Se queste sono, per la più parte, storie di come una coppia non si incontra, nel loro non incontrarsi l'autore sembra far consistere non solo una ragione di disperazione ma pure un elemento fondamentale – se non addirittura l'essenza stessa – del rapporto amoroso»: [I. Calvino], *Nota introduttiva* a I. Calvino, *Gli amori difficili*, Einaudi, Torino 1970, pp. IX-X, poi in Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi-B. Falcetto, Mondadori, Milano 1992, vol. II, p. 1289. La forma retorica dell'affermazione, che vede duplicarsi la *correctio*, ne sposta immediatamente il fulcro sull'identificazione fra il non incontrarsi e l'essenza stessa del rapporto amoroso: lo conferma il fatto che, a ben guardare, l'incontro mancato non sempre genera una reazione disperata da parte del personaggio: esso costituisce, in realtà, nella maggior parte dei casi, una

fa evidente, in misura di volta in volta diversa, lo scarto fra le energie che il protagonista investe in immaginazioni, ipotesi, progetti, dispiegamenti di alternative, tentativi di ricostruzione e di giustificazione di fatti o di comportamenti e la percezione che di tutto questo hanno i suoi interlocutori più o meno vicini. Dal punto di vista dei contenuti e sul piano della letteralità, la difficoltà cui rimanda il titolo consiste, dunque, nell'accordare o, almeno, ridurre la dissonanza fra le prospettive maschile e femminile; o, più frequentemente, fra le percezioni individuali e la complessità delle situazioni. Dal punto di vista delle forme, invece, lo sforzo sarà da compiersi sul piano della rappresentazione di un reale che Calvino non vuole limitarsi a nominare o a recensire². La questione tocca allora necessariamente il terreno dell'ontologia: si tratta di vedere come i paradossi, le incomprensioni, i contrasti e le possibili conciliazioni – cioè l'essere da rappresentare – possono prendere forma attraverso le parole³,

situazione accolta sulla quale la riflessione indugia, talvolta non senza compiacimento. La nota introduttiva è senza dubbi attribuita a Calvino dalle *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1446.

² Si rilegga per questo la celebre lettera del 1964 a Mario Boselli, ora in I. Calvino, *Lettere (1940-1985)*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Mondadori, Milano 2000, pp. 792-802.

³ Ripensando alla sua produzione precedente, nella *Prefazione* redatta nel 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno* Calvino riconosce che, per lui e per la generazione di scrittori suoi contemporanei, nel 1947 sembrava che la scrittura fosse soprattutto questione di poetica, cioè di «come trasformare in opera letteraria quel mondo che era per noi *il mondo*» (I. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno* in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 1185-1204: 1187), affermazione nella

segno comprensibile capace di fare della percezione un'esperienza, ammettendo comunque il rischio dell'insuccesso, dell'impossibilità di dire, della caduta verso il silenzio. Sono in gioco, quindi, scelte stilistiche che hanno a che vedere con la sostanza: quella del rappresentabile e quella delle forme grammaticali, sintattiche, retoriche che fanno di esso un rappresentato con carattere individuale e valore universale. Sarà su questo aspetto che si concentrerà la presente indagine, mentre cercherà di mettere in luce le forme comuni a racconti distanti fra loro nel tempo, pubblicati in rivista o in raccolte e poi riuniti, nel 1970, sotto il titolo con cui li conosciamo.

Le vicende editoriali dei singoli episodi sino al determinarsi della definitiva fisionomia della raccolta del 1970 sono ricostruite con precisione nei volumi mondadoriani curati da Milanini, Barengi e Falchetto, ai quali naturalmente si rimanda; è forse però utile ricordare qui almeno la successione degli scritti e la distinzione fra la prima parte della raccolta, che ad essa dà il titolo, e la seconda, *La vita difficile*. Antiflasticamente definite

quale Sandrini percepisce chiara l'eco di Pavese «per cui raccontare è “trasformare dei fatti in parole”» (G. Sandrini, *Le linee d'una mano: Italo Calvino e la memoria ne «Le città invisibili»*, in *Studi novecenteschi*, XVIII, 42, 1991, pp. 357-393: 359. Il riferimento è a C. Pavese, «*Il sentiero dei nidi di ragno*», in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, prefazione di I. Calvino, Einaudi, Torino 1951, pp. 273-276: 273). Sul rapporto fra il segno e realtà empirica ha sviluppato intense riflessioni R. Deidier, *Le forme del tempo. Saggio su Italo Calvino*, Guerini e associati, Milano 1995 (pp. 103-115 in particolare), poi in una nuova edizione con il sottotitolo *Miti, fiabe immagini di Italo Calvino*, Sellerio, Palermo 2004.

«avventure»⁴, le storie della prima parte comprendono, in ordine cronologico: *L'avventura di un soldato* (1949); *L'avventura di una bagnante* (1951); *L'avventura di un impiegato* (1953); *L'avventura di un fotografo* (1955); *L'avventura di un viaggiatore*; *L'avventura di un bandito*; *L'avventura di un lettore*; *L'avventura di un miope*; *L'avventura di una moglie*; *L'avventura di due sposi*; *L'avventura di un poeta* (questi ultimi tutti del 1958); *L'avventura di uno sciatore* (1959); *L'avventura di un automobilista* (1967). La seconda parte consta dei due racconti lunghi, per alcuni aspetti gemelli: *La formica argentina* (1952) e *La nuvola di smog* (1958), che sperimentano una misura narrativa più ampia, atta a concedere maggiore spazio al distendersi della scrittura e all'alternanza fra densità e rarefazione della medesima⁵.

Dalle prime avventure, ancora cronologicamente vicine al *Sentiero dei nidi di ragno* e alla raccolta *Ultimo viene il corvo*, fino al nutrito corpo dei brani della fine degli anni Cinquanta e poi al rigoroso, ma paradossale, soliloquio dell'automobilista, la

⁴ Come si legge nella *Nota introduttiva* del 1970, cit., p. IX, poi in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1289.

⁵ Le *Note e notizie sui testi* degli *Amori difficili* curate da Falcetto si leggono in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 1446-1454. Nel medesimo volume sono riportate in un'unica sezione dieci delle tredici avventure (pp. 1073-1180); quelle del soldato, del bandito e dell'automobilista sono invece collocate all'interno delle raccolte in cui erano state pubblicate per la prima volta, rispettivamente *Ultimo viene il corvo*, *I racconti*, *Ti con zero* (si veda *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 319-328; vol. II, pp. 1035-1041 e 336-343). *La formica argentina* e *La nuvola di smog* si leggono ora in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 445-482 e 891-952).

scrittura del racconto breve indugia perlopiù sul discorso indiretto libero che riproduce i pensieri del protagonista e sulla sua capacità di stabilire, per ogni accadimento, almeno un dilemma di possibili cause o conseguenze: una struttura che già presagisce la cifra che sarà propria di *Palomar*. Se si limita l'osservazione al piano dei contenuti, ci si accorge senza fatica di alcuni fili rossi che percorrono i racconti: fra questi spicca, più ancora della questione amorosa, l'urgente problema del tempo⁶, che sembra trovare consueta soluzione, se pur solo parziale, nella memoria. Che l'intesa fra uomo e donna ci sia o meno; che la storia conosca un felice scioglimento capace di togliere l'ostacolo e riannodarsi alla quotidianità, oppure si affacci sulla vertigine di quella che potrebbe sembrare una *cupio dissolvi* nella quale il tutto tende ad indentificarsi con il nulla o, meglio, si sporga sull'impossibilità di abbracciare, rappresentare, conoscere la totalità, cui corrisponde la distruzione di quel che resta del tentativo di farlo, fra le tensioni ricorrenti dei protagonisti degli *Amori* si impone insistentemente la lotta contro il tempo, declinata in modi diversi: l'ostinazione dell'impiegato nel mantenere vivo il ricordo della notte con la signora; l'illusione del fotografo di conservare nel presente il passato, catturandolo con l'istantanea; il tempo che angoschia la bagnante nel suo pericoloso permanere in mare; quello che il fante non può perdere nello scompartimento del treno; quello notturno del viaggiatore, tempo dell'attesa che costituisce l'autentica dimensione dell'avventura amorosa; quello trascorso dalla giovinezza del miope e

⁶ Sul tempo come forma, problema e condanna della scrittura, sul modo, insomma, con cui Calvino scrittore si rapporta alla dimensione del tempo fra tentativi di ordine e rese risulta ancora ricco di spunti R. Deidier, *Le forme del tempo*, cit.

che non si recupera tornando al paese o vedendo particolari più nitidi; quello che, per essere dedicato all'incontro con l'aspirante amante, deve essere a fatica sottratto all'esperienza del libro, più vera di quella reale; quello che i due sposi vorrebbero gustare intensamente in mezzo all'avvicinarsi dei turni di entrambi; il tempo apparentemente sempre uguale delle notti di Armanda e Lilin; quello diviso in due ritmi, marino e terrestre, dell'avventura del poeta; quello all'interno del quale si colloca la riflessione dell'automobilista, la cui avventura nasce proprio sotto l'egida del tempo, tra i racconti di *Ti con zero*.

Ancella del tempo, la memoria si rivela strumento privilegiato – ma fallimentare – della conservazione dell'esperienza amorosa, del tentativo di riannodare elementi, di avvicinare cose lontane⁷: l'impiegato Enrico Gnei è convinto che «la memoria, a saper ricostruire con pazienza le ore passate, secondo per secondo, gli apriva paradisi sterminati»⁸ ed è essa che, sola, gli consente di conservare la «piena dei [...] sentimenti» (p. 1088). Per questo, egli rinnova il ricordo della donna amata una sola notte ogniqualvolta un oggetto o un movimento lo sollecitano; tenta di salvare dalla caduta nel non-essere i particolari della sua avventura; resta proiettato nel passato e lo sovrappone alle risposte che deve fornire al proprio capo nel presente⁹. Lo sforzo

⁷ Perché l'«esperienza [...] è la memoria più la ferita che ti ha lasciato», come scrive nella già citata *Prefazione* 1964 al *Sentiero*, ora in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1203.

⁸ I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1087. D'ora in avanti i numeri di pagina delle citazioni verranno riportati a testo.

⁹ In una dicotomia che sembra ammiccare a quella fra i pensieri dell'avvocato e le proteste del padre di Felicità nelle celebri strofe di Guido Gozzano: cfr. G. Gozzano, *La signorina Felicità*, II, 7-18. Non

dell'impiegato è vanificato dall'ineluttabile scorrere delle ore, ed è ancora la memoria, in chiusura come in apertura del racconto, a porsi in primo piano e a decidere della consistenza dell'avventura stessa: con l'avanzare del giorno, complice anche il sonno, «nella memoria un opaco biancore andava cancellando ogni ricordo di sensazioni» (p. 1095). La distanza fra Gnei e la sua avventura si dilata quindi nuovamente e il tempo sembra irrecuperabile. Vedremo che sarà la scrittura, un certo tipo di scrittura, a riconsegnarlo all'essere, come accadrà anche nei casi di altri racconti.

Sembra immediatamente sfuggito, alle prime luci dell'alba, in corrispondenza della percezione della voce dell'amata al telefono, anche il tempo autentico dell'esperienza amorosa del viaggiatore Federico V., vale a dire il tempo dell'attesa nella notte in treno¹⁰, che già si inabissa nel serbatoio della

sarà inutile notare che in una delle sue lettere giovanili (a Eugenio Scalfari, 16 dicembre 1941, in I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 18) Calvino parla di sé come «italocalvino», ricalcando fedelmente la modalità con cui l'altrettanto giovane Gozzano entra in scena col proprio nome, ma in qualità di «coso», nella poesia che apre e intitola la sua prima raccolta, *La via del rifugio*.

¹⁰ In un'intervista di alcuni anni dopo, l'autore dichiara esplicitamente quanto il testo aveva lasciato intendere: «i racconti degli *Amori difficili* sono un tentativo di afferrare qualcosa che sfugge, forse qualcosa che non esiste e che confina col vuoto, col nulla. Così nell'*Avventura di un viaggiatore* lo scopo del viaggio è l'amore, ma, una volta arrivato alla fine, risulta chiaro che l'unica cosa vera era il viaggio» (I. Calvino, *Depistare i critici* [1964], in Id., *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di M. Barengi, Mondadori, Milano 2012, p. 107). E ancora, nella *Nota introduttiva* all'edizione

memoria, come se la luce del giorno, della piena coscienza, forse anche dell'intelletto, non lasciasse spazio a null'altro che a sé stessa. Colmata, con l'arrivo a Roma, la distanza fisica dall'amata, si riapre per Federico una nuova distanza rispetto al tempo del viaggio, o, meglio, rispetto a ciò che in esso era stato il suo proiettarsi in avanti nell'immaginazione del futuro, tanto che egli vede allontanarsi la possibilità di ghermire, di fissare almeno dentro di sé, la gioia dell'attendere¹¹.

Se l'autenticità è, per Federico, tutta nell'attesa trascorsa, per il lettore Amedeo è posta, a intervalli, negli interstizi del tempo e sempre orientata verso le nuove pagine di un libro: il tempo vitale coincide unicamente con quello della lettura, mentre tutte le altre azioni si collocano in un «intervallo vuoto»: «non c'era altra storia, altra attesa possibile oltre a quella che aveva lasciato in sospeso tra le pagine dov'era il segnalibro, e tutto il resto era un intervallo vuoto» (p. 1137). Una riflessione che, anche per il richiamo ad una terminologia a tratti vicina a quella della fisica, pone senza dubbio il tempo anche al centro dell'esperienza del lettore, come accade, con minore enfasi, al guidatore notturno, alla fine ridotto a variabile all'interno di una serie di relazioni nelle quali tempo e spazio costituiscono gli assi cartesiani.

del 1970, a proposito del viaggiatore si legge: «al termine di un viaggio per raggiungere l'amante, un uomo capisce che la vera notte d'amore è quella che ha passato in uno scomodo scompartimento di seconda classe correndo verso di lei» (p. X, poi in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1289).

¹¹ Ma le parole che, al telefono, Federico non sa dire a Cinzia sono già scritte nel racconto, segno della possibilità della scrittura di restituire il ricordo alla dimensione dell'esistenza.

Memoria e attesa trovano una sorta di equilibrio, di costante dialettica, nell'avventura degli sposi che si incontrano solamente negli intervalli loro concessi dai turni di lavoro: al rincasare dell'uno corrisponde, infatti, l'uscita dell'altro; al riposo dell'uno, l'attività quasi impaziente dell'altro; allo scivolare nel sonno da una parte, la veglia operosa dall'altra, in gesti che si rispondono uguali e contrari, sovrapponendosi solamente al momento della cena e del minuetto mattutino attorno al lavabo. In tutte le altre ore del giorno, ognuno dei due è come in bilico fra il ritrovare negli oggetti domestici i gesti dell'altro e il proiettare l'immaginazione verso ciò che l'amato sta per fare nel luogo in cui probabilmente si trova.

Il fluire del tempo che l'istantanea vorrebbe arrestare appare da subito ossessione dei fotografi non professionisti cui il protagonista del quinto racconto, Antonino, dapprima si contrappone per poi cedere alla loro medesima tentazione. L'esito finale porta alle estreme conseguenze l'attitudine filosofica del protagonista, nel momento in cui il tentativo di catturare un'esperienza per ricordarla diviene una meditazione sul rapporto tra fotografia e verità della storia, dietro la quale si colloca, almeno, quella sul rapporto fra immagini e realtà e, di conseguenza, fra parole e cose. All'inizio del racconto Antonino argomenta la propria avversione nei confronti dell'atto di fotografare con un rigore asettico che, tuttavia, non basta a cancellare dal lessico la situazione emotiva che – si scoprirà – lo accomuna ai suoi amici: «il gusto della foto spontanea naturale colta dal vivo uccide la spontaneità, allontana il presente. La realtà fotografica assume subito un carattere nostalgico, di gioia fuggita sull'ala del tempo. E la vita che vivete per fotografarla è già in partenza commemorazione di sé stessa» (p. 1100). La memoria, la nostal-

gia, l'allontanarsi del presente, la gioia che fugge, mentre denunciano il carattere velleitario dell'intento dei fotografi non professionisti, tradiscono il rimpianto del protagonista per il tempo trascorso e non vissuto, per il suo vivere da spettatore senza compromettersi troppo con l'esperienza. Anche nel caso del fotografo, quello che si vorrebbe ridurre è la distanza rispetto alla velocità del tempo, nell'illusione che almeno l'immagine si sottragga al divenire. Il presente, tuttavia, è allontanato, paradossalmente, persino dall'istantanea; esso muta e vano è lo sforzo di parcellizzare il tempo in intervalli, anche diventassero così piccoli da poterli catturare. D'altra parte, nel momento in cui l'istante colto diviene stampa, diventa a propria volta oggetto nuovamente fotografabile, tanto da poter re-innescare il processo, riproducibile all'infinito, con l'aggiunta, a corollario, della riflessione sulla verità dell'immagine¹².

L'esibita insistenza sul tema della memoria che, con i protagonisti delle avventure e con mezzi differenti, si affanna a conservare intatto il proprio patrimonio, trova forse la sua ragione ultima sul piano della scrittura e della sua funzione, come si chiarirà negli anni successivi, e riflette il rapporto controverso e molto esigente che Calvino intrattiene con la facoltà del ricordo e con la pratica di traduzione letteraria delle immagini in essa

¹² Come è noto, i temi della volontà di rimanere impressi nella memoria e quello delle realtà che si fanno segni di altre realtà o, addirittura, segni di segni, percorrono rubriche fondamentali delle *Città invisibili* (per la memoria, si veda almeno il medaglione dedicato a Zora e, per i segni, quello di Tamara). Per una lucida e profonda interpretazione dell'avventura di Antonino Paraggi si veda M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 2006 (nuova edizione), pp. 117-127.

accumulate¹³: come le istantanee oggetto delle riflessioni filosoficheggianti di Antonino, anche la scrittura cristallizza l'esperienza togliendole qualcosa, tanto che le immagini scelte ed estrapolate dalla memoria per essere inserite nell'opera letteraria sbiadiscono immediatamente e interrompono il flusso vitale della linfa che le correlava ad altre. Lo spiega l'autore nella celebre prefazione del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, con considerazioni che possono essere estese oltre la genesi del primo romanzo:

Il primo libro diventa subito un diaframma tra te e l'esperienza, taglia i fili che ti legano ai fatti, brucia il tesoro di memoria – quello

¹³ Sul tema si leggano almeno, G. Sandrini, *Le linee d'una mano*, cit.; D. Scarpa, voce *Memoria* in Id., *Italo Calvino*, Bruno Mondadori, Milano 1999, pp. 158-160; e, benché focalizzati su altre opere, C. Imberty, *D'un souvenir d'enfance d'Italo Calvino*, in *Chroniques italiennes*, XVI, 63-64, 2000, pp. 367-382; L. Pocci, *Between the Visible and the Invisible: Calvino's Cities and the Memory*, in *Quaderni d'Italianistica*, XXVII, 1, 2006, pp. 109-123; F. Serra, *La notte del morto nel paese nemico. Calvino in guerra*, in *Paragone letteratura*, LXI, 2010, pp. 125-134; C.G. Bădeliță, *Le sfaccettature della memoria nell'opera di I. Calvino*, in *Acta Iassyensia Comparationis*, XXII, 2, 2018, pp. 159-173; C. Bedin, *Un'«incursione» occasionale nel territorio della memoria: «L'entrata in guerra» di Italo Calvino come testimonianza del trauma e della crescita*, in *Critica letteraria*, CLXXXI, 4, 2018, pp. 781-801. Sulla memoria come «luogo di formazione del linguaggio» si vedano le riflessioni di L. Cottini, *I «Passaggi obbligati» di Italo Calvino. Autobiografia, memoria, identità*, Longo, Ravenna 2017, pp. 21-28 in particolare; senza dimenticare il sempre valido G. Barberi Squarotti, *Il teorema e il labirinto della scrittura*, in *Nuova Civiltà delle macchine*, V, 1, 1987, pp. 43-51.

che sarebbe diventato un tesoro se avessi avuto la pazienza di custodirlo, se non avessi avuto tanta fretta di spenderlo [...], di imporre una gerarchia arbitraria tra le immagini che avevi immagazzinato, [...] insomma, d'istituire di prepotenza un'altra memoria, una memoria trasfigurata al posto della memoria globale, coi suoi confini sfumati, con la sua *infinita possibilità di recuperi*... Di questa violenza che le hai fatto scrivendo, la memoria non si riavrà più [...]. La proiezione letteraria dove tutto è solido e fissato una volta per tutte [...] ha schiacciato la vegetazione dei ricordi [...]. La memoria – o meglio l'esperienza, che è la memoria più la ferita che ti ha lasciato [...] – l'esperienza primo nutrimento anche dell'opera letteraria [...] ecco che appena ha dato forma a un'opera letteraria insecchisce, si distrugge¹⁴.

Nel 1964, quando hanno già preso forma tutte le avventure eccetto quella dell'automobilista, con visuale retrospettiva Calvino denuncia una sorta di violenza che la scrittura perpetra ai danni della memoria: la sua lucida analisi è segno di una riflessione protratta nel tempo, che del tempo ha inevitabilmente subito gli effetti di mutamento. Se a valle della stesura dei racconti 'difficili' il destino della memoria del letterato sembra essere l'aridità¹⁵, e se negli sfortunati tentativi dell'impiegato e del

¹⁴ I. Calvino, *Prefazione* 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1203.

¹⁵ È pur vero, però, che nel '64 l'autore offre già implicitamente anche l'antidoto all'aridità: non si tratta drasticamente di rinunciare a scrivere, ma forse di rinunciare a selezionare alla maniera degli amici del fotografo. Calvino sembra invitare a mantenere viva la memoria globale con la sua infinita possibilità di recuperi, creando immagini che, pur partendo dal materiale offerto dalla memoria stessa, siano nuove e autonome, da porre come base per l'affabulazione, secondo quanto messo in opera con *La formica argentina* e *La nuvola di smog* e, natu-

fotografo si avverte la coscienza dell'impossibilità di mantenere in essere ciò che è trascorso – forse già nella direzione delle considerazioni del '64 – non si può tuttavia negare che i modi dell'impiego concreto della parola letteraria negli *Amori difficili* testimoniano la possibilità di attribuirle, nel suo rapporto con la memoria in particolare, un ruolo che ha a che fare con la costruzione, la custodia, l'ostinazione ad esistere, analogamente a quanto accadrà con *Le città invisibili*, scritte quasi vent'anni dopo i racconti, ma quasi contemporanee rispetto all'edizione (definitiva) degli *Amori* nel 1970¹⁶. Laddove l'essere sembra sbiadirsi e venir meno è la parola a venire in soccorso, ad offrire nuove risorse, a rimandare la fine.

Al tema del rapporto fra tempo e memoria si affianca, dunque, quello della parola, il cui esercizio, e potremmo dire

ralmente, con la trilogia degli antenati. Negli *Amori difficili* si annebbia e fallisce, infatti, la memoria che si ostina a isolare fatti giudicati più degni di altri, come nella *Prefazione* è oggetto di dissenso la scrittura che pone una gerarchia fra i ricordi. Il fenomeno è evidente nella critica mossa da parte di Antonino ai suoi amici, per cui se si fotografa un bambino «che fa il castello di sabbia, non c'è ragione di non fotografarlo mentre piange perché il castello è crollato, e poi mentre la bambinaia lo consola [...]. L'unico modo d'agire con coerenza è scattare almeno una foto al minuto» (p. 1099): isolare ed enfatizzare ciò che è giudicato particolarmente degno di essere fissato nel ricordo tradisce la velleità di creare, appunto attraverso i ricordi, un idillio, con l'esclusione dei conflitti drammatici, e segna dunque la caduta nella mediocrità.

¹⁶ Cfr. per tutti il medaglione di Zirna: «La città è ridondante: si ripete perché qualcosa arrivi a fissarsi nella mente. [...] La memoria è ridondante: ripete i segni perché la città cominci a esistere» (I. Calvino, *Le città invisibili*, in id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 371).

‘sforzo’, va incontro a destini diversi nelle diverse avventure. Enrico Gnei, per mantenere il ricordo, non passa attraverso la parola, ma per le immagini impresse nella sua mente: parallelamente, l'autore non racconta della notte d'amore, ma ne fa riaffiorare generici particolari attraverso le frasi incompiute e frammentarie con cui il protagonista cerca di fermare l'avanzare dell'opacità nella memoria. Per il fante Tomagra e per Federico, viaggiatore *en amour*, la parola è invece ciò che conferisce dignità al tempo dell'attesa descritto nei dettagli dei singoli, rapidi, fitti, gesti ripetuti e spesso ricominciati di entrambi i protagonisti, mentre nell'*Avventura di una moglie* sono le parole pronunciate e ricevute dalla donna in dialogo con gli avventori del bar a offrirle dignità in quanto soggetto capace di stabilire relazioni. Messa esplicitamente a tema nell'*Avventura di un poeta* con l'acre coscienza dell'impossibile raggiungimento della pienezza del dire, la parola – in particolare quella letteraria – è al centro anche dell'*Avventura di uno sciatore*, in cui i movimenti della ragazza col cappuccio celeste-cielo sono gli stessi che dovrebbe compiere il dettato ideale; mentre il rapporto fra letteratura e realtà è la chiave dell'*Avventura di un lettore*. A dare unità alle molteplici vicende delle parole nell'insieme dei racconti c'è l'impronta dell'autore che, sui piani lessicale, grammaticale e sintattico, alterna densità a rarefazione e sequenze di subordinate a lunghe enumerazioni, per asindeto o per polisindeto, di singoli elementi come di intere frasi.

Nei racconti che diventeranno *Gli amori difficili* la scrittura sembra strumento che, lungi dall'avvilire, soccorre la memoria e ‘prende tempo’, sia perché dilata, con le sue sequenze,

il tempo del racconto, rimandandone la fine¹⁷; sia perché, in questo modo, sembra far riguadagnare terreno al tempo trascorso. Dilatando i tempi, per paradossale conseguenza la scrittura riduce gli spazi fra uomo e donna, fra un io e il sé stesso che era o che sarà; fra individuo da un lato e natura e storia dall'altro, fra presente e passato. Per questo l'analisi si sposta ora di necessità sul piano delle forme, delle scelte stilistiche, delle ricorrenze grammaticali e sintattiche attraverso le quali Calvino facilita ciò che è difficile, prova a sciogliere la complessità e crea ridondanze per mantenere le cose nell'essere e strapparle all'oblio, perché «la memoria è ridondante»¹⁸.

2. *Grammatica della distanza*

Negli *Amori difficili* l'operare della memoria è messo in scena nei dinamismi di una scrittura che, come è noto dopo l'impre-scindibile saggio di Mengaldo, si caratterizza per la propria ricerca di esattezza attraverso una serie di espedienti, tra cui l'enumerazione, la modulazione sinonimica, la *gradatio*, la *correctio*: figura, quest'ultima, che meglio di altre rappresenta la tensione del linguaggio ad avvicinarsi progressivamente all'ente. L'esigenza di ricordare, da parte dei personaggi e dell'autore, si concretizza, in particolare, nella pratica della ripetizione, la quale, a propria volta, facilita la memorabilità del testo. La ripetizione accorcia la distanza temporale fra momento dell'enunciazione e

¹⁷ Come nell'espediente delle *Mille e una notte*, per cui rimando a J. Starobinski, *Prefazione* a I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. 1, pp. XI-XXXIII: XII-XIII.

¹⁸ Cfr. sopra nota 16.

momento dell'esperienza compiuta da parte dei personaggi e, al contempo, aumenta il volume del racconto. Il medesimo effetto è ottenuto sia dall'accumulazione di oggetti o di gesti, che, analizzando minuziosamente la realtà o il ricordo, ne ingrandiscono e ne prolungano l'esistenza sulla pagina, sia dall'esame – spesso attraverso il discorso indiretto libero – dei dilemmatici esiti che l'esperienza rappresentata avrebbe potuto o potrebbe ancora avere (provocando, così, l'effetto di una sorta di accrescimento dell'essere). Considerando questo aspetto in particolare, noteremo, seguendo l'ordine cronologico dei racconti, il progressivo venir meno dell'enumerazione di oggetti e gesti a favore dello squadernarsi delle ipotesi, e, parallelamente, il passaggio da un'aggettivazione meticolosa, per cui nei primi racconti ad ogni sostantivo è abbinato almeno un aggettivo, all'imporsi degli aggettivi sostantivati e dei participi in funzione di aggettivo, quasi a voler dare corpo alle qualità delle cose e a sottolinearne il movimento, avvicinando, così, ulteriormente, la scrittura al divenire.

Numerosi e precisi, distribuiti a coppie o a gruppi di tre, spesso in modo analogo in periodi di analoga struttura, sono gli aggettivi dell'*Avventura di un soldato*: la vedova che entra nello scompartimento è, con progressione di sillabe, «alta e formosa»; il velo le piove dal giro di un cappello, sempre con incremento sillabico, «pesante e antiquato». Il suo corpo è «sodo, anzi un po' quadro»; l'incarnato «marmoreo e rilassato», con slittamento d'accento fra sdrucchiola e piana, lo sguardo è «irraggiungibile» sotto le palpebre «gravi»; le sopracciglia, unico elemento del viso descritto da due aggettivi, sono «nere e intense», mentre le labbra «severamente suggellate» manifestano la loro tensione affiancando l'avverbio al participio e sembrano uscire dalla pa-

gina con la loro tinta «rosso urtante», dove l'aggettivo si fa sostantivo e agisce tramite il participio presente lasciando in primo piano, in posizione enfatica di chiusura¹⁹, la bocca della donna. Anche i pensieri e i conseguenti gesti del fante sono dettagliati nelle loro pieghe, correzioni e accumulazioni: il ragionare di Tomagra si inaugura con una confortante avversativa che consente allo scrittore di opporre due coppie di aggettivi per rendere il movimento dei muscoli del fante: un movimento che si dilata grazie ad una serie di coordinate congiuntive culminanti nell'«incontro di squali», nel «contatto lievissimo» fra la gamba

¹⁹ Una descrizione che ad una prima lettura manifesta segni di un'analogia tutta da indagare rispetto al ritratto che di Gertrude offre Manzoni nei *Promessi sposi*, IX: Manzoni comincia dai segni che lasciano intuire l'età, poi stringe l'inquadratura sul velo nero della monaca, che «cadeva dalle due parti, discosto alquanto dal viso». Fra i dettagli del viso emergono «due sopraccigli neri» e «due occhi, neri neri anch'essi»; le gote sono «pallidissime» e, infine, le labbra «spiccano in quel pallore», benché «appena tinte d'un roseo sbiadito». L'obiettivo di Manzoni si allarga nuovamente per contemplare «la grandezza ben formata della persona». La descrizione di Calvino comincia invece con la corporatura della vedova, che definisce «alta e formosa» quasi traducendo in due aggettivi l'espressione manzoniana «grandezza ben formata», poi, con movimento simmetrico rispetto a quello manzoniano, si stringe sul cappello, sul velo, i sopraccigli, gli occhi: tutti neri; poi sulle labbra «tinte di sfuggita» come «appena tinte» sono quelle di Gertrude (benché nel suo caso si tratti di un colore naturale) per poi concludere, sulla base di questi elementi, con il calcolo dell'età, dal quale Manzoni aveva invece preso le mosse. Gli elementi presi in esame dalle due descrizioni sono i medesimi e si dispongono in modo simmetrico, presentando evidenti analogie cromatiche: una reminiscenza involontaria o un intenzionale richiamo dialettico nei confronti di un modello?

di lui e quella di lei. La scrittura è qui ancora mimetica rispetto ai fatti: imita i gesti veloci del fante con la generosità degli aggettivi e con una sintassi spezzata e scattante, che talvolta si complica per poi rientrare nuovamente nella paratassi seguendo il ritmo delle conquiste e delle improvvise 'ritirate' delle sue mani rispetto al corpo della vedova. Mima il dubitare del giovane soldato l'indiretto libero costruito di subordinate condizionali, di legami correlativi e oppositivi, di interrogative, grazie alle quali il pensiero interrompe la rapida rassegna dei gesti: il procedimento si raffina nell'*Avventura di un impiegato* dove la scrittura restituisce, necessariamente in successione, il sovrapporsi fra le parole delle quotidiane conversazioni in ufficio e i pensieri del protagonista, ancora concentrati sull'avventura amorosa. In entrambi gli episodi, la scrittura ingigantisce, infittendolo di particolari, di dubbi, di ipotesi, dilatandolo nel tempo, un tentativo di seduzione e, alla fine, diventa improvvisamente reticente riguardo al colmarsi della distanza fisica fra l'uomo e la donna: nel dominio dell'intesa la scrittura abbandona la precisione e si inabissa nel non-detto.

L'avventura di un bandito, il cui titolo originale era *Un letto di passaggio*, è già stato edito due volte²⁰ quando Calvino decide di riprenderlo nel compilare l'indice dell'edizione degli *Amori difficili* del 1970, perché l'andirivieni in casa di Armanda rinvia al gioco di simmetrie e opposizioni tipico degli amori, come si legge nella *Nota introduttiva*²¹. Molte sono, infatti, le azioni che si ripetono, espresse dal medesimo verbo ma com-

²⁰ Dapprima nella raccolta dei *Racconti* del 1958, poi nella seconda parte di *Ultimo viene il corvo*.

²¹ Cfr. *Nota introduttiva* agli *Amori difficili*, cit., p. 1290, nota 2.

piute anche da personaggi diversi, come, d'altra parte, si registrano azioni uguali e contrarie del medesimo soggetto, in particolare Lilin, marito della protagonista, che copre la distanza fra letto e corridoio sempre secondo la medesima sequenza di gesti, prima in una direzione e poi in quella contraria, mentre Armanda ne governa gli spostamenti apostrofandolo con espressioni sempre uguali, fino all'epilogo, dove la storia si apre alla possibilità di ricominciare ciclicamente, per ipotesi, all'infinito. La costruzione paratattica ben si presta ad esprimere l'omogeneità ontologica in cui vanno collocate tutte le azioni e tutti gli oggetti accumulati sulla scena e a costruire fra loro rapporti di parallelismo o di semplice opposizione. E lo schema antitetico, come testimonia la conclusione, non può fare altro che aprirsi ad una ripetizione infinita, senza risolversi, senza conquistare un traguardo, come all'infinito si ripete il susseguirsi dei clienti a casa di Armanda, vero centro del racconto, di cui Gim, il bandito del titolo, è in realtà solo spettatore.

All'insegna delle interrogative dirette disgiuntive che aprono dilemmi di possibilità formulando ipotesi al condizionale su eventi e persone, spesso introdotte da quel «forse» che Mengaldo definisce «onnipresente» nella scrittura di Calvino²², si struttura *L'avventura di una bagnante*²³. La scrittura del racconto si caratterizza per la fitta presenza, oltre che di *correctio-nes* (nelle forme «eppure...oppure»; «ora...ma»), di congiun-

²² P.V. Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 227-291: 280.

²³ Pubblicata per la prima volta in *Paragone. Letteratura* il 20 agosto 1951.

zioni coordinanti, che, se nella prima parte sostituiscono volutamente i nessi ipotattici²⁴, a misura dell'avvicinarsi della fine allineano persone, oggetti e situazioni che si dipanano agli occhi della signora Isotta dopo lo scioglimento della sua difficoltà, quando la distanza fra lei e il proprio corpo, fra lei e la fisicità della terra si è assottigliata. Mentre il testo si distende nel catalogo, può tornare ad essere sistematico anche l'accoppiamento fra sostantivo e aggettivo (come nei casi delle «grigie case dei pescatori con rosse reti tese addosso a corti pali»; o dei «pesci color piombo»; delle «ragazze ferme con ceste quadrate dal basso orlo»; degli uomini che hanno «minuscoli orecchini» e cuciono «reti interminabili», p. 1085).

Non tanto con il proprio corpo, quanto con la propria identità si riconcilia la protagonista dell'*Avventura di una moglie*, da leggere in coppia con quella della bagnante²⁵. Anche nel caso di Stefania, infatti, si racconta di una situazione anomala, un'assenza breve e programmata del marito che espone la protagonista ad una serie di incontri, grazie ai quali vince la ritrosia e un certo, pervasivo, senso di colpa, quello che la bagnante identifica con la corporeità e che Stefania confonde con la propria femminilità. I loro due percorsi alla scoperta di un aspetto nuovo del proprio sé sono analoghi ma complementari: Isotta si riconcilia con la concretezza del corpo attraverso un tempo di riflessione tutta interiore, senza dialoghi, che culmina nel gesto

²⁴ Cfr. ancora P.V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 258.

²⁵ Su questo aspetto si veda anche la lettura che offre, da una prospettiva diversa da quella qui presentata, D. Renga, *Looking Out: Calvino's Vision of the 'Economic Miracle'*, in *Italica*, LXXX, 3, 2003, pp. 371-388, che presenta elementi di analisi interessanti anche riguardo alle altre avventure.

risolutivo di due uomini silenziosi; Stefania riduce definitivamente la distanza dalla propria identità personale e sociale attraverso una serie di dialoghi con uomini ciarlieri che entrano ed escono dallo spazio del bar come personaggi sulla scena di una commedia, ognuno con le proprie battute e insinuazioni che la provocano a costruire risposte. È sempre attraverso l'alterità che il sé prende consistenza, in un movimento dialettico tutt'altro che estraneo al giovane Calvino non certo digiuno delle teorie di Marx.

All'insegna dell'alterità e, in aggiunta, dell'avvicinarsi dei contrari, si svolge anche l'*Avventura di due sposi*, nella quale sembra che la distanza fisica sia destinata a non colmarsi mai e ad assumere dimensioni universali nella progressiva sostituzione dei nomi propri con l'insistente e variato ripetersi dei pronomi personali (in particolare le forme soggetto «lui» e «lei», diversamente declinati, e le particelle pronominali). Il reticolo pronominale, mentre pone in rilievo le differenze di prospettiva fra il marito e la moglie, fra il maschile e il femminile, scandisce i tempi dei loro incontri, delle sovrapposizioni, dei gesti di condivisione di spazi e momenti in cui la distanza è cancellata e la difficoltà è, anche solo temporaneamente, sciolta, salvo poi ricrearsi con alterne vicende – passibili di ripetizione infinita, come nell'*Avventura di un bandito* – al ritmo del ricominciare dei giorni.

La tensione rammemorativa – lo abbiamo visto – apre e chiude *L'avventura di un impiegato*, pubblicata la prima volta in rivista nel 1953. Il racconto comincia ad avventura conclusa collocandosi quindi in visuale retrospettiva e a sostegno della memoria del protagonista si piega anche lo stile, intessuto di ripetizioni di singoli sostantivi o di formule come fossero ritornelli: «e lui, uomo *contento*. [...] era un signore *misterioso*, per loro,

misterioso e contento» (p. 1087); «Era un uomo che *guarda i glicini* da uomo che sa *guardare i glicini*»; «era un *passeggero* che dà i soldi *del biglietto al bigliettario* e tra lui e il *bigliettario* c'era un perfetto rapporto tra *passeggero* e *bigliettario*» (p. 1088), frase, quest'ultima, volutamente priva di sinonimi e di pronomi, con compiaciuta insistenza su un'unica idea apparentemente solo accessoria, ma fondamentale per accedere al dominio dei ricordi. Tuttavia, nello stesso punto in cui Gnei intuisce che «in ogni momento» deve essere implicito «tutto quello che *ha* vissuto», il presente si impone sul passato e l'urgenza delle risposte da dare al capoufficio sancisce l'impossibilità di tenerli uniti. L'avventura sembra doversi allora identificare non tanto con quella amorosa, quanto con quella della mente, impegnata a conservare a tutti i costi la piena dei sentimenti e a volerli esprimere, e alla fine posta di fronte al proprio fallimento, che tradisce la difficoltà dell'autore di dare ordine al reale attraverso il linguaggio: «l'ansia, di non potere mai essere pari a quello che era stato, di non riuscire a esprimere, né con allusioni e men che meno con parole esplicite, e forse neppure col pensiero, la pienezza che sapeva d'aver raggiunto» (p. 1094).

L'ansia e la constatazione del fallimento proprie di Gnei – e di Calvino – sono anche quelle di Antonino Paraggi, la cui postura speculativa fa sì che il racconto si imponga sulla base di una sintassi complessa, fatta di disgiuntive, variazioni di pronomi, consuete accumulazioni di singole tessere o di intere frasi, progressivo allungarsi delle subordinate inanellate una di seguito all'altra e talvolta spezzate da parentetiche o incidentali: da un lato, il lettore è spinto a correre in fondo al periodo e poi necessariamente a rileggere, quasi la scrittura ammiccasse alla velocità con cui si attraversa l'esperienza e all'intempestiva volontà di

poterla rivivere per capirla meglio; dall'altro, con le sue proliferazioni ripetitive, la struttura formale rinvia al gesto chiave – e paradossale – del racconto, che è il «fotografare fotografie», una sorta di platonica imitazione dell'imitazione che, nel caso di Antonino, offre l'illusione di un avvicinamento alla pienezza di cui parlava Gnei.

Anche nell'*Avventura di un viaggiatore* il focus è situato non tanto sull'amore tra Federico V. e Cinzia U. – il cui cognome con iniziale puntata lascia entrambi nel limbo fra la singolarità e la portata universale – quanto sul tempo dell'attesa, in traducibile in parole non appena diviene ricordo, ma con una fisionomia ben precisa, dettagliata nella capillarità delle sensazioni di Federico (profumi, temperature, intensità della luce, rumori naturali e artificiali colti durante il viaggio) e nella meticolosità dei suoi gesti che sappiamo ripetizione di altri analoghi gesti durante altri analoghi viaggi²⁶, disposti per antitesi o scanditi nelle enumerazioni. L'amore difficile, questa volta, sembra essere quello del protagonista rispetto al raggiungimento della meta, momento rimandato – per essere gustato – attraverso la maniacale registrazione di quanto avviene nel tempo che lo precede, forse per il timore montaliano che la felicità si incrina una volta raggiunta. Federico preferisce l'orizzonte aperto delle possibilità, lo stadio in cui si può ancora decidere e nulla ha ancora acquisito una forma definitiva, come ci indicano sia la presenza delle condizionali ipotetiche nel suo indiretto libero, sia l'irrompere, talvolta, del presente in una narrazione condotta al passato remoto, come a eleggere un gesto particolare a modello dell'esperienza ideale, perfetta, dell'attesa. L'alternarsi dei

²⁶ Grazie al ricorrere del tempo imperfetto nella prima parte del racconto, che introduce alle abitudini del protagonista.

tempi verbali induce anche a riconoscere nella memoria il luogo in cui quello che si è realizzato nel presente può essere ritrovato nella sua dimensione di possibile: nel passato remoto, anche ciò che è già passato prossimo, è ancora futuro aperto, almeno ad un dilemma.

L'avventura di un lettore e *L'avventura di un poeta*, entrambi risalenti al 1958 e confluiti inizialmente nei *Racconti*, sono accomunati dal tema delle parole-varco e dall'immagine della soglia tra il mondo letterario e il mondo non letterario, collocandosi così sul piano della metaletteratura. Per questo verranno qui considerati insieme, benché negli *Amori difficili* siano posti ad una certa distanza fra loro (l'episodio del lettore, settimo di tredici, sembra fungere da asse di simmetria per l'intera prima sezione). Per il lettore, di cui si registrano senza spazi bianchi i numerosi gesti preparatori tesi a conquistare luogo e assetto di lettura, ma anche le lotte interiori contro la distrazione e le strategie di compromesso fra la lettura e l'incontro con l'anonima villeggiante, la vita che ha senso è solo quella al di là del diaframma del libro, nella dimensione della letteratura: «Oltre la superficie della pagina s'entrava in un mondo in cui la vita era più vita che di qua» (p. 1128). Tuttavia, quel lettore che cerca la vita autentica nelle pagine degli altri è qui, paradossalmente, già inserito nella dimensione che sta cercando, in una specie di corto circuito fra la sua vita, in scacco in quanto individuo-lettore, e quella che lui giudicherebbe una maggiore consistenza ontologica, in quanto personaggio letterario. Nella sua tensione verso il mondo della verisimiglianza e il dominio della possibilità, Amedeo lettore dura la fatica fisica di una sempre perduta e riconquistata concentrazione che segni il discrimine fra sé e l'accadere storico, come all'insegna della fatica è tutto il suo rapporto con la pagina, anche in mancanza di ostacoli

(«amava i grossi tomi e metteva nell'affrontarli il piacere fisico dell'affrontare una grossa fatica» p. 1128). E a nulla vale il fatto che al termine dell'avventura venga meno la distanza fisica rispetto all'alterità femminile: l'intesa fra i due ha i tratti della necessità («dato che deve avvenire...», p. 1140), del finito e del determinato e, forse per questo, fra loro resta sempre, invito, il libro, il mondo possibile, al quale si volge lo sforzo maggiore del protagonista, quello dell'intenzionalità.

Dall'altro lato si trova il poeta, anch'egli poco incline ad entrare nella vita e come il lettore cercatore di parole, da impiegare, questa volta, come strumenti di rappresentazione. Più consapevole rispetto al lettore, egli sa di trovarsi a vivere un'intensa esperienza amorosa, di fronte alla quale, però, mancano le espressioni; come vengono meno di fronte alla percezione altrettanto concreta di uno scorcio di natura non ordinario; e come si affollano, troppo numerose e indecifrabili, alla prova dell'urto provocato dalla visione della povertà umana. Se per il lettore sembra aver senso solo quanto ha già preso una forma definita dalla letteratura, il poeta riporta invece in primo piano la difficoltà di tracciare questa forma, di offrire all'esperienza, attraverso le parole, il carattere dell'intelligibilità che la renda universale. Per lui, infatti, o le cose si trovano al di là della parola («per lui essere innamorato di Delia era stato sempre così, come nello specchio di questa grotta: essere entrato in un mondo al di là della parola», p. 1168), o l'angoscia del mondo umano gli suscita «una ressa di parole che gli si affollavano alla mente [...] intrecciate le une sulle altre» (p. 1171) fino al nero disperato della conclusione. La descrizione iniziale dell'isolotto prevede una serie di formule in cui l'aggettivo connota il proprio sostantivo con limpida esattezza, come spesso accade quando Calvino, attraverso il dettato regolare, dissimula l'approssimarsi della

tensione. Presto gli aggettivi lasciano il posto agli infiniti sostantivati e poi alla narrazione delle azioni, finché il protagonista scopre di non trovare parole adeguate a descrivere la bellezza che contempla, tanto che l'autore continua con il racconto, la rassegna dei gesti, il cambio delle scene, la paratassi. La posa dello sguardo sul mondo umano della cala torna ad esigere la descrizione minuta, l'enumerazione, le sequenze di aggettivi disposti per famiglie semantiche, la forte insistenza sul polisindeto, il progressivo accumulo delle subordinate: elementi che, sulla pagina, corrispondono a quella che all'osservatore sembra una fusione degli enti fra loro. Parole e segni che finiscono, indistinti, nell'inchiostro indecifrabile al culmine del racconto, dove la scrittura nega sé stessa e tocca così gli antipodi della convinzione del lettore Amedeo. Mentre quest'ultimo, infatti, crede di trovare in ciò che la letteratura rappresenta quanto ci sia di più solido e tetragono al divenire, quanto di 'più vivo' e di 'pieno' (non a caso predilige i grandi romanzi dell'Ottocento, p. 1128), il poeta sa che il fonema può rendersi irriconoscibile nell'urlo e il grafema sciogliersi nella macchia di inchiostro²⁷.

Forse in dialettica rispetto alla figura del fotografo si pone *L'avventura di un miope*, anch'essa imperniata sulla questione dello sguardo, questa volta teso non tanto a fermare il divenire dei singoli istanti, ma a mettere a fuoco i contorni del presente per recuperare il tempo lontano, con il rischio di appiattirli uno sull'altro. L'andamento della scrittura rivela già dall'*incipit* il

²⁷«Per esempio, *L'avventura di un poeta* comincia con un'estrema rarefazione linguistica per arrivare alla fine a una grande ricchezza e densità verbale, a un punto in cui la lingua è come impazzita» (I. Calvino, *Depistare i critici*, cit., p. 106).

continuo confronto fra il «prima» e l'«adesso» e segue, attraverso le avversative e le ripetizioni, il fisico andirivieni del protagonista sui marciapiedi della piccola città di cui è originario, come crea, con la costellazione dei trapassati prossimi, lo spazio delle occasioni mancate, la vischiosità dei gesti repentini, avidi, consumati prima che la scrittura li possa registrare: «con un gesto già automatico Amilcare aveva estratto gli occhiali di tasca e se li era calati sul naso. Quest'indiscriminata cupidigia di sensazioni era spesso punita: magari era una vecchia»; «lei [riferito alla giovane amata] era sparita» (p. 1143-1144). E se, nella prima parte, al tempo passato corrispondeva la visione precisa e al presente quella opaca, il diaframma dell'acquisizione degli occhiali capovolge – anche se in modo non perfettamente simmetrico – i rapporti, riconsegnando al presente la percezione dei dettagli e al passato la visione annebbiata di chi non si rassegna al mancato riconoscimento da parte degli amici di un tempo. L'opacità dalla quale è irrecuperabile ogni fisionomia e, fra tutte, quella della donna amata, è resa estrema nelle «fasce d'ombra» del finale, nelle quali avere o non avere gli occhiali è la stessa cosa, segno della rinuncia a qualunque ripresa o recupero del trascorso e dell'identificazione fra essere e non essere: un abbandono prossimo a quello del fotografo, che al culmine dell'avventura avrebbe voluto fotografare tutto e che, prima di distruggere il *corpus* delle sue fotografie, lo rende oggetto di un'istantanea finale. Entrambe le avventure della visione conducono dunque alla disincantata identificazione fra tutto e nulla, nella sostanza non diversa rispetto allo sciogliersi delle parole nell'urlo che chiude *L'avventura di un poeta*. La trama troppo fitta di dettagli che la vista vorrebbe riconoscere (miope), il ricordo fissare (impiegato, fotografo e viaggiatore), l'intelletto ordinare (lettore) e

la parola nominare (poeta), finisce per coincidere col nulla: l'autore sembra denunciare, con queste avventure, i pericoli del delirio della nominazione, della pertinace volontà di mettere ordine. Un pericolo al quale egli stesso è esposto. A impedire la deriva nel nulla giunge in soccorso la creazione di un'immagine, come le fasce d'ombra nel finale dell'*Avventura di un miope*, il cumulo di fotografie del fotografo, l'urlo che chiude l'avventura del poeta, o la ragazza-parentesi che scende a zig-zag sulla pista nell'*Avventura di uno sciatore*: la conoscenza del fenomeno e il suo mantenersi nell'essere passano, in questo caso, attraverso la via non-discorsiva della metafora, che per la sua struttura proporzionale, stabilisce relazioni fra enti sulla base delle loro caratteristiche comuni, esprimendo, così, aspetti particolari della loro appartenenza all'essere.

L'immagine della ragazza-parentesi è collocata al vertice di un brano che, rispetto agli altri, segna una sorta di leggera virata nella scrittura dell'autore. In apertura del racconto, i tempi dei «piccoli gesti scomposti» (p. 1173) dei giovani sciatori sono scanditi da enumerazioni di verbi che divengono presto intere frasi, laddove il semplice costruito verbo-complemento si dilata verso altri complementi o proposizioni coordinate per tutto il primo, ampio e frenetico capoverso. Solo con il secondo entrano in scena i protagonisti, indicati coi nomi comuni «ragazzo» e «ragazza», ma determinati – e dunque resi universali – grazie all'articolo. Elementi, questi, già rilevati e che si manterranno tipici della prosa calviniana anche più matura. Quello che

è forse utile sottolineare è che, nonostante l'intero brano sia percorso dal colore celeste-ciolo del cappuccio della ragazza²⁸, la cui particolare intensità è resa dalla ridondanza della figura etimologica apparentemente gratuita, e benché molta sia, nel testo, l'attenzione riservata ai colori e alle modulazioni della luce, l'aggettivazione cede più volte il passo all'imporsi dei sostantivi e dei verbi, in un brano in cui tutto si muove, dalla coda inquieta e maldestra dell'*incipit*, che segue una «casuale linea a zig-zag» (p. 1173), agli zig zag tranquilli e studiati della ragazza, che compie graziosamente la propria discesa e chiude il racconto con una leggerissima riflessione metaletteraria (p. 1180)²⁹. Secondo uno schema consueto, nella prima descrizione della ragazza ad ogni sostantivo corrisponde quasi sempre un aggettivo: «movimento regolare»; «alti ginocchi», «gamba molto lunga», ma nel prosieguo il suo passo diviene «senza sforzo» e i suoi pantaloni sono «tirati, tesi alla caviglia» con sottolineatura allitterante dei participi aggettivali, mentre i bastoncini sono «lucenti». Intorno a lei, il paesaggio si intravede dapprima attraverso i colori: l'aria è «gelata e bianca» (dove, però, «gelata» è participio), quello del sole è un «esatto disegno giallo»; ma le distese di neve sono «senza un'ombra»; della neve si scorge il «brillio». Se la ragazza è «bionda», il suo viso non è roseo, ma «d'un rosa che diventava

²⁸ Espunto, però, dal titolo quando il testo viene inserito nella compagine degli *Amori. Il cappuccio da sci celeste-ciolo* è il titolo riportato in una bella copia manoscritta rinvenuta tra le carte dell'autore, che diventa *La ragazza celeste-ciolo* con la pubblicazione sulla rivista *Successo*, I, 1, 1959, pp. 117-119: cfr. *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1453.

²⁹ Soprattutto per questo ultimo aspetto, ma anche per una lettura illuminante dell'intera avventura si veda G. Bardazzi, *La morale del racconto*, in *Per leggere*, IX, 16, 2009, pp. 65-105.

rosso» e la qualità del suo stile nella salita è affidato al predicativo «leggera» (p. 1174). L'insinuarsi della solidità dei sostantivi e di forme verbali fra le maglie delle descrizioni si mostra con maggior insistenza in passi come «un sentiero *battuto* s'inoltrava tra dune alte di neve e radi abeti *frangiati* di ricami di ghiaccio. La ragazza [...] veniva avanti con quel suo passo *esatto* e quella spinta avanti delle mani *guantate, strette* all'impugnatura dei bastoncini, senza affanno» (p. 1175) o come «Ora anche l'aria nebbiosa si squarciò e nello squarcio apparve un cielo finalmente azzurro e il sole *splendente* e le montagne *nitide ghiacciate* una per una, solo qua e là *piumate* sulla cresta dai soffici brandelli della nuvola» (p. 1178, in corsivo i participi aggettivali).

Cronologicamente distante rispetto al corpo centrale delle avventure, quella vissuta dall'automobilista è scritta in prima persona, ma tutti i suoi personaggi sono in effetti ridotti a entità geometriche indicate da lettere maiuscole. La scrittura è molto fitta: i capoversi cominciano col ritmo spezzato della paratassi per cedere presto alla subordinata che conclude, motiva, ipotizza, interroga, che limita o incapsula una serie di oggetti o di aggettivi sostantivati. L'ultima nell'ordine delle avventure segna il passaggio ad una sorta di ispessimento ontologico della scrittura, vale a dire ad un'evidente rinuncia all'impiego meticoloso degli aggettivi – indicatori, sì, di qualità secondarie, ma non per forza sempre accidentali – in cambio della predilezione per quanto ha a che fare con la sostanza e il suo divenire: le forme sostantivate e verbali, tradizionalmente intese, queste ultime, come condizioni necessarie di un enunciato. In frasi come «arrivare [...], salire [...], trovare [...] non mi darebbe più nessuna soddisfazione» è evidente l'enfasi posta sugli infiniti in funzione di soggetti, mentre, per connotare, all'aggettivo si preferisce spesso la relativa, o, meglio, l'accumulo di relative: «guardo

quelle [macchine] *che* mi vengono incontro e *che* per me consistono soltanto nella doppia stella dei fari *che* si dilata fino a spazzare il buio» (p. 338); «la Y *che* io amo è in realtà quel fascio di raggi [...] e il me stesso *che* lei può amare [...] è il lampeggio di questo sorpasso *che* sto [...] tentando» (p. 340). Al 'solidificarsi' della scrittura fa paradossalmente da contraltare l'ipotesi (problematica e non più riproposta) di ridurre gli individui a segnali luminosi per evitare il 'rumore', la presenza ingombrante dell'io nella comunicazione: una riflessione metaletteraria che si affaccia sulla possibilità di reiterare gli inseguimenti all'infinito. A questo punto il racconto ha già rallentato il ritmo, tornando alla scansione paratattica dell'esordio, analogamente a quanto accadeva nella conclusione dell'*Avventura di un bandito*.

Nella direzione di un ispessimento ontologico del linguaggio, che l'autore indica come meta per gli scrittori italiani in una lettera a Boselli del 1964³⁰, si muovono anche i due racconti lunghi della sezione *La vita difficile*, scritti, come *L'avventura di un automobilista*, in prima persona e capaci di registrare il sovrapporsi dei pensieri del protagonista allo scorrere degli avvenimenti. *La formica argentina* contiene già molti temi della futura produzione calviniana, in primis quello della realtà come luogo in cui, prima ancora che nelle parole, si situa la menzogna, che sarà oggetto delle riflessioni di Kublai Khan e di Marco Polo

³⁰ «I mali della prosa italiana vengono dal fatto che il significato decisivo della frase è rimandato continuamene sugli aggettivi, mentre sostantivi e verbi diventano sempre più generici e meno pregni di significato. Questo toglie alla prosa ogni robustezza: non si rappresenta il mondo ma se ne fa la recensione». Calvino, addirittura, preferirebbe saper scrivere senza aggettivi, come ribadisce poche righe dopo (cfr. lettera a Mario Boselli, marzo 1964, in I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 801).

nelle *Città invisibili*. Nel racconto lungo del 1952 la casa della signora Mauro, con la sua oscurità, i suoi tendaggi – correlativi oggettivi delle reticenze che investono il dominio delle cose come delle parole – diventa emblema del nascondimento di una realtà che è prossima a sgretolarsi, analogamente all'impero del Gran Kahn e, d'altra parte, le risposte che i Reginaudo o il capitano Braun, gli abitanti del paese o gli stessi protagonisti danno alla presenza pestilenziale delle formiche sono tutti tentativi di arginare il male, e dunque di dare spazio a «ciò che inferno non è», nella lucida consapevolezza di dover rimanere in un atteggiamento vigile e sempre in movimento, perché «Ogni tanto pareva che tutto fosse lì lì per risolversi, e poi ricominciavano le complicazioni» (p. 470), come suggerisce anche la montaliana immagine conclusiva dei «gusci bianchi di conchiglie» (p. 482) depositati sul fondo sabbioso del mare da una corrente che, per posarli, li solleva³¹. Il movimento in cui si iscrive l'esistenza è scandito dalle spesso concitate sequenze verbali, nella

³¹ Sulla presenza delle immagini montaliane negli *Amori difficili* valgono ancora le osservazioni di J. Ahern, *Out of Montale's Cavern: A Reading of Calvino's «Gli amori difficili»*, in *Modern Language Studies*, XII, 1, 1982, pp. 3-19. Pagine mirabili proprio sulla chiusura della *Formica argentina* e sulle immagini nella *Nuvola di smog* sono state scritte, nel contesto di un'indagine più ampia sul rapporto fra i due autori, da E. Bellini, *Calvino e Montale*, in *Aevum*, LXXXVI, 3, 2012, pp. 1173-1214 (1207-1208 in particolare), poi in Id., *Calvino e i classici italiani*, a cura di A. Falessi Bellini, ETS, Pisa 2019, pp. 75-132. Qui basti segnalare che la presenza del poeta ligure si fa chiave di lettura della raccolta del 1970 a partire da un esplicito, strategico rimando contenuto nella *Prefazione*: a proposito dell'*Avventura di un*

predilezione accordata ai participi («struggente [...] nemico», p. 453; «annegate o nuotanti», p. 454; «assiegate, quasi saldate» p. 455 sono solo alcuni degli aggettivi verbali che descrivono le formiche) rispetto all'aggettivazione, riservata solo a precisi elementi del testo, come le descrizioni del signor Baudino, agli occhi della gente emblema della bugia dell'Ente per la lotta contro la formica argentina, e della signora Mauro e del suo ambiente domestico: figure entrambe correlate al tema della menzogna. Nella disseminazione degli aggettivi si evidenzia un'unica coppia, che si ripete due volte, ma con disposizione a chiasmo, nel momento in cui lo sguardo dei protagonisti osserva dall'alto la nuova casa in affitto: «E però più dall'alto li guardavamo [le case e i giardini giù] più ci prendeva un senso di pietà per la nostra vita laggiù, come se a vivere in quel meschino, gracile orizzonte non si potesse che continuare a batterci contro problemi gracili e meschini» (p. 474). È dall'alto che si scopre la verità delle cose, come accadrà nella *Nuvola di smog*³² o nelle *Città invisibili* e pare che la dimensione gracile e meschina, che poi è quella delle formiche, sia l'unica abitabile per i protagonisti. Ma, come spesso accade anche negli epiloghi delle *Avventure* della prima parte, l'immagine conclusiva segna il cambiamento della prospettiva del protagonista che si riconcilia con la propria continenza e cerca una sorta di redenzione della meschinità: gracili,

impiegato, infatti, l'autore dichiara apertamente: «al mattino che segue [...] un uomo torna col suo segreto al grigiore della sua vita [...] felicità [...] è già subito perduta» (p. IX), che, richiamando due fra gli *Ossi* più celebri, enfatizza di ognuno solo un aspetto particolare. Sul fermo-immagine che chiude *La formica argentina* si è recentemente soffermato con acume D. Scarpa, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Hoepli, Milano 2023, pp. 131-132.

³² Ora in *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 891-952.

infini, sempre in movimento come le formiche, e per di più mossi da forze esterne, sono anche i gusci sul fondo del mare; ma essi sono bianchi e puliti, possibili oggetti non della percezione visiva (come quando «aguzzando gli occhi», p. 467, il protagonista vede le formiche nei giardini altrui), ma dell'immaginazione («io pensavo»), che approssimano il soggetto a quella dimensione del fantastico cui egli rimpiange di non poter attingere a motivo della moglie, «nemica delle cose fantastiche» (p. 468). Come nell'immagine dei lavandai si placherà momentaneamente l'inquietudine del protagonista della *Nuvola di smog*³³.

Ad accomunare il secondo racconto lungo alle avventure della prima parte è, ancora una volta, il tormentato rapporto fra parola e realtà: dal punto di vista dei contenuti e in prima battuta, vediamo che il protagonista fatica a tradurre in un articolo il pensiero del presidente della «Purificazione»; in secondo luogo, i giudizi che i personaggi offrono della cosiddetta realtà appaiono da subito contrastanti: Claudia ne coglie gli aspetti luminosi, mentre al protagonista appare solamente il grigiore; il sindacalista Omar B. vede possibilità di un cambiamento delle coscienze, laddove il pubblicitario non trova che ripetizione. All'origine del sempre decettivo rapporto fra parole e cose si pone l'inganno dell'Ente di Purificazione dell'aria, al vertice del

³³ Sul significato e il peso delle immagini, soprattutto nella *Nuvola*, si veda C. Milanini, *Italo Calvino e la trilogia del realismo speculativo*, in *Belfagor*, XLIV, 1989, pp. 241-262, e ancora D. Scarpa, *op. cit.*, pp. 216-219. Per la centralità delle immagini nella riflessione calviniana si rimanda naturalmente a *Visibilità*, in *Lezioni americane*, in I. Calvino, *Saggi*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, vol. I, pp. 697-714.

quale l'ingegner Cordà con una mano produce smog, mentre con l'altra si fa sostenitore di iniziative a favore della pulizia dell'aria. Sullo sfondo della pratica simulatoria dell'ingegnere e della retorica altisonante degli articoli della «Purificazione» si stagliano le esperienze paradossali del protagonista, riottoso alla stabilità, inseguitore di segni, osservatore distaccato della vita altrui, ma al contempo incapace di una visione dall'alto come quella di Claudia, che «non soffriva per la bruttezza del taxi, come se queste cose non potessero toccarla» (p. 925) e la cui voce «irrompe fulva e screziata nell'angusto corridoio, con il balzo ignaro d'un leopardo» (p. 916). Molti, dunque, gli aspetti del carattere del protagonista che lo accomunano agli 'eroi' delle avventure degli *Amori difficili*, non ultimo quello di un rapporto con l'amata sempre tacciato di incomprensioni, di attribuzioni diverse di significati, di sguardi incommensurabili. Sul piano della scrittura, lo stile della *Nuvola* consuona con quello di alcuni brani delle avventure nei punti in cui la sintassi procede per progressive dilatazioni e, nel caso dei consueti cataloghi di oggetti, la costruzione grammaticale cresce accoppiando sostantivo e aggettivo per poi legarli ad una proposizione relativa o comparativa ipotetica (operazione che si rivelerà frequente anche in *Palomar*).

Con *La nuvola di smog* Calvino si avvicina a realizzare quello che auspica nella già citata lettera a Boselli, facendo della propria scrittura l'orizzonte di immagini sempre in movimento, di azioni che, contemporanee o successive, rispondono ad un ritmo incalzante. Con un procedimento in parte già ravvisato nella *Formica argentina* e nella più tarda *Avventura di un automobilista*, all'accostamento di sostantivo e aggettivo, più frequente nella prima parte della *Nuvola*, la descrizione preferisce progressivamente forme più prossime al verbo, come i participi

in funzione di aggettivo e gli infiniti sostantivati. Lo si percepisce già ai primi capoversi: se le vie che il protagonista sceglie sono «secondarie e strette e anonime» e i visi dei passanti «logori», i ristoranti sono «a buon mercato» (non ‘economici’) e «lo stantìo delle bottegucce» è elevato a sostantivo con evidente rovesciamento fra sostanza e accidente. D’altra parte, la descrizione delle vie anguste non passa attraverso gli aggettivi, ma per i sostantivi che ne fanno percepire i rumori: «le frenate, [...] lo sfriggere [...] quei logorii e stridori» (p. 895). La dissoluzione dell’aggettivo nella subordinata si rende ulteriormente manifesta in un’occasione di incomprensioni fra protagonista e ingegnere: «Capivo, e capivo anche che non avremmo potuto capirci mai. Quelle facciate di case *annerite*, quei vetri *opachi*, quei davanziali *a cui* non ci si poteva appoggiare, quei visi umani quasi *cancellati*, quella foschia *che* ora col progredire dell’autunno perdeva il suo umido sentore d’intemperie *e* diventava come una qualità degli oggetti, *come se* ognuno e ogni cosa avesse di giorno in giorno meno forma, meno senso e valore» (p. 911). Se i primi due elementi sono accompagnati ognuno dalla propria qualità (che nel primo caso resta comunque espressa da un participio passato, dunque già prossimo al dominio verbale), i successivi sono determinati, rispettivamente, da una relativa, da un participio, da un’altra relativa coordinata, fino alla condizionale ipotetica che, implicitamente, indica nella perdita di forma delle cose il motivo dell’impossibilità di aggettivare. Il venir meno della qualità secondaria è qui conseguenza dello sfaldarsi – ontologico e assiologico – delle sostanze, mentre la prospettiva si capovolge nel passaggio dalla strada alla birreria «Urbano Rattazzi»: «Entrare dalla strada nel locale non era solo un passaggio dal buio alla luce: cambiava la consistenza del mondo, fuori sfatto, incerto, rado, e qui pieno di forme solide, di volumi con

uno spessore, un peso, superfici dai colori brillanti, il rosso d'un prosciutto [...], il verde delle giacchette tirolesi [...], l'oro della birra» (p. 922). Al *tricolon* di aggettivi che qualificano il «mondo fuori» si contrappone, per l'interno del locale, una sola qualità («pieno») specificata in molti modi, che vanno dagli aspetti legati alle qualità primarie (volumi, peso, superfici) ai colori che, per un procedimento che ormai ricade nell'orizzonte di attesa del lettore, si impongono in primo piano come sostanze. E di spessore e volume si caricano anche gli elementi che compongono l'immagine dei lavandai, per la creazione della quale Calvino sostituisce i possibili aggettivi con una serie ossessiva di verbi, come se al fare ossessivamente produttivo dell'industria dello smog si contrapponesse un ostinato e diverso fare che ne argini l'avanzata e gli effetti.

3. Conclusioni

Molti sono i fili rossi che scorrono attraverso questa raccolta la cui compilazione è faticosa e accidentata: dall'aspetto macroscopico dell'inganno delle cose alla difficile corrispondenza fra parole e realtà; al montaliano alternarsi del male di vivere e di immagini luminose che indicano una possibile via di laica salvezza; al paradossale – e già 'palomaritano' – tentativo di parcellizzare l'esperienza per descriverne la totalità, tentativo che tutto paralizzava come le aporie della filosofia eleatica. Un aspetto, però, mi pare valga la pena porre in rilievo in modo particolare: nella maggior parte dei racconti, brevi o più lunghi, degli *Amori difficili* si sorprende all'opera la dialettica che trova origine nella speculazione di Hegel e con la quale Calvino ha certamente familiarità a motivo delle sue letture e della sua conoscenza della

riflessione marxiana, che, come è noto, ne conserva le tracce³⁴. Nei due racconti lunghi e nelle avventure di una bagnante, di una moglie, di un lettore, non è difficile individuare i tre momenti della dialettica: il porsi di una situazione di partenza descritta con sintassi semplice e regolare; il contrapporsi ad essa di un ostacolo che la mette in discussione, manifestato dall'introdursi nel dettato di rapporti avversativi e subordinanti; infine, la conquista della conciliazione conclusiva che consente al protagonista il guadagno di una maggiore consapevolezza di sé e dei suoi rapporti con l'alterità, senza l'eliminazione, come vuole il processo di *Aufhebung*, dei segni del negativo: una conquista spesso rappresentata dall'immagine che chiude il racconto. Nei casi del poeta, dello sciatore e dell'automobilista la conciliazione degli opposti non si realizza all'interno della vicenda, ma coincide con la sua stessa forma letteraria, risultato – o, meglio, segno – tangibile del superamento dell'antitesi fra la rarefazione e la fitta concentrazione delle parole che l'esperienza di realtà diverse provoca. Quella che si manifesta negli *Amori difficili* è dunque una scrittura, già dagli anni Cinquanta e poi riproposta

³⁴ Si ricordi, a tal proposito, la biblioteca di Amerigo Ormea, *alter ego* di Calvino, in *La giornata d'uno scrutatore* (cap. 11), in cui egli cerca risposte attraverso i manoscritti giovanili di Marx, e la sua speculazione, di fronte al pranzo, sulla concezione hegeliana dell'amore. Per la presenza di Hegel ne *La giornata* si veda almeno D. Scarpa, *Il fotografo, il cavaliere, il disegnatore: Italo Calvino nel 1964*, in *Belfagor*, XLVIII, 5, 1993, pp. 519-532; il tema è presente anche in V. Gigliotti, *Italo Calvino «scrutatore» dell'aporia di una giustizia giusta*, in *Lettere italiane*, LXXI, 2, 2019, pp. 316-345, in cui è più volte sottolineata l'identità fra Calvino e il protagonista. Elementi utili a mettere a fuoco il rapporto di Calvino con Lukács, si trovano in C. Milanini, *Italo Calvino e la trilogia*, cit.

vent'anni dopo, non tanto binaria³⁵, quanto dialettica, capace di provocare al confronto il lettore che voglia seguire i discorsi indiretti liberi dei protagonisti, o decida di lasciarsi guidare dall'anonima prima persona della voce narrante alla scoperta dei piani del reale che si sfoglia, o si sfalda o si agglutina nello scorrere delle esperienze. In quanto dialettica, la scrittura degli *Amori* segue, giusta la lezione di Hegel, l'andamento dell'essere e del divenire: le distanze e le difficoltà che caratterizzano le avventure prendono forma nelle ripetizioni, nelle progressive dilatazioni della frase, nelle aggiunte, che testimoniano la complessità di rendere, attraverso le parole, gli aspetti meno consueti del reale fenomenico o interiore. Non solo: poiché il reale è inesauribile, lo stile di Calvino enumera dettagli e corregge continuamente la direzione per mostrare qualcosa di nuovo ad ogni avanzare dell'occhio sulla pagina, e con questo riesce talvolta a sbalzare le parole fuori dal dettato conferendo loro la terza dimensione, tanto è il suo sforzo di approssimarsi alle cose, descritte, sì, in modo analitico, ma soprattutto rappresentate nelle loro posture, nei loro, per così dire, atteggiamenti caratteristici, nell'intima unione fra le loro qualità secondarie e la sostanza su cui si fondano. La scrittura tocca, così, la sfera dell'ontologia.

Se basta un rumore a distruggere il fragile ponte delle parole d'amore fra un uomo e una donna, l'operazione letteraria si afferma proprio lì, nella ricostruzione, nel riordino, nella 'ricreazione' dello spazio da ripercorrere da capo: spazio fra persone, fra presente e passato, fra un io e sé stesso più maturo. La difficoltà di rapporti autentici, che resistano alla tentazione del

³⁵ Come l'aveva definita, ad esempio, G. Almansi, *Il mondo binario di Italo Calvino*, in *Paragone. Letteratura*, XXII, 258, 1971, pp. 95-110.

possesso o dell'estraniamento, che sanno anche dislocare il desiderio, si traduce in una scrittura affaccendata nell'andirivieni attraverso la soglia che separa la dimensione dell'esperienza da quella della letteratura; una scrittura che dà forma a mondi contingenti, conscia del proprio limite, quello stesso che appartiene prima di tutto all'umano e che l'*homo eloquens* deve saper accogliere come è accolta la formica argentina nella vita dei coniugi Reginaudo, i quali, nonostante la lotta contro l'insetto, sapevano comunque alzare «gli occhi al cielo limpido, soddisfatti e divertiti» (p. 459).

Proprio in un torno di anni in cui una parte della critica tende a definire la scrittura di Calvino come gioco combinatorio e cerebrale, particolarmente influenzata dagli strutturalisti, ossessionata dall'analisi dei meccanismi del linguaggio e del racconto³⁶, è forse utile segnalare che, anche attraverso la raccolta degli *Amori* del 1970, essa si mantiene fedele a fondamenti che ne impediscono la deriva³⁷. Proponendo in una nuova 'combinazione' *Gli amori difficili* alla vigilia della pubblicazione di *Le*

³⁶ Utili rassegne ragionate della critica sono presenti in C. Benussi, *Introduzione a Calvino*, Laterza, Bari 1989; G. Bonura, *Invito alla lettura di Italo Calvino*, Mursia, Milano 1999; si focalizza sul rapporto con la semiotica P. Chirumbolo, *La spirale e la proliferazione dei segni: la semiotica di C.S. Peirce in «Cosmicomiche» e «Ti con zero»*, in *Rivista di studi italiani*, XXI, 2, 2003, pp. 104-120 corredato di ricca bibliografia.

³⁷ Sul tema ho beneficiato di un fecondo confronto con il dott. Davide Savio, che ringrazio per la paziente lettura di queste pagine e per i preziosi consigli bibliografici. In D. Savio, *La carta del mondo. Italo Calvino nel «Castello dei destini incrociati»*, ETS, Pisa 2015, pp. 7-13

città invisibili e de *Il castello dei destini incrociati*, Calvino, infatti, non compie un'anodina operazione editoriale: la rinnovata macro-architettura dimostra, in prima battuta e in senso più generale, come i racconti possano trovare nuova linfa e manifestare ulteriori significati se ordinati in inedita organicità³⁸, ma, in particolare, il nuovo assetto pone in risalto che lo stile del dettato, come si è cercato di dimostrare, è il risvolto retorico corrispondente a una decisa e progressiva tensione delle parole ad avvicinarsi al cuore delle cose, passando dall'espressione delle qualità secondarie attraverso la dovizia degli aggettivi alla definizione della sostanza grazie alla trasformazione degli aggettivi in varie forme verbali. Le parole si rivelano alla ricerca di un sempre più vitale rapporto con l'essere: inclinazione che, forse volutamente alle soglie della futura produzione, affranca la scrittura di Calvino dalle eventuali accuse di indugio compiaciuto sulla sola superficie del linguaggio.

Monica Bisi

si trova, nelle note, un'ampia ricognizione delle differenti interpretazioni critiche dell'arte combinatoria di Calvino, dagli interventi degli anni Settanta a posizioni espresse nell'ultimo decennio.

³⁸ Su questo aspetto si è soffermato, nel contesto di un'ampia analisi dei *Racconti*, F. Pennacchio, *I dintorni difficili. L'architettura paratestuale dei «Racconti» di Italo Calvino*, in *Griseldaonline*, XVIII, 2, 2019, pp. 149-162.

III. Le memorie difficili del partigiano Santiago: note sui racconti di guerra di Calvino¹

di Edoardo Barghini

1. *Come i cavoli a merenda*

Che Calvino avesse un rapporto non facile – «nevrotico», con parole sue² – con la scrittura autobiografica, è cosa nota. Quasi un luogo comune, quello della sua «ripulsa quasi fisica per il parlar di sé»³, che persino studi mirati come quelli di Mario Barenghi sulla componente memoriale nell'opera calviniana hanno

¹ Le citazioni da Calvino adottano le seguenti abbreviature: DP = *Un dio sul pero. Racconti e apologhi degli anni Quaranta*, a cura di B. Falcetto, Mondadori, Milano 2023; L = *Lettere 1940-1985*, nuova ed. a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2023; LDA = *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, nuova ed. a cura di G. Tesio, Mondadori, Milano 2022; RR1 = *Romanzi e racconti. Vol. I*, ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 1991; RR2 = *Romanzi e racconti. Vol. II*, ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 1992; RR3 = *Romanzi e racconti. Vol. III*, ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 1994; S = *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995; SNA = *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2012.

² Così in una lettera del 1985 a C. Milanini: «spero sempre di aggirare il mio rapporto nevrotico con l'autobiografia» (L, p. 1008).

³ F. Serra, *Calvino*, Salerno, Roma 2006, p. 19.

finito per confermare *e contrario*⁴. «L'autobiografismo, l'introspezione, l'egocentrismo, tutte cose che ho sempre odiato e combattuto», scriveva nel 1958 ad Alberto Asor Rosa; e in particolare sull'autobiografismo chiariva: «è una materia mal padroneggiabile, i confini del poetico e del significativo s'allargano, l'uomo si arrende alla corrente delle cose accadute, perde le sovrane prerogative dell'arte: la scelta e l'esclusione»⁵. A tal proposito *L'entrata in guerra* e *La speculazione edilizia* – che il critico dichiarava di aver preferito, per il loro realismo, all'«ingiustificabile» capriccio fantastico del *Barone rampante*⁶ – sarebbero stati «due *cedimenti* all'autobiografismo», e in particolare il secondo «non so se potrò mai pubblicarlo in volume, perché i personaggi sono tutti tali e quali e riconoscibilissimi e i fatti quasi tutti veri»⁷; mentre il primo, che già in una scheda editoriale aveva definito «un'incursione che l'autore ha compiuto nel territorio, a lui fondamentalmente straniero, della “letteratura della memoria”, per misurarsi – da avversario che non teme gli scontri corpo a corpo – col lirismo autobiografico»⁸, creerà di lì a poco seri problemi all'allestimento della grande raccolta autoantologica dei *Racconti* perché, come scrive a Pietro Citati arrovellandosi sull'indice del volume, «c'entra come i cavoli a merenda»: l'idea è quella di annettergli altri «tre racconti del *Corvo*

⁴ Cfr. M. Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 81-108.

⁵ L, pp. 362-363.

⁶ Cfr. A. Asor Rosa, *Calvino dal sogno alla realtà* [1958], in Id., *Stile Calvino. Cinque studi*, Einaudi, Torino 2001, pp. 3-30.

⁷ L, p. 363.

⁸ *RR1*, p. 1317.

abbastanza buoni di tipo autobiografico» sotto il titolo complessivo *Le memorie difficili*, ma forse è meglio ancora «non metterli, tenerli per un'eventuale altra raccolta, se scriverò ancora racconti autobiografici»⁹.

Alla fine, sia l'*Entrata* che la *Speculazione* trovano posto nel libro dei *Racconti*, ma al prezzo di drastici tagli. Confrontando il testo del libello del 1954 con quello assai scorciato dei *Racconti*, si può osservare che «a venir meno» è quasi sistematicamente «un certo modo evocativo e dilatatorio, caratteristico della letteratura memoriale, il gusto di riesumere le immagini delle persone conosciute, allineando ritratti», accanto all'«espunzione di sparsi aneddoti coloristici, nonché di passi autobiografici in senso stretto, come le notizie sulla propria formazione e sulla famiglia»¹⁰. Nella stessa direzione vanno pure

⁹ LDA, p. 258. In realtà nella forma finale del libro dei *Racconti* (1958) i pezzi aggiunti all'*Entrata in guerra* per comporre la sezione *Le memorie difficili* saranno ben cinque: *Uomo nei gerbidi* (1946), *I fratelli Bagnasco* (1946), *L'occhio del padrone* (1947), *I figli poltroni* (1948), *Pranzo con un pastore* (1948), tutti già apparsi in *Ultimo viene il corvo* (1949) e incentrati su storie di padri operosi e figli inetti nelle campagne sanremesi, che rispecchiano il rapporto del giovane Italo con il padre Mario e con il fratello Floriano. *L'entrata in guerra*, lo ricordiamo, si compone a sua volta di tre racconti (l'eponimo, *Gli avanguardisti a Mentone* e *Le notti dell'UNPA*) scritti nel 1953 e raccolti in volume l'anno successivo: il filo conduttore è il racconto in prima persona di vicende vissute da Calvino sedicenne nell'estate del 1940.

¹⁰ M. Barengi, *L'entrata in guerra*, in *RR1*, pp. 1316-1328: 1318-1319. Nel medesimo apparato di *RR1* è possibile leggere tutte le parti espunte da Calvino rispetto alla *princeps* del 1954, mentre il volume accoglie la *ne varietur* del 1974, che conserva tutti i tagli apportati nel 1958.

alcuni dei tagli apportati al testo della *Speculazione*, per quanto lì l'esigenza fosse più quella di trasformare il «romanzo breve» in «racconto lungo», agendo verso una maggiore compattezza narrativa e strutturale, con «un'operazione chirurgica che rese-cava digressioni sociologiche e riferimenti storici, fino a dissimulare il più possibile sotto un tessuto d'immagini la dimensione saggistica dell'opera»¹¹: un esempio di quel procedimento di rimozione e implicitazione del contenuto speculativo che qualche anno dopo, in un noto autocommento a *La nuvola di smog*, Calvino avrebbe definito «saggismo abraso»¹². Ma c'è un altro importante distinguo da fare: laddove la *Speculazione* si presenta come un racconto di pura *fiction* in cui, malgrado l'estrema fedeltà a fatti, personaggi e circostanze reali, sono sufficienti la narrazione in terza persona e il fatto che il protagonista (Quinto Anfossi) abbia un nome e un cognome differenti da quelli dell'autore a impedire l'instaurarsi di qualunque forma di «patto autobiografico», viceversa all'*Entrata in guerra* bastano la prima persona e la possibilità di un'identificazione anche implicita tra autore e narratore-protagonista (benché quest'ultimo non sia mai chiamato per nome) a conferire la fisionomia di

¹¹ C. Milanini, *La speculazione edilizia*, in *RR1*, pp. 1338-1351: 1341.

¹² Da una lettera aperta a M. Boselli su *Nuova Corrente* (1964): «forse dentro il racconto c'è nascosto un saggio, ma tutto cancellato, e ne restano solo rimasugli smozzicati, [...] se ne legge soltanto qualche ombra di parola sotto i fregacci della gomma. Allora si pone il quesito sul valore poetico che può avere un racconto che rimanda il suo significato a un saggio che viene però tenuto nascosto» (*L*, p. 524).

scrittura memorialistica in piena regola¹³. E basta questo, forse, anche a spiegare la disparità di trattamento (e di gradimento) che l'autore riserverà alle due opere nel corso degli anni. Così, mentre nel 1963 la *Speculazione*, ritenuta «la cosa migliore che ho scritto finora»¹⁴, sarà restituita alla sua fisionomia originaria con la pubblicazione in un volume a sé, l'*Entrata* al contrario non recupererà più la forma estesa in cui era stata concepita, cristallizzandosi nella sua veste alleggerita e depurata dalla *facies* memorialistica più patente: un caso, potremmo osare definirlo,

¹³ Nella definizione canonica di Lejeune, l'autobiografia presuppone «identità di nome fra l'autore [...], il narratore del racconto e il personaggio di cui si parla», e «il patto autobiografico è l'affermazione di questa identità nel testo»; se invece ci troviamo di fronte a «testi di finzione nei quali il lettore può sospettare [...] che ci sia identità fra autore e *personaggio*, mentre proprio l'autore ha scelto di negare questa identità, o almeno di non affermarla», non possiamo parlare di autobiografia ma di «romanzo autobiografico», sia che esso si realizzi in forma di «racconto personale (identità fra narratore e personaggio)» sia di «racconto “impersonale” (personaggi indicati con la terza persona)»; ne consegue che il romanzo autobiografico può assumere un grado variabile di autobiografismo, mentre l'autobiografia «non ammette gradi: è tutto o niente» (P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 23-26). Secondo Barengi, Calvino non stipulò mai un patto autobiografico ma giocò molto sui «gradi», passando da «racconti autobiografici, [...] ma solo in forma implicita», a «narrazioni in prima persona in cui tutto sembra corrispondere a quanto si sa della vita dell'autore [...], ma che non comprendono alcun impegno formale alla veridicità», a «scritture d'impianto memoriale, nelle quali tutto lascia presumere, ma nulla garantisce che si tratti proprio delle memorie di chi firma la copertina del libro» (M. Barengi, *Italo Calvino*, cit., p. 87).

¹⁴ Così Calvino a G. Vicari, cit. in *RR1*, p. 1340.

di “memorialismo abraso”. Calvino ne prenderà apertamente le distanze, definendola «un’involuzione mia e del clima letterario italiano di quegli anni», e attribuendone la genesi a una fase di *impasse* creativa nella quale avrebbe agito in lui l’influenza della lettura delle prime *Storie ferraresi* di Giorgio Bassani: da lì avrebbe tratto «quella particolare messa a fuoco di materiali autobiografici» e in particolare «della propria singolarità di esperienza nell’ambito borghese provinciale», ma col rischio non adeguatamente aggirato di «finire dritto dritto nel ripiegamento in una zona di piccola letteratura [...] fatta di sufficienza moralistica, facile saggezza, liricità nostalgica», di cui individuava il campione nella produzione accolta dal settimanale *Il Mondo* di Mario Pannunzio¹⁵. Quel che può qui interessarci osservare è che questa strategia di relativa sconfessione – o comunque di allontanamento da sé – di opere considerate meno “proprie”, attraverso la loro attribuzione a posteriori all’influsso di un altro autore, quasi un aver voluto scrivere “alla maniera di”, accomuna significativamente i racconti dell’*Entrata* alle altre cinque

¹⁵ Così in una lettera del 1968 a G. Fink (L, p. 653); ma il medesimo giudizio è già nelle lettere del 1959 a E. Zolla (p. 381) e M. Rago (p. 382). Non è da trascurare il fatto che *L’entrata in guerra* uscì nella collana einaudiana dei *Gettoni* di Vittorini, che tanta parte stavano giocando nel rilanciare il genere memorialistico-testimoniale sulla Seconda guerra mondiale, secondo una linea ampiamente discussa con lo stesso Calvino (cfr. L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 648-701). Per un’analisi della dimensione autobiografica e memorialistica ne *L’entrata in guerra* cfr. invece C. Bedin, *Un’«incurisione» occasionale nel territorio della memoria: «L’entrata in guerra» di Italo Calvino come testimonianza del trauma e della crescita*, in *Critica letteraria*, CLXXXI, 2018, pp. 781-801.

Memorie difficili, che Calvino considerava figlie, ben più che del suo stile dell'epoca, di certa narrativa breve di Romano Bilenchi¹⁶.

2. Bruciare il tesoro di memoria

A non trovare posto nell'antologia del 1958 furono invece i tre racconti che aprivano la sezione "partigiana" di *Ultimo viene il corvo*¹⁷. La loro esclusione è resa ancor più significativa dal fatto che si estende alla riedizione del 1969 della raccolta-madre, in cui mancano all'appello cinque racconti della *princeps*, sostituiti da altrettanti pezzi seriori recepiti dai *Racconti* del 1958¹⁸; una

¹⁶ Lo afferma in una lettera a Bilenchi stesso del dicembre 1958 (L, p. 377). Nella lettera già citata ad Asor Rosa, per *L'entrata in guerra* si fa anche il nome di Carlo Levi (p. 363).

¹⁷ Nella prima edizione la serie comprende *La stessa cosa del sangue* (1945), *Attesa della morte in un albergo* (1946), *Angoscia in caserma* (1945), *Paura sul sentiero* (1946), *La fame a Bévera* (1947), *Andato al comando* (1945), *Ultimo viene il corvo* (1946), *Uno dei tre è ancora vivo* (1947), *Il bosco degli animali* (1948) e *Campo di mine* (1946). La sequenza è riproposta, con l'esclusione dei primi tre titoli e de *La fame a Bévera* e l'aggiunta del più tardo *Paese infido* (1953), all'interno de *Gli idilli difficili*, la prima delle quattro sezioni dei *Racconti*.

¹⁸ Nell'ed. 1969, la raccolta si presenta profondamente riorganizzata, a partire dalla chiara suddivisione in quattro sezioni tematiche che nella *princeps* era soltanto implicita. Dalla sezione «di Riviera» vengono a cadere *Alba sui rami nudi* e *Di padre in figlio* (1946), da quella «di Resistenza» i tre racconti citati; a rimpiazzarli entrano *Paese infido*

nota d'autore dichiara che i pezzi rifiutati e sostituiti sono quelli che «risultavano più “fuori stile”», o perché eccessivamente «pendenti sulla china del regionalismo naturalistico campagnolo» (*Alba sui rami nudi, Di padre in figlio*), o perché, nel caso dei tre racconti partigiani, si trattava della «prime cose che scrissi dopo la fine della guerra, tentativi di dar forma narrativa alle esperienze recenti, dove l'evocazione è ancora troppo legata a un appello emotivo»¹⁹.

Da un elenco cronologico di novantacinque titoli, datati dal 1945 al 1959, conservato fra le carte di Calvino, i tre racconti incriminati risultano essere rispettivamente il terzo, il sesto e il primo in assoluto da lui scritti nel dopoguerra, secondo un prospetto così configurato: *Angoscia in caserma, Come un volo d'anitre, La stessa cosa del sangue, Andato al comando* (1945); *Il grasso resta a terra, Attesa della morte in un albergo, La banda internazionale, Il settimo si riposò, Flirt prima di battersi, Paura sul sentiero...* (1946)²⁰. Oggi che questa sequenza, grazie soprattutto alla recentissima pubblicazione del volume *Un dio sul pero*,

fra i racconti partigiani, *Va' così che vai bene* (1947) e *Un letto di passaggio* (1949) fra i «picareschi», *Un bel gioco dura poco* (1952) e *Pesci grossi, pesci piccoli* (1950) fra i racconti di Riviera. Dalla terza edizione (1976) l'assetto del volume torna lo stesso della *princeps* con tutti e soltanto i trenta racconti originari.

¹⁹ RR1, pp. 1262-1263.

²⁰ Cfr. M. Barenghi, *Postfazione* a I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno. Con il racconto inedito Flirt prima di battersi*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 2020, pp. 161-178: 163-164. Purtroppo Barenghi trascrive l'elenco solo fino a qui, limitandosi ad aggiungere che al 1946 si collocano sedici titoli (dunque altri dieci dopo *Paura sul sentiero*).

può essere ricostruita quasi per intero²¹, possiamo provare a rileggere i racconti sotto un'ottica nuova, tenendo conto che da un certo momento in poi la stesura dei titoli del 1946 si interseca e sovrappone a quella del *Sentiero dei nidi di ragno*, e andando così a verificare quanto l'autore scriveva nel 1964, nella ben nota *Prefazione* aggiunta al romanzo d'esordio:

Per mesi, dopo la fine della guerra, avevo provato a raccontare l'esperienza partigiana in prima persona, o con un protagonista simile a me. Scrissi qualche racconto che pubblicai, altri che buttai nel cestino; mi muovevo a disagio; non riuscivo mai a smorzare del tutto le vibrazioni sentimentali e moralistiche; veniva fuori sempre qualche stonatura; la mia storia personale mi pareva umile, meschina; ero pieno di complessi, d'inibizioni di fronte a tutto quel che più mi stava a cuore.

Quando cominciai a scrivere storie in cui non entravo io, tutto prese a funzionare [...]. Cominciai a capire che un racconto, quanto più era oggettivo e anonimo, tanto più era mio [...] E il senso storico, la morale, il sentimento, erano presenti proprio perché li lasciavo impliciti, nascosti²².

²¹ Sono infatti raccolti insieme per la prima volta in *DP* i precedentemente dispersi *Flirt prima di battersi*, *E il settimo si riposò*, *Cinque dopodomani: guerra finita!* (che è, come chiariremo più avanti, il racconto registrato col titolo *La banda internazionale*), *Come un volo d'anitre*, oltre a *Vento in una città* e *Amore lontano da casa* di cui parleremo più oltre. Rimane tuttora inedito, a mia notizia, soltanto *Il grasso resta a terra*, da cui Calvino trasse in seguito il soggetto cinematografico *Viaggio in camion* (1955), oggi in *RR3*, pp. 499-508 (cfr. C. Milanini, *Prose di teatro, trattamenti e sceneggiature*, in *RR3*, pp. 1249-1274: 1263).

²² *RR1*, pp. 1198-1199.

In effetti, sui dieci racconti elencati, gli unici due che sopravvivono alla cernita del 1958 – *Andato al comando* e *Paura sul sentiero* – sono proprio gli unici che non conservano alcun riferimento riconoscibile a vicende realmente vissute da Calvino negli anni della guerra civile, ma anzi trasfigurano e sospendono ogni residua forma di realismo in un’atmosfera surreale, perfino fiabesca nei toni e nei personaggi: nel primo, «l’uomo senz’armi» – il «più astuto del paese, [...] a cui nessuno poteva farla» – deve sfuggire alla minaccia incombente di un impenetrabile e ambiguo «uomo armato» che alla fine avrà comunque la meglio (che i due siano rispettivamente una spia fascista e il partigiano che deve fucilarla si scopre per indizi progressivi nel corso del racconto, né aiuta il lettore la focalizzazione decisamente straniante che parte esterna per poi appuntarsi fino alla fine sul punto di vista del fascista); nel secondo Binda, «la più veloce staffetta della brigata», deve raggiungere un accampamento di partigiani sotto l’inesorabile inseguimento del «grande tedesco che è in fondo a tutti noi, chiamato Gund», che «marcia dietro di lui, coi suoi passi da gigante». Tale cifra stilistica, già tutta calviniana, è perfettamente coerente con quella che informa così *Il sentiero dei nidi di ragno* come quasi tutti i racconti partigiani successivi; ma non ce n’è traccia negli altri sette ricordati sopra, che restano ancora al di qua del momento in cui «tutto prese a funzionare»: sono prove in cui il memorialismo del testimone-reduce non è ancora abraso, ma appena velato dietro l’uso di una terza persona che non basta a liberare le storie questi «personaggi simili a me» dall’autobiografismo sottostante.

Più che alla serie canonica delle storie partigiane come consegnata ai *Racconti*, dunque, i primi racconti sulla Resistenza

si apparentano piuttosto a quelli dell'*Entrata in guerra* nel mettere a tema, con un'immediatezza inconsueta e perciò stesso destinata a imbarazzare l'autore per anni, il portato emotivo ed esistenziale di quella partecipazione, a dir poco traumatica, alla grande Storia che fu determinante per la sua formazione di uomo e scrittore: come l'entrata in guerra dell'Italia coincise con il «trapasso d'adolescenza in gioventù» del sedicenne Italo e quindi idealmente con una «entrata nella vita», così dalla scelta di militare nella Resistenza armata Calvino ricorderà sempre di essere stato «messo al mondo, anche come scrittore»²³. Da un lato, insomma, c'è l'entrata in guerra come «uno tra i primi riti di passaggio [...], un varco verso un nuovo ordine di pensieri, di vicende, di rapporti umani, un evento che impone un significato retrospettivo a tutta la vita trascorsa»; dall'altro, la lotta partigiana come «scoppio della realtà», il frangente in cui «Calvino ha scoperto una volta per tutte di esistere come persona» e da cui «ha ricevuto le prime risposte attendibili sulla propria identità»²⁴.

Ci torna utile la definizione che della memorialistica di guerra come genere letterario ha dato Gianluca Cinelli: «la storia della partecipazione al conflitto» nella misura in cui esso «significa per ciascun testimone un momento della sua esistenza» che «rappresenta la coscienza di una frattura, di una crisi, a seguito della quale non ci si orienta più con i criteri precedenti»²⁵.

²³ Così Calvino rispettivamente nella scheda editoriale per *L'entrata in guerra* (RR1, p. 1316) e in un'intervista del 1957 (SNA, p. 34).

²⁴ D. Scarpa, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Hoepli, Milano 2023, pp. 26, 43.

²⁵ G. Cinelli, «Viandante, giungessi a Sparta...». *Il modo memorialistico nella narrativa contemporanea*, Sapienza, Roma 2016, pp. 37-38.

Nel racconto memorialistico il testimone-reduce, consapevole che «che la violenza corrompe e che sia necessaria una mediazione tra l'esperienza della violenza vissuta e l'esperienza della violenza ricordata», ricorre al racconto per «elaborare il senso del passato ponendosi, spesso implicitamente, alcune domande» che «riguardano la scelta, il riconoscere il proprio ruolo nel mondo e farsene carico responsabilmente»²⁶. Non dovrà stupire perciò che tale filone narrativo abbia riscosso particolare fortuna fra gli autori di quella *generazione degli anni difficili*²⁷ che, come ha scritto il filosofo e partigiano Pietro Chiodi, «dovette assumere incolpevole una inesorabile eredità di colpa»²⁸ – che è poi la colpa, «ereditata dalla Storia», di «quel Fascismo che è causa scatenante dell'infezione che ha colpito cose, città, persone, istituzioni»²⁹. I testimoni, spiega Cinelli, «non furono necessariamente responsabili degli eccessi, dei crimini, della strage degli innocenti, eppure parteciparono di questo sentimento della colpa», e pertanto proprio «la colpa, con il suo ciclo di caduta e risalita» è l'«archetipo narrativo fondamentale» del modo memorialistico: se «il reduce di guerra è al contempo portatore del male e mezzo di risanamento» nella misura in cui il

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Uso il titolo dell'inchiesta condotta nel 1960 dalla rivista *Il Paradosso* tra intellettuali e politici che avessero trascorso la giovinezza sotto il fascismo, da cui il volume omonimo (Laterza, Bari 1962). Le risposte di Calvino si leggono ora, col titolo *Autobiografia politica giovanile*, in *S*, pp. 2733-2759.

²⁸ P. Chiodi, *Fenoglio scrittore civile* [1965], cit. in G. Alfano, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Aragno, Torino 2012, p. 129.

²⁹ G. Alfano, *op. cit.*, p. 192.

racconto di memoria «sacrifica l'io guerriero in un atto che rifonda la società»³⁰, ciò vale anche e a maggior ragione per il reduce dalla guerra civile, con «il suo inestricabile esser macchiata dalla causa fascista – come a dire che senza Fascismo non ci sarebbe stata nessuna Resistenza»³¹.

È questa dunque la «tensione morale [...] in cui la nostra generazione si riconosceva»³², quella che deve aver spinto anche Calvino a indossare i panni del memorialista di guerra; salvo poi doversi quasi scrollare di dosso – sia nel senso di un drastico cambio di stile, sia in quello di una nevrotica rimozione delle pagine incriminate – per sfuggire all'insidia nascosta nel tanto osteggiato autobiografismo, in quel «diaframma tra te e l'esperienza» che finisce paradossalmente col «bruciare il tesoro di memoria» invalidando la testimonianza stessa: perché «l'esperienza, che è la memoria più la ferita che ti ha lasciato, più il cambiamento che ha portato in te e che ti ha fatto diverso, [...] ecco che appena ha dato forma a un'opera letteraria insecchisce, si distrugge», e «lo scrittore si ritrova ad essere il più povero degli uomini», come denunciavano le ultime, potenti pagine della prefazione al *Sentiero*³³.

3. *Il male dei simboli*

È stato osservato più volte come *La stessa cosa del sangue*, *Attesa della morte in un albergo* e *Angoscia in caserma*, posti in questo

³⁰ G. Cinelli, *op. cit.*, pp. 38-39.

³¹ G. Alfano, *op. cit.*, p. 194.

³² *RR1*, p. 1185.

³³ *RR1*, p. 1203.

preciso ordine e letti in sequenza, si trasformino, da pezzi di *fiction* autonomi e indipendenti, nella fedele cronaca in tre parti delle rocambolesche vicende vissute dal giovane Italo, o meglio dal partigiano Santiago, nell'autunno del 1944³⁴. In quel periodo Italo e il fratello Floriano militano nella Brigata "Matteotti", al comando di Jaurès Sughi alias Leone, con base a San Giovanni, a pochi chilometri da Sanremo, dove il padre Mario ha approntato un rifugio segreto sotterraneo nel podere di famiglia, e si rendono partecipi di azioni clamorose culminate nell'assalto notturno alla caserma dei carabinieri di Sanremo, con furto di

³⁴ Per le vicende biografiche di Calvino nella Resistenza seguiamo qui le ricostruzioni e le fonti offerte e discusse da C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggi su Italo Calvino*, nuova ed., Carocci, Roma 2022, pp. 165-185; A. Serrano Cueto, *Italo Calvino. Lo scrittore che voleva essere invisibile*, Mondadori, Milano 2023, pp. 91-105; D. Cassini-S. Clarke Loiacono, *Italo Calvino. Il partigiano Santiago*, Fusta, Saluzzo 2023. Preziosa per lo studio dei tre racconti si è rivelata la disponibilità di carte d'autore, che testimoniano un complesso lavoro compositivo e correttivo. Agli autografi studiati da Falcetto, comprendenti una stesura manoscritta di *La stessa cosa del sangue*, due di *Attesa della morte in un albergo* col titolo *Lamento per il compagno vivo* e una di *Angoscia in caserma* (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, 2005, pp. 97-133), vanno ora aggiunti i due dattiloscritti de *La stessa cosa del sangue* e *Angoscia in caserma* (documentanti rispettivamente una stesura più antica e una più avanzata rispetto ai manoscritti già noti) rinvenuti da Sarah Clarke Loiacono fra le carte della partigiana ligure Lina Meiffret, amica e compagna di lotta di Calvino (cfr. F. Latini, *Le carte calviniane di Lina Meiffret*, in *Per leggere*, XIX, 36, 2019, pp. 69-113, e D. Cassini-S. Clarke Loiacono, *op. cit.*, pp. 103-145).

armi e liberazione di prigionieri; a seguito dell'impresa, le milizie fasciste arrestano la madre Eva per farle confessare dove si nascondono i due figli e i loro compagni. Mario, consegnatosi ai fascisti per riscattare la moglie, dovrà scontare tre mesi di carcere, non prima di essere stato usato come arma di ricatto verso Eva, costretta ad assistere per ben tre volte alla simulazione della fucilazione del marito³⁵. Catturato in un rastrellamento, "Santiago" è detenuto per un giorno e notte, assieme al padre, nell'antica fortezza militare di Santa Tecla sul Porto Vecchio, poi per altri due giorni in una villa adibita a carcere (Villa Giulia o Villa Auberg secondo le ricostruzioni). Scampato alla fucilazione grazie a dei documenti falsi e considerato uno dei tanti militari renitenti alla leva, trascorre qualche tempo alla caserma-deposito provinciale di Imperia per esser poi caricato, con altri rastrellati, su un camion che avrebbe dovuto condurli a combattere sul fronte orientale; di lì riesce a fuggire e a far perdere le proprie tracce, verosimilmente tornando a nascondersi a San Giovanni.

«La sera che l'esse-esse arrestò la loro madre i ragazzi salirono a cenare a casa del comunista» è l'eloquente *incipit* de *La*

³⁵ Negli anni Calvino avrebbe ricordato l'episodio più volte, ad es. in *Autobiografia politica giovanile*: «Non posso tralasciare qui di ricordare [...] il posto che nell'esperienza di quei mesi ebbe mia madre, come esempio di tenacia e di coraggio in una Resistenza intesa come giustizia morale e virtù familiare, [...] nel suo comportarsi con dignità e fermezza di fronte alle SS e ai militi, e nella lunga detenzione come ostaggio, e quando la brigata nera per tre volte finse di fucilare mio padre davanti ai suoi occhi» (S, p. 2746). Cfr. anche l'intervista del 1983 agli studenti di Pesaro (SNA, pp. 540-541) e l'articolo del 1985 *Tante storie che abbiamo dimenticato* (S, p. 2913).

stessa cosa del sangue, in cui l'anonimato dei due fratelli protagonisti – giovani «ribelli di lusso», ancora «con un piede fra i partigiani e uno nella vita borghese» – non basta a celare l'identità del «maggiore» Italo («trasognato, come ospite d'un altro pianeta, forse nemmeno capace a armare una pistola»), capace però «di spiegare cos'è la democrazia, il comunismo, sapeva storie di rivoluzioni, poesie contro i tiranni; cose anche utili a sapersi, ma che c'era tempo a imparare dopo, finita la guerra») e del «minore» Floriano. Per il più grande dei due ragazzi, divenuti uomini tutto in una volta nella guerra e improvvisamente «colpiti nella loro parte bambina» da quella «guerra che portava via le madri»³⁶, la Resistenza, da «cosa imparata sui libri» e «ritrovata come per caso nella vita», diventa «la stessa cosa del sangue, una cosa profonda [...] come il senso della madre».

Attesa della morte in un albergo mette in scena, con intreccio di vari piani temporali guidato dai vorticosi pensieri del protagonista, cattura, detenzione e rilascio del partigiano Diego – il cui legame con Santiago è favorito, secondo Milanini, dall'assonanza fra Santiago de las Vegas, città natale dello scrittore, e Diego de la Vega, il popolarissimo Zorro del cinema³⁷ – e del

³⁶ Della condizione irrisolta e tormentosamente sospesa dei due protagonisti tra giovinezza ed età adulta è sintomatica l'oscillazione nell'uso dei sostantivi «uomini» e «ragazzi» che Falcetto osserva studiando la prassi correttoria di Calvino dal manoscritto alla redazione finale: «è un racconto su come diventar adulti voglia dire anche ritrovarsi d'improvviso bambini e accorgersi che, per quanto già si fosse in mezzo alle cose dei grandi [...], non si era ancora grandi davvero» (B. Falcetto, *op. cit.*, p. 128); una lettura, questa, che pur non dichiarandolo esplicitamente rinsalda e approfondisce i legami del racconto con l'imminente *Sentieri dei nidi di ragno*.

³⁷ Cfr. C. Milanini, *L'utopia*, cit., p. 177.

compagno Michele, dalla fisionomia in tutto affine a quella dell'anonimo «comunista» del racconto precedente oltre che del cuoco Mancino del *Sentiero dei nidi di ragno* – tutti e tre ritratti romanzati del combattente Pietro Sughi (nome di battaglia Pier delle Vigne), fratello del comandante Leone³⁸. È qui che si affronta esplicitamente il nodo della *colpa* («gli parve che a uccidere Michele fossero stati tutti gli uomini, tutti loro, una colpa senza limiti che doveva togliere ogni gioia alla vita, da espiarsi nei secoli dei secoli»), oltre a completare idealmente il discorso del racconto precedente, dedicato alla madre, con un ritratto di Mario Calvino – è il vecchio cacciatore dalla vescica debole che condivide la cella col protagonista e ne popola le angosciose visioni – la cui detenzione è universalizzata ancora una volta a responsabilità storica collettiva («gli organi del vecchio, stanco per aver generato tutti gli uomini, ora annegavano l'universo»).

Angoscia in caserma, infine, muove dalla permanenza nella caserma-deposito al momento della fuga dal camion in panne,

³⁸ Cfr. un'indicazione esplicita di Calvino a G. Falaschi («guardi che fra le varie incarnazioni di Mancino c'è anche il partigiano Michele di *Attesa della morte in un albergo*. Forse non si riconosce, ma era proprio la stessa persona, e lì è rappresentato in luce più eroica», *L*, pp. 757-758), che il critico riporterà fedelmente ne *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Einaudi, Torino 1976, p. 109. Nella prima stesura del racconto si narra anche di come Diego e Michele vengano catturati, in una sequenza *flashback* alla quale gli studiosi hanno attribuito attendibilità autobiografica (cfr. B. Falcetto, *op. cit.*, p. 115 e C. Milanini, *L'utopia*, cit., p. 178). Ai due fratelli «Jaurès e Pier delle Vigne» avrebbe dovuto essere dedicato un capitolo del progetto autobiografico di cui Calvino stese la scaletta nei primi anni Sessanta, e di cui si dirà.

ed è, secondo Scarpa, «il racconto in cui Calvino ci spiega [...] come ha fatto a diventare il Calvino che conosciamo»³⁹. Il racconto si apre e si chiude sulla denuncia e sul superamento finale del «male dei simboli», l'ossessione paranoica che conduce il protagonista a scorgere o tentar di decifrare in ogni oggetto che vede attorno a sé «un significato minaccioso e allusivo sul suo avvenire»: così, durante la deportazione in camion, «il camion era il mondo e la vita», «il grasso ragazzotto di Oneglia che a ogni fermata si guardava intorno fiutando il modo di scappare era una parte di lui, [...] il soldato veneto anziano che gli stava sempre dietro col moschetto imbracciato era pure una parte di lui», «gli altri compagni di sventura [...] erano il peso della sua impotenza», «il guasto al camion [...] un avvertimento», «l'alberghetto dove si fermarono a far colazione [...] un limbo dove le anime attendono il giudizio»; ma quando finalmente l'occasione si presenta e la fuga riesce,

l'incubo cessò a un tratto: la strada che portava nei campi fu una strada che portava nei campi, il veneto voltato indietro ad aspettare gli altri fu il veneto voltato indietro, il ragazzo grasso di Oneglia [...] fu il ragazzo grasso di Oneglia, la terra che correva sotto i loro passi fu la terra che correva sotto i loro passi, l'angolo di muro che li separava dalla vista degli altri fu un angolo di muro, la corsa per la collina fu una bella, radiosa, ansiosa corsa per la collina.

Nella lettura di Scarpa, che ne fa una tappa fondamentale nella *costruzione di uno scrittore* che dà il titolo al suo studio, «quel male dei simboli non era altro che adolescenza, immaturità che gira a vuoto senza infrangere la campana di vetro che la separa dall'età adulta. Una volta spezzato il diaframma si può

³⁹ D. Scarpa, *op. cit.*, p. 55.

cominciare a vivere e raccontare sul serio»⁴⁰. *Angoscia in caserma*, prima prova narrativa scritta e pubblicata da Calvino nel dopoguerra⁴¹, assumerebbe così un potente valore liminare e inaugurale della sua parabola di scrittore, collocando tutto ciò che la precede (apologhi, raccontini, poesie e prove giovanili dell'anteguerra) al di qua della sua conquistata «libertà» di narratore dall'«incubo» di una tormentata e protratta immaturità conoscitiva ed esistenziale, superata solo grazie all'esperienza della Resistenza.

D'altro canto, però, si può osservare come l'aver collocato questo racconto liminare *in chiusura* del trittico, ricomponendo nel corretto ordine logico-cronologico una sequenza narrativa che inizia con l'epifania della Resistenza come questione privata accompagnata alla presa d'atto della propria immaturità («e i fratelli erano come tornati bambini, ragazzi già grandi, con libri, con ragazze, con bombe, eppure tornati bambini, colpiti nella loro parte bambina, colpiti nella madre»⁴²), attraversa l'angoscia del dubbio e la crisi degli ideali (in *Attesa della morte* «s'infiltra in lui un gusto di lasciarsi andare alla deriva, verso la rovina o verso una sempre sperata miracolosa salvezza, una voglia

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Oltre a figurare come il racconto più antico di tutti nell'elenco 1945-59, era stato anche il primo a uscire, grazie a Cesare Pavese, sulla rivista romana *Aretusa* nel dicembre 1945, con il titolo *Angoscia*.

⁴² Ancor più incisivo il dattiloscritto più antico, che leggeva: «E i fratelli erano ora come tornati bambini, uomini con libri, uomini con ragazze, uomini con bombe, eppure tornati bambini» (cfr. F. Latini, *op. cit.*, p. 76). Nella susseguente stesura autografa la triplice anafora di «uomini» è ridotta a una sola occorrenza («uomini con libri, con ragazze, con bombe») e infine mutata, nella *princeps*, in «ragazzi» (cfr. B. Falcetto, *op. cit.*, p. 128).

di estati trascorse steso sull'arena a fior d'acqua, voglia lasciata in lui dalle sue troppe estati d'acqua e arena che l'avevano portato fin là, pigro e sprovveduto, a quella sua prima estate utile, che ora finiva») e termina idealmente con la conquista della libertà (preludio alla Liberazione storica e alla risoluzione dell'individuo in una ritrovata identità/maturità, in armonia col senso delle cose e del racconto), equivalga di fatto a relegare l'intero ciclo narrativo *al di qua* di questo *limen* ideale, facendone una storia di formazione che conduce sì alla nascita dello scrittore, ma ne rimane esclusa come una preistoria necessaria ma superata, come un doloroso esercizio di *auto da fé* con cui «bruciare il tesoro di memoria» e generare il *narratore* dalle ceneri del *testimone*: Calvino inizia qua, dove la letteratura paga il tributo alla memoria per poter cedere il passo all'invenzione.

Non a caso, al giro di vite del 1946 c'è la prima pubblicazione di *Andato al comando*, che aprirà la nuova edizione del *Corvo* dove del trittico memorialistico non ci sarà più traccia; ma soprattutto c'è la stesura del *Sentiero dei nidi di ragno*, «la storia in cui il mio punto di vista personale era bandito», ma che proprio per questo «ritornava a essere la *mia* storia»⁴³. La storia «dell'adolescenza durata troppo a lungo», del «trauma» che aveva portato «un giovane borghese sempre vissuto in famiglia», il cui «tranquillo antifascismo era prima di tutto opposizione al culto della forza guerresca» e che «tutt'a un tratto la coerenza con le *sue* opinioni» scaraventava «in mezzo alla violenza partigiana»⁴⁴, è la stessa che il trittico memorialistico aveva tentato di raccontare in forma grezza e immediata, focalizzata se non

⁴³ Prefazione al *Sentiero dei nidi di ragno*, in RR1, p. 1199.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 1197-1199.

sull'autore su «personaggi simili a lui» (per il principio del «romanzo autobiografico» come definito da Lejeune), e finendo per configurare un'«autobiografia partigiana» dal «tono decisamente antiapologetico», fatta di «storie di attesa, che narrano stati di transizione, di una scelta di campo che va radicandosi oppure è sul pinto di smarrirsi», e «l'eroe si muove in uno spazio grigio, fatto di indecisioni, timori, turbato da fantasticherie, insidiato spesso dalla passività», «un eroe che non agisce, o poco, o aiutato dal caso»⁴⁵. Per trasformare questa prosaica storia di immaturità, inadeguatezza e marginalità dell'individuo di fronte alla Storia in un'avventura romanzesca con tutti i crismi, per farne *letteratura* senza aggettivi, Calvino doveva farsi «scoiattolo della penna» – auspice la celeberrima osservazione del mentore Pavese – e «arrampicarsi sulle piante» per «osservare la vita partigiana come una favola di bosco»⁴⁶, abbracciando quel nietzschiano «*pathos* della distanza» grazie al quale, come voleva un'altra notissima lettura di Cesare Cases, l'«incapacità di adattarsi alla realtà immediata» poteva riscattarsi nell'invenzione fiabesca⁴⁷. Per anni Calvino avrebbe negato qualsiasi coinvolgimento o identificazione nella fiaba moderna del piccolo Pin, che

⁴⁵ B. Falchetto, *op. cit.*, pp. 128-129.

⁴⁶ C. Pavese, «*Il sentiero dei nidi di ragno*» [1947] in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1991, pp. 245-247: 245. Nella prefazione al *Sentiero*, Calvino ricordava: «Fu Pavese il primo a parlare di tono fiabesco a mio proposito, e io, che fino ad allora non me n'ero reso conto, da quel momento in poi lo seppi fin troppo, e cercai di confermare la definizione. La mia storia cominciava a esser segnata, e ora mi pare tutta contenuta in quell'inizio» (RR1, p. 1196).

⁴⁷ Cfr. C. Cases, *Calvino e il «pathos della distanza»* [1958] in Id., *Patricie lettere*, Einaudi, Torino, 1987, pp. 160-166. In una lettera del

cerca di farsi strada nel misterioso mondo dei grandi grazie alla magica pistola tedesca che ha rubato e nascosto nel posto segreto dove fanno il nido i ragni⁴⁸; ci sarebbe voluta la prefazione-confessione del 1964 a farlo capitolare, e ammettere che «il rapporto tra il personaggio del bambino Pin e la guerra partigiana corrispondeva simbolicamente al rapporto che con la guerra partigiana m'ero trovato ad avere io»⁴⁹.

Stando così le cose, non dovrà troppo sorprendere, rileggendo il romanzo dopo esserci soffermati sui racconti di memoria, scoprire in questo un «serbatoio di raccolta del materiale già sfruttato in quelli»⁵⁰, debitamente trasfigurato e ricontestualizzato: così Pelle-di-Biscia, la spia fascista che in *Attesa della morte in un albergo* decide per la vita e per la morte dei prigionieri, diventa senza bisogno di troppi aggiustamenti il *villain* del romanzo, il traditore Pelle che ruba la pistola di Pin per poi cadere

1971 a Falaschi, che in un saggio poi confluito ne *La Resistenza armata*, cit., pp. 96-151 aveva ripreso la categoria di Cases – adottata in origine per *Il barone rampante* – come chiave per leggere *Il sentiero dei nidi di ragno* e la parabola dei racconti partigiani, Calvino commentava: «quello scritto di Cases [...] nella bibliografia critica che mi riguarda mi pare una delle poche cose contano. E l'applicazione di quell'idea della distanza al *Sentiero* è una chiave inaspettata che funziona benissimo» (L, p. 727).

⁴⁸ Nella lettera già citata ad Asor Rosa, ad es., sbottava: «perché dici che il *Sentiero dei nidi di ragno* – la storia più oggettiva che io abbia mai scritto – è *semiautobiografico*? Autobiografia la storia d'un fratello di puttana? Posso farti causa, sebbene non abbia l'onore di nessuna sorella da difendere!» (L, pp. 362-363).

⁴⁹ *RR1*, p. 1199.

⁵⁰ G. Falaschi, *La Resistenza armata*, cit., p. 108.

vittima di un'imboscata partigiana, il cui resoconto sembra provenire direttamente da quello dell'agguato che, nella primitiva stesura dell'*Attesa*, portava alla cattura di Diego e Michele da parte dei fascisti («una sorta di rivalsa a posteriori per via narrativa»)⁵¹; un'altra lunga sezione tagliata, in cui Diego fantastica una fuga calandosi per la grondaia, è il nucleo dell'analoga fuga di Pin e Lupo Rosso dalla villa-prigione⁵²; lo stesso Lupo Rosso, trasfigurazione romanzesca del compagno partigiano Sergio Grignolio alias Ghepeù, era già comparso col nome di «Strogoff» in un ricordo del protagonista di *Angoscia in caserma*, dove era «quello che scese fin qui in città a liberare i carcerati» (il riferimento è a un'impresa, già ricordata, realmente compiuta dalla Brigata Matteotti mentre vi militavano i fratelli Calvino); e ancora il Giglio, che nella *Stessa cosa del sangue* si esalta osservando da lontano il bombardamento della sua città («Casa mia per la prima!»), evolve nel personaggio del Dritto, protagonista di una scena identica. Già ricordato, infine, il caso di Pietro Sughì che diventa prima «il comunista», poi Michele e infine Mancino: ed è forse l'esempio più eclatante, perché un confronto puntuale fra il ritratto realistico del personaggio nei racconti e quello favoloso e picaresco nel romanzo permette, come ha dimostrato Falaschi, addirittura di «cogliere Calvino nell'atto stesso di mutare i connotati della realtà»⁵³.

Da una svolta del genere non si torna indietro, e Calvino dovette intuirlo subito, se dopo averla compiuta non pubblicò mai in rivista *La stessa cosa del sangue* e *Attesa della morte in un*

⁵¹ B. Falcetto, *op. cit.*, p. 115.

⁵² Cfr. *ibid.*, p. 116.

⁵³ G. Falaschi, *op. cit.*, p. 109.

albergo, recuperandoli con il terzo compagno solo per la raccolta in volume, salvo pentirsene ben presto e toglierli tutti e tre dalla circolazione per altri due decenni. Nel gennaio 1947, quando il *Sentiero* è finito e inviato al premio Mondadori, Calvino scrive a Marcello Venturi, altro ex combattente e narratore della Resistenza, una lettera che è un bilancio critico del percorso di entrambi: la sfida è trovare una «lingua» e un «tempo» propri, e se da un lato ritiene di aver trovato i suoi con *Andato al comando*, dall'altro teme di aver già tratto da quel prototipo uno stereotipo: «il solito processo di stati d'animo sempre più angosciosi, quel processo d'emozioni che va a finire con uno sparo, uno scoppio di mina o qualcosa di simile [...] è stato la mia fortuna, ma è anche stato la mia rovina, perché io ho continuato a scrivere *Andato al comando* cinque o sei volte» e, quel che è più preoccupante, «devo aver attaccato l'andatocomandite anche a te, perché in fondo tutti i tuoi racconti partigiani hanno la stessa tecnica»⁵⁴. Il nuovo stile, che era sembrato la direzione giusta per superare l'incaglio autobiografico⁵⁵, sta già diventando una maniera: bisogna guardare ancora avanti. In chiusura della lettera c'è spazio per una critica molto più severa, rivolta a un racconto appena letto sulla *Rinascita* di Togliatti, *Mia madre è morta*, storia di una donna ammazzata dai fascisti perché non voleva rivelare il nascondiglio del figlio partigiano⁵⁶:

⁵⁴ L, p. 110.

⁵⁵ Cfr. D. Scarpa, *op. cit.*, pp. 52-55.

⁵⁶ Cfr. M. Venturi, *Mia madre è morta*, in *Rinascita*, III, 8, 1946, pp. 194-196.

Non si può scrivere tutto quello che si sente, a mia madre pure è successa una cosa simile, solo che al muro non hanno messo una sedia, ma mio padre, tutto tal quale tranne l'uccisione, ma io non potrò mai raccontare una cosa simile, [...] 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?⁵⁷.

Al momento di comporre queste righe Calvino sembra dimenticarsi, o voler già rimuovere, che lui, quel racconto, l'aveva già scritto.

4. *Una cosa pensata, separata dalle cose vere*

Resta da dare uno sguardo agli altri titoli elencati nella lista 1945-46, che costituiscono forse, se non proprio la parte sopravvissuta di quei racconti «buttati nel cestino» cui alludeva la prefazione al *Sentiero*, quantomeno una traccia delle vie che Calvino provò a percorrere nei primi mesi del dopoguerra. Dei quattro racconti che restano da considerare, solo *Flirt prima di battersi* è rimasto inedito vivente l'autore, mentre *Cinque dopodomani: guerra finita!*, *E il settimo si riposò* e *Come un volo d'anitre* erano usciti sulla stampa periodica tra il 1946 (i primi due, sull'*Unità* di Torino) e il 1947 (il terzo, che è in realtà più antico, sul *Settimanale* dell'ANPI), e in questa forma erano stati recuperati e riletti da Giovanni Falaschi, che ne teneva conto, ancorché non troppo diffusamente, nella sua preziosa disamina della

⁵⁷ L, p. 111.

produzione partigiana di Calvino⁵⁸. Tuttavia, solo dallo studio degli autografi è stato possibile ricostruire i testi di questi racconti nella loro integrità, visto che i giornali dell'epoca, per motivi di spazio editoriale, ne ospitarono delle versioni di necessità scorciate, e che l'autore stesso, che pure apportò di propria mano tagli sostanziosi e spesso rivelatori, non ebbe mai modo di revisionarli per approntarne una stampa in volume, abbandonandoli allo stadio manoscritto⁵⁹.

Il racconto più curioso da leggere in veste estesa è senza dubbio *Cinque dopodomani: guerra finita!*, intitolato nel manoscritto *La squadra internazionale*. Lo stesso cambio di titolo è motivato proprio dal taglio redazionale, giacché il ritratto dello strampalato partigiano russo Aleksjej, che ripete a sproposito le

⁵⁸ G. Falaschi, *op. cit.*, pp. 96-151. Calvino, che ne seguì da vicino tutto l'*iter* fino alla pubblicazione in volume, fornendo al critico numerose informazioni di prima mano, ne scrisse: «è il primo studioso della letteratura italiana del dopoguerra che fa quello che da tempo m'aspettavo che si cominciasse a fare: andarsi a documentare sulle fonti dove la letteratura nasce e prova le sue forze e svolge le sue battaglie, prima d'arrivare sui libri: cioè giornali e riviste» (L, p. 774; cfr. ora anche G. Falaschi, *Una lunga fedeltà a Italo Calvino. Con lettere edite e inedite*, Aguaplano, Perugia 2019).

⁵⁹ Tutte le informazioni sulla storia editoriale e sull'ecdotica testuale di *Cinque dopodomani: guerra finita!*, *Come un volo d'anitre* ed *E il settimo si riposò* sono tratte dagli apparati critici a cura di B. Falcetto in RR3, pp. 1317-1339, e lo stesso vale per *Vento in una città* e *Amore lontano da casa* citati oltre. Per *Flirt prima di battersi*, edito per la prima volta nel 2020 in appendice a una riedizione del *Sentiero dei nidi di ragno*, si attinge invece agli apparati di M. Barengghi in coda al volume (*Il sentiero*, cit., pp. 161-182). Tutti e sei i racconti, come già anticipato, si leggono oggi in DP.

uniche frasi in italiano che conosce («Cinque dopodomani guerra finita» e «Sali e tabacchi») e riapparirà tale e quale in una pagina del *Sentiero* presa quasi di peso dal racconto⁶⁰, è in realtà solo un estratto d'una più ampia galleria di personaggi di provenienza sovietica (l'ingegnere Aleksjej, il diciassettenne Nicolai, i *mugik* Vladimiro e Vassili) e alsaziano-lorenese (il caposquadra Emil, il droghiere Herman, l'operaio Franz) che formano la «Squadra internazionale» del distaccamento in cui milita il narratore. Il racconto, che Milanini ritiene sia stato scaricato per il «basso tasso di narratività»⁶¹, in effetti non è altro che una brillante carrellata di ritratti, forma tipica del genere memorialistico che prefigura per molti versi lo stile dell'*Entrata in guerra*, soprattutto in quelle ampie digressioni descrittive e retrospettive che non supereranno la revisione del 1958; ma soprattutto è peculiare perché si presenterebbe, sempre nella redazione estesa, come l'unico racconto di pura memorialistica licenziato da Calvino negli anni del dopoguerra, l'unico interamente narrato in prima persona e in cui l'identità anagrafica del narratore coincida anche nominalmente con quella dell'autore: lo prova, ancorché indirettamente, un'allusione nel ritratto del «tedescone» Herman, che apostrofa goliardicamente il narratore con il motto «heil, Hitler!», «perché nel suo vocione il mio nome [*scil.* Italo] diventava Hitler».

Come un volo d'anitre ed *E il settimo si riposò* si discostano dai toni autobiografici, ma a tenerli ancora altrettanto lontani dai racconti partigiani della nuova maniera, oltre che a convincere presumibilmente Calvino a non riprenderli, è l'ipoteca di certo convenzionale neorealismo, malgrado il primo timido

⁶⁰ Alla fine del cap. IX (*RR1*, p. 111).

⁶¹ C. Milanini, *L'utopia*, cit., p. 189.

esperimento, in *Come un volo d'anitre*, di focalizzazione straniata: la Resistenza è osservata dal punto di vista d'un protagonista demente, il cerebroleso Natale, che si ritrova quasi suo malgrado a militare coi partigiani del Biondo dopo che questi lo hanno liberato dal carcere, e i cui continui tentativi vani e frustrati di capirci qualcosa dello strano, violento mondo che lo circonda («un buon mondo, pieno di cose buone, anche se non ci si capiva niente, anche se a tentare di capire si sentiva quella fitta in mezzo al cranio, quel volo d'anitre nel cervello») sembrano adombrare, fra le righe, la crisi degli ideali e la disillusione di chi, a posteriori, stenta a ritrovare il senso e la coscienza della propria partecipazione alla Storia («perché lui fosse di qui, nel giusto, loro di là, nello sbagliato: questo Natale non lo capiva: era il volo d'anitre; questo era, nient'altro»). Sembrerebbe un primissimo tentativo, forse non ancora del tutto a fuoco, di superare la soggettiva autobiografica adottando una prospettiva di tipo *regressivo*: «l'insanabile condizione di frattura tra io e mondo», che Calvino avrebbe imparato a raccontare solo «scegliendo un'ottica diversa dalla propria»⁶² – gli forniranno un punto di vista “altro” bambini, anziani, contadini e perfino i nemici nazifascisti, ritratti nella tragicomica impotenza di chi si è trovato dalla parte sbagliata della Storia rimanendone soverchiato –, trova già espressione nello sguardo stralunato di questo tenero idiota, che si posa sulle cose rivelandone l'angosciosa carenza di senso: la stessa che tormentava l'io non ancora regredito di *Angoscia in caserma*.

Secondo Milanini, Natale prefigurerebbe Angerin⁶³, il gigantesco manovale della *Speculazione edilizia* la cui esperienza

⁶² G. Falaschi, *La Resistenza armata*, cit., p. 96.

⁶³ C. Milanini, *L'utopia*, cit., p. 189.

nei partigiani – che del resto lo accomuna a quasi tutti i personaggi principali del racconto – veniva esplicitata in un passaggio tagliato per i *Racconti* e mai più reintegrato⁶⁴. Ci sembra però che lo stesso si possa dire del protagonista di *E il settimo si riposò*, un ex partigiano impegnato come manovale nei lavori di ricostruzione dell'immediato dopoguerra, che di lì a poco cederà il proprio nome, Pin, al protagonista del *Sentiero*. La storia di quest'altro Pin è, proprio come sarà la *Speculazione edilizia*, un racconto di Resistenza tradita, che affronta la disillusione del dopo, il senso di sconfitta che coglie gli ex combattenti al vedere che la tanto agognata ricostruzione non è «un lavoro da farsi per sé e per tutti, come lo sparare», ma sempre per i soliti padroni: «per l'impresario che paga la giornata, per il padrone di casa che paga l'impresario, per quelli che verranno ad abitare gli appartamenti e pagheranno il padrone di casa»; ancor più esplicito l'autografo: «Dire che lui sta lavorando per i padroni, adesso, farebbe ridere, come dire che i partigiani combattevano per il re. Le case [...] sono loro da quell'aprile in cui ne hanno snidato i fascisti asserragliati per poterle ricostruire, sono loro ancor più da quest'aprile in cui le stanno ricostruendo, saranno sempre più loro, d'aprile in aprile». Dieci anni dopo, proprio il 25 aprile 1956 Calvino avvierà la stesura della *Speculazione*, «il più impegnativo racconto della Resistenza degli anni Cinquanta» nella misura in cui racconta, dietro la faccia della ricostruzione del dopoguerra che muta nella febbre del cemento e nella devastazione morale e materiale del Paese, «la crisi di una generazione che dai valori resistenziali si è venuta allontanando»⁶⁵.

⁶⁴ Cfr. *RR1*, pp. 1346-1347.

⁶⁵ C. Milanini, *L'utopia*, p. 195.

Ma il racconto più interessante è forse proprio *Flirt prima di battersi*, che possiamo considerare a tutti gli effetti «il segmento più antico del breve tracciato autobiografico-resistenziale di *Ultimo viene il corvo*»⁶⁶. Proprio come quei tre racconti, anche *Flirt* documenta narrativamente le vicende di un momento della vita di Calvino, per la precisione la primavera del 1944, quando lavora presso il Tribunale militare di Sanremo e nel frattempo intrattiene rapporti clandestini col Partito Comunista e col Fronte della Gioventù, organizzando gli studenti e scrivendo e diffondendo articoli e raccontini ciclostilati di propaganda antifascista, mentre matura l'idea di unirsi alla lotta armata che si concretizzerà in estate; e proprio come quelli è tutto incentrato sul «divario tra una precoce maturazione politica [...], frutto evidente della guerra, e una persistente immaturità psicologica ed emotiva»⁶⁷ che trattiene il tormentato protagonista nell'alveo di una protratta e ingombrante adolescenza. Attilio, nome rivelatore dal momento che contiene, «in anagramma, l'intero nome "Italo"»⁶⁸, si barcamena tra la relazione infelice con la bellissima e vacua Vanda – costantemente frustrata dall'incomunicabilità e dalle inibizioni di una sessualità impacciata e immatura – e la «velleità intellettuale» di «voler fare il partigiano». Il risultato di questa duplice tensione, che lo conduce a misurarsi tragicomicamente con la propria inettitudine sociale, politica, sessuale e sentimentale, è che la decisione di salire sui monti matura di conserva e con lo stesso rabbioso «furore» di quella di lasciare Vanda. Nell'ultima pagina del rac-

⁶⁶ M. Barenghi, *Postfazione*, cit., p. 164.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 175.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 168.

conto, dopo una forte ellissi che tronca sapientemente il momento dell'addio, l'immagine della bella Vanda ridotta a una foto da consegnare alle fantasie erotiche dei compagni riconfigura ben poco eroicamente la stessa militanza partigiana come l'ultima «vendetta» (è il *mot clé* su cui si chiude il racconto) consumata verso un passato di inettitudine e ignavia borghese. Una «questioncella privata» che, nota Barengi, se pure offriva un ritratto del partigiano del tutto irrituale ma proprio per questo «oltremodo verosimile», mal si prestava a sostenere quell'idea di «epica su scala minore» della guerra civile italiana che Calvino stava già inseguendo nel *Sentiero*⁶⁹. E anche qui c'è un taglio rivelatore: tra i brani cassati dal dattiloscritto, uno ci racconta che, «finita la guerra [Attilio] avrebbe scritto un libro, “il libro”; già pensava al titolo dei capitoli, allo stile acceso e denso di memoria che gli sarebbe maturato lassù»⁷⁰. Vale la pena osservare che Calvino si ricorderà di questo racconto in uno dei suoi primi tentativi (abortiti) di costruire un libro interamente e dichiaratamente autobiografico: in una scaletta dei primi anni Sessanta che ricomprende titoli come *La strada di San Giovanni*, *Autobiografia politica giovanile* e di nuovo *L'entrata in guerra*, accanto agli argomenti di progettati racconti e memorie mai stese, ecco ricomparire *Flirt prima di battersi*⁷¹.

Non è però tutto qui. Un'importante appendice al discorso sulla memoria della Resistenza si trova fra le righe – anzi,

⁶⁹ *Ibid.*, p. 176.

⁷⁰ Cfr., nella prefazione al *Sentiero*: «scrivere “il romanzo della Resistenza” si poneva come un imperativo; [...] noi che eravamo stati partigiani di montagna avremmo voluto avere il nostro, di romanzo, con il nostro diverso ritmo, il nostro diverso andirivieni» (*RR1*, p. 1191).

⁷¹ Cfr. M. Barengi, *Italo Calvino*, pp. 85-86.

ancora una volta, fra le righe *cancellate* – di un altro racconto rifiutato, leggermente più tardo (gennaio 1947 è la data annotata sull'autografo) ma altrettanto «autobiograficamente compromesso»⁷². *Amore lontano da casa* forma col precedente *Vento in una città* (maggio 1946) un dittico di racconti estremamente affini per toni e contenuto, mai pubblicati in rivista⁷³ e stralciati da *Ultimo viene il corvo* all'ultimo momento, quando erano già pronte le bozze di stampa: qui, azzarda Scarpa, «per ragioni tematiche e cronologiche, avrebbero trovato posto subito dopo *La stessa cosa del sangue*, *Attesa della morte in un albergo* e *Angoscia in caserma* [...], saldando [...] una linea di sviluppo psicologico ancora più sofferta di quella che Calvino, fra mille dubbi, decise di rendere pubblica»⁷⁴. In entrambe le storie, di stampo in effetti insolitamente intimista e confessionale anche rispetto ai più aperti racconti di memoria, a parlare in prima persona e senza più schermi fittivi di sorta è «un personaggio narrante autobiografico che ambisce a stemperare il dramma nell'ironia ma che arriva solo a mostrarsi indifeso e fuori tono»⁷⁵; argomento delle conversazioni vagamente surreali tra l'io narrante e le interlocutrici occasionali Ada Ida e Mariamirella è, rispettivamente, la distanza fra le parole pensate e le parole dette (l'«intercapedine») e la distanza tra le «cose pensate» e le «cose», in un percorso verso la conquista di un contatto non

⁷² M. Barengi, *Postfazione*, cit., p. 173.

⁷³ Di *Vento in una città* si sa che fu rifiutato da Vittorini per *Il Politecnico* (cfr. E. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Einaudi, Torino 1977, p. 93).

⁷⁴ D. Scarpa, *op. cit.*, p. 72. Entrambi i racconti appariranno postumi in *Prima che tu dica «Pronto»* (1993).

⁷⁵ *Ibid.*, p. 71.

mediato con la realtà (la prima stesura autografa di *Amore lontano da casa* porta il titolo provvisorio *Scoperta delle cose*) che sembra una riscrittura ancor più intima della lotta contro il «male dei simboli» di *Angoscia in caserma*. «Questo è: che per noi le cose pensate sono diverse dalle cose».

Qui s'innesta la sezione cassata dall'autografo: «Il pensare, ecco quel che ci rovina, noialtri. Adesso ti racconto una storia di quand'ero coi partigia». È la storia della prima volta che vide uccidere dei fascisti, che Calvino aveva già tentato di rievocare in ottica straniata prima sotto lo sguardo dell'idiota Natale (ma la sequenza era stata a sua volta espunta da *Come un volo d'anitre*) e poi di Pin nella scena dei cognati calabresi nel capitolo VII del *Sentiero*, senza contare l'invenzione già tutta fantastica di *Andato al comando*⁷⁶. Ma qui a raccontarla sembra proprio lui, Italo: sua e senza schermi è stavolta la frattura tra io e mondo, suo il divario tra pensiero e azione, tra desiderio di veder morti i fascisti, ucciderli di propria mano e l'indugio vile che lo fa rimaner seduto a devastare i formicai – proprio come fa Pin quando sfoga sulla natura la frustrazione d'essere escluso dall'incomprensibile mondo degli uomini. A questo punto la ragazza lo interrompe:

⁷⁶ Sul rapporto fra queste quattro diverse rielaborazioni narrative di quello che fu «un episodio [realmente] accaduto [...] di fronte al quale lo scrittore perse i sensi», e che rappresenta «in certo modo la scena primaria della vicenda resistenziale dell'autore, forse la più traumatica delle situazioni sperimentate», cfr. B. Falcetto, *Prove di immaginazione*, in *DP*, pp. V-LVI: XXXVI-XXXIX.

– Perché racconti sempre storie dei partigia? [...]

– Perché non ho fatto altro che il partigia, in vita mia – dico. – Ci sono molti della mia generazione che non hanno fatto altro, d'importante, e continueranno a parlarne per tutta la vita. E anche non potranno fare altro. E non potremo più fare altro, ormai, questo è il guaio. Guaio per noi, personalmente, il mondo ha ancora molto bisogno di partigia. Un giorno forse mi deciderò e andrò in Grecia. [...] Poi andrò in Ispagna quando toccherà alla Spagna. Poi forse anche in Indocina, in Egitto, a noi non resta che fare i partigia, finché ce ne sarà bisogno. Il guaio è che anche questa è una cosa pensata, separata dalle cose vere.

Sono passati quasi due anni dalla fine di quell'esperienza, e l'ex partigiano Santiago ha già scoperto, come vent'anni dopo lo scrutatore Amerigo Ormea, «le risorse d'un atteggiamento finora sconosciuto: la nostalgia»⁷⁷. Nella nuova Italia che ha tradito le attese di chi ha combattuto per liberarla e che ora sembra quasi non riuscir più a trovarvi posto – il dramma di tutti i testimoni-reduci di tutte le guerre, il dramma sempre contemporaneo di Ulisse cui Calvino aveva dedicato appena due mesi prima una densa pagina giornalistica⁷⁸ –, nell'Italia che si avvia alla ricostruzione, al miracolo economico, al centrismo, al bipolarismo, al ritorno dell'«ombra grigia dello Stato burocratico, uguale prima durante e dopo il fascismo»⁷⁹, quella stessa esperienza travolgente che appena due anni prima aveva guarito

⁷⁷ I. Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*, in RR2, p. 15.

⁷⁸ «È la storia degli otto settembre, l'Odissea, la storia di tutti gli otto settembre della Storia» (I. Calvino, *Omero antimilitarista* [1946] in S, pp. 2118-2119).

⁷⁹ I. Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*, in RR2, p. 16.

l'uomo e lo scrittore dal «male dei simboli» svelandogli finalmente la realtà, è divenuta ora, a sua volta, un *nuovo* «male dei simboli»: una «cosa pensata, separata dalle cose vere». Un nuovo incaglio da superare.

Qualche settimana dopo queste righe, Calvino scrive un'altra lettera a Marcello Venturi, gli critica un altro racconto, *Gli assediati*: «che il fascista uccida la donna e il partigiano si spari è una cosa che lascia freddi, uno dice: Beh, si sapeva! [...] O che non capitavano queste cose? Sì che capitavano ma mentre la vita può essere retorica commovente melodrammatica, noi scrittori non possiamo esserlo. Dannato pasticcio. Ma noi dobbiamo dire qualcosa sempre di nuovo, in più della vita». E poi, secco: «Ma forse è bene che smettiamo di scrivere di partigia, se no cadiamo nella cifra»⁸⁰.

Gli ultimi racconti «di partigia» puntano sulla rarefazione, premono fino in fondo il pedale della trasfigurazione fantastica, abbandonano la Storia e la realtà: in *Ultimo viene il corvo*, storia del duello tra un soldato e un ragazzo dei boschi dalla mira prodigiosa, ormai «tutti i personaggi sono anonimi e neppure è detto che si tratta di partigiani e tedeschi», lo scrittore «opera ormai in un campo di pura invenzione al di là dei termini concreti, un campo creato dalla letteratura e costruito pezzo per pezzo con l'intelligenza che più tardi si rivelerà matematica»⁸¹. L'ultimo, *Il bosco degli animali*, tutto giocato su schemi iterativi tipici della fiaba, esce sull'*Unità* di Torino il 20 aprile 1948: assieme alle tabelle dei risultati elettorali.

⁸⁰ L, p. 113.

⁸¹ G. Falaschi, *La Resistenza armata*, cit., pp. 142-143.

5. *La battaglia come io non l'ho vista*

1973. Ferdinando Camon: «se lei oggi volesse rimettersi a raccontare della guerra partigiana, come ne scriverebbe?». Calvino:

Se scrivessi adesso un racconto o un romanzo sui partigiani – glielo dico, tanto è estremamente improbabile che mi ritrovi nelle condizioni di spirito di farlo –, dovrebbe essere il punto d'incontro tra un certo modo astratto, deduttivo, di costruire il racconto che ho elaborato negli ultimi anni, e un modo d'accumulazione di particolari dell'esperienza, di descrizione minuziosa di oggetti e luoghi e atti, che è un modo di scrivere di cui ogni tanto sento il bisogno anche se di rado sono riuscito a metterlo in atto. Certo ci vorrebbe una memoria molto più precisa della mia, più analitica. La storia sarebbe vista non *événementielle* ma attraverso tutti i reciproci influssi di fauna e di flora e di clima e di fisiologia e di tutte le cose necessarie per la sopravvivenza, armi castagne munizioni lacci da scarpe, per passare via via ai condizionamenti militari locali e a quelli dei quartieri generali alleati e tedeschi, alle impostazioni politiche italiane legate a loro volta a quelle internazionali, con un continuo allargarsi e concentrarsi del campo focale e anche della densità linguistica, dell'impasto dei vari strati di linguaggio, mettendo in luce la rete di rapporti diretti e indiretti di fatti naturali e culturali e storici con un singolo minimo episodio in cui alcuni semplici combattenti anonimi mettono in gioco le vite loro e altrui⁸².

Malgrado la *praeteritio* iniziale, il racconto di cui Calvino sta parlando, o almeno qualcosa che gli assomiglia, esce l'anno dopo, sul *Corriere della Sera* del 25 aprile, col titolo *Ricordo di una battaglia*. La battaglia è quella, persa, dei centoventi garibaldini guidati dal comandante “Gino” (Luigi Napolitano) che ten-

⁸² SNA, pp. 186-187.

tarono di liberare Baiardo, paese arroccato sulle Prealpi Marittime a pochi chilometri da Sanremo, dall'occupazione repubblicana il 10 marzo 1945⁸³. L'«unico racconto in prima persona di un'azione partigiana realmente vissuta che Calvino abbia mai scritto», e su cui continuò a lavorare per anni, avrebbe dovuto far parte di «uno dei più avanzati progetti di libri futuri» interrotti dalla sua improvvisa scomparsa, quello in cui finalmente «avrebbe dovuto addomesticare [...] la sua bestia nera: l'autobiografia»⁸⁴. Il progetto, denominato a un certo punto *Passaggi obbligati*, è stato poi ripreso da Esther Singer Calvino per comporre e pubblicare nel 1990 *La strada di San Giovanni*, seguito quattro anni dopo dal “gemello” *Eremita a Parigi*, ugualmente occasionato dalla ripresa di un altro progetto calviniano di raccolta dei propri scritti autobiografici⁸⁵. Di un prolungato lavoro su *Ricordo di una battaglia* testimoniano diverse lettere⁸⁶, nonché l'intervista del 1982 agli studenti di Pesaro:

purtroppo la memoria tante cose le cancella, e uno scritto sulla Resistenza che ho cominciato, e che forse continuerò e farà parte di uno

⁸³ A Baiardo, località contesa per la sua posizione strategica, Calvino partecipò a due diversi scontri coi fascisti. Il primo, datato 5 settembre 1944, è ricordato fugacemente dal protagonista di *Angoscia in caserma* (cfr. RR1, p. 240). Pare che presso Baiardo si trovasse anche il vero sentiero dei nidi di ragno che ispirò il romanzo (cfr. M. Barenghi, *Postfazione*, cit., p. 167).

⁸⁴ F. Serra, *op. cit.*, pp. 349-351.

⁸⁵ Cfr. C. Milanini, *Ricordi-racconti per «Passaggi obbligati»*, in RR3, pp. 1199-1209, e M. Barenghi, *Pagine autobiografiche*, in S, pp. 3026-3032.

⁸⁶ Cfr. in particolare quelle del 1974-75 a A. Toppi (L, pp. 807-808), A. Sacchi Porta (p. 810) e M. Venturi (pp. 830-831).

dei tanti prossimi libri che ho in preparazione, è proprio una specie di battaglia con la memoria per ricordarmi un episodio, per cercare di riportarlo alla memoria proprio così com'era, nella mia preoccupazione sempre di dare la vera realtà di un'esperienza, piuttosto per contrapporla a quello che è il modo come si parla di queste cose in sede storica o celebrativa o giornalistica o politica, e cercare di recuperare quella che era la vera realtà vissuta di questo⁸⁷.

Un confronto tra le due dichiarazioni rende bene l'idea di cosa avrebbe dovuto essere *Ricordo di una battaglia* e cosa invece è stato. La volontà di unire «un certo modo astratto, deduttivo, di costruire il racconto che ho elaborato negli ultimi anni» con la concretezza dell'«accumulazione di particolari dell'esperienza» per definire la partecipazione all'evento come una complessa rete di relazioni e «reciproci influssi» tra individui, oggetti, ambiente e Storia si traduce in un ricorso insistito, quasi ossessivo, alla figura genettiana della metalessi narrativa, per cui le vicende narrate procedono parallelamente e conseguentemente al racconto dei tentativi dell'autore di ricostruirle. Tentativi frustrati, cosicché il ricordo della battaglia si rovescia effettivamente in una battaglia col ricordo che non riesce a disseppellire, dall'«umido letto di sabbia che si deposita nel fondo del torrente dei pensieri», cosa veramente il narratore abbia visto e vissuto quel giorno a Baiardo, ma solo «la battaglia come io non l'ho vista». La memoria delle cose immaginate, degli «ordini che non sono mai stati eseguiti», del «piano della battaglia come doveva essere e come non fu», dei «discorsi di dopo che mettono in ordine e spiegano tutto secondo la logica della storia passata», è l'unica in cui «potrei dare a ognuno il suo nome, il

⁸⁷ SNA, p. 541.

suo posto, il suo gesto» – ma seguirla significa giocoforza scrivere «un pezzo di racconto con lo stile di allora, che non può dirci come erano davvero le cose ma solo come credevamo di vederle o di dirle»: rinunciare alla *testimonianza* e ricadere nell'*invenzione*.

Viceversa, nella memoria dei fatti realmente visti e vissuti non c'è nulla, il suo tesoro è stato bruciato da tempo – forse proprio trasformandolo in racconto come denunciava dieci anni prima la prefazione al *Sentiero* – e sua la «rete bucata» non ha trattenuto nulla di quanto servirebbe a costruire un resoconto credibile: «le facce e i nomi dei miei compagni di squadra, le voci, le frasi in dialetto, e come abbiamo fatto coi fili, a tagliarli senza tenaglie». In questo corpo a corpo con la memoria ci si scopre a constatare che quel giorno non si è visto realmente nulla, vuoi per il buio, vuoi perché si stava appostati «in quel fondo valle da cui non si vede un bel niente»; non si è sentito altro che silenzio prima e poi «un groviglio sonoro impossibile da decifrare» di «tutti i tipi di scoppi e di raffiche»; che fino all'ultimo non si è capito se si fosse vinto o perso e neanche chi fossero i partigiani e chi i fascisti, finché non si è riusciti a discernere il motivo della canzone che i vincitori stavano cantando, non *Fischia il vento* ma, ahimè, *Giovinezza*. Persino del compagno caduto non ci si ricorda come e perché, ma solo quello che non si è potuto vedere mentre si era già lontani: il momento straziante, ma immaginato, in cui i bersaglieri repubblicani ne avrebbero raccolto il corpo esanime.

Rincarano la dose le sequenze inedite leggibili nelle carte autografe⁸⁸. Le poche fisionomie che riemergono sono quelle manomesse dall'invenzione narrativa, «quando ancora la memoria era fresca e invece io scrivevo cambiando e inventando», ed è impossibile perfino riconoscere sé stessi fra «quelle facce tutte a me ora egualmente estranee»: «io, che sono privo d'immagine (non per niente vivo da mesi in un mondo senza specchi [...]) esisto soprattutto come coscienza della mia immaturità rispetto alle prove che affronto». Anche il progetto iniziale di «mettere in luce la rete di rapporti diretti e indiretti di fatti naturali e culturali e storici» non può che naufragare: nel racconto edito non ce n'è traccia, nell'autografo c'è invece un lunghissimo e circostanziato resoconto di come i piani alleati s'intrecciassero, sovrapponevano e legassero ai destini della guerra parallela dei partigiani, che si attorciglia faticosamente su sé stesso solo per arrivare a constatare come «ogni cosa che do per scontata dovrei invece spiegarla punto per punto perché chi non era lì allora non può mica saperla, dico proprio lì in quello spigolo delle Alpi Marittime»; e che sarà meglio

tornare a seguire il filo dei miei ricordi sballottati e affioranti dal buio, che ho tralasciato un momento per dare il senso di come la vita di uno dipenda minuto per minuto da tanti fattori, che neanche chi ha responsabilità di comando riesce a padroneggiare al cento per cento, figuriamoci io che [...] per rendere questa sproporzione tra la complessità d'elementi di cui faccio parte e il poco che riesco a vederne e capirne, dovrei continuare ad allargare l'orizzonte della mia memoria individuale alla storia collettiva delle bande della nostra zona, e da

⁸⁸ Le citazioni seguenti sono tratte tutte dai brani inediti trascritti in *RR3*, pp. 1205-1209, tranne una («io, che sono privo d'immagine...») ricavata da C. Milanini, *L'utopia*, cit., p. 199.

quella alla storia delle armate e delle nazioni in quegli ultimi mesi della Secondo Guerra Mondiale in Europa, e così sarei obbligato a moltiplicare digressioni parentesi note rimandi.

Strappo le ultime pagine: invece di risvegliare i ricordi quella mattina son tornato a coprirli con la crosta sedimentata dei discorsi di dopo.

Così il racconto della pura memoria «cammina con [...] attaccata addosso l'ombra di quello che si potrebbe o dovrebbe scrivere al posto suo [...] legandosi per sempre alla sua impossibilità»⁸⁹. E il punto di arrivo è disperante: «il senso di tutto», recita l'*explicit* della redazione edita, «che appare e scompare».

6. *La discordanza perenne*

Chissà se Calvino, dichiaratosi per questioni generazionali «lettore per la vita» del primo grande romanzo moderno «con cui la letteratura di guerra ha cercato di spiegare cos'è una guerra», vale a dire *La certosa di Parma*⁹⁰, abbia mai pensato d'essere vittima di quello che Jean Norton Cru, il pioniere degli studi storico-critici sulla memorialistica di guerra, definiva «il paradosso di Stendhal».

⁸⁹ F. Serra, *op. cit.*, p. 351.

⁹⁰ «Sarà l'appartenere a una generazione che ha vissuto guerre e cataclismi politici in gioventù che mi ha fatto lettore della *Chartreuse* per la vita? [...] Forse è vero proprio il contrario: ci si considera figli di un'epoca perché si proiettano le avventure stendhaliane sulla propria esperienza per trasfigurarla, come faceva Don Chisciotte» (I. Calvino, *Guida alla «Chartreuse» a uso dei nuovi lettori* [1982], in *S*, pp. 959-966: 960).

La vicenda è nota: il marchesino Fabrizio Valserra del Dongo lascia diciassettenne la casa paterna, pieno di sogni di gloria, per unirsi all'armata napoleonica; ma quando giunge a Waterloo in piena battaglia, quel che vede è solo l'affastellarsi sconnesso di scene incomprensibili. Il «paradosso di Stendhal» postula dunque che il combattente in prima persona «è il solo a non conoscere, a non comprendere la battaglia; i capi, al contrario, i civili, tutti coloro che non sono stati attori né testimoni vedono l'evento con lucidità»; ne consegue che «di tutte le testimonianze possibili sulla guerra, quella dell'uomo che ha le mani in pasta è la più insignificante»⁹¹. Se le energie di Cru e la mole del suo studio monumentale sulla Grande Guerra erano tutte volte a sfatare tale presupposto, tuttavia l'esperienza del Novecento ci ha ormai dimostrato, come ha scritto Antonio Scurati, che «l'autorità della testimonianza non riposa sull'assunto secondo cui l'esperienza ci restituirebbe la verità della cosa, adeguandovisi data la sua maggiore prossimità», ma «dipende invece dal prevalere di un orizzonte culturale in cui l'unica possibilità che il mondo ha di rivestire un senso risiede nel racconto che se ne dà»; così «Stendhal c'introduce alla condizione universale dell'uomo moderno, la cui unica possibile esperienza consiste nel verificare l'inermità della propria esperienza», e lo fa «grazie alla piena consapevolezza del romanziere, il quale sa che l'unica narrativa ancora praticabile racconta della sopraggiunta incapacità della narrazione a dire l'esperienza del

⁹¹ J.N. Cru, *Sulla testimonianza. Processo alla Grande guerra* [1930], Medusa, Milano 2012, p. 26.

mondo se non per via di negazione»⁹². «La battaglia come io *non* l'ho vista», appunto.

Ma sul racconto stendhaliano come possibile paradigma della partecipazione dell'individuo alla Storia non si può rinunciare alle pagine memorabili che dedica al tema Nicola Chiaromonte. Se la Waterloo invisibile e incomprensibile vissuta da Fabrizio – come, *si parva licet*, la Baiardo irricordabile del partigiano Santiago – «è il contrario – il negativo, si vorrebbe dire – di una battaglia vista nel suo insieme e animata da un soffio unico», «una battaglia che non esiste» come «non esiste neppure la Storia», «quello che importa, e che solo è vero in senso proprio, è l'incontro fra l'animo dell'individuo e l'evento; il quale, comunque, non si offrirà mai all'esperienza altro che come incidente più o meno assurdo»⁹³. In questa prospettiva, «“realtà” significa propriamente ciò che elude e delude gli slanci dell'animo, ciò che non risponde all'attesa o vi risponde a controsenso e controtempo: la discordanza perenne fra l'individuo e il mondo»⁹⁴, che come abbiamo visto è il costante sottotesto narrativo di tutte le avventure belliche (e non solo) dei vari *alter ego* calviniani.

Del resto sempre Chiaromonte, in premessa al suo più grande libro, alla possibile domanda sul perché si fosse «servito di opere d'immaginazione, anziché di opere teoriche o storiche, per discutere argomenti quali il rapporto fra l'individuo e

⁹² A. Scurati, *Guerra. Il grande racconto delle armi da Omero ai giorni nostri*, Bompiani, Milano 2022, pp. 261-263.

⁹³ N. Chiaromonte, *Credere e non credere* [1971], in Id., *Lo spettatore critico. Politica, filosofia, letteratura*, a cura di R. Manica, Mondadori, Milano 2021, pp. 697-914: 708-710.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 715.

l'evento storico», rispondeva molto semplicemente: «a mio parere, è soltanto attraverso la finzione, e nella dimensione dell'immaginario, che è possibile apprendere qualcosa sull'esperienza autentica dell'individuo»⁹⁵.

Italo Calvino, ne siamo certi, avrebbe senz'altro sottoscritto.

Edoardo Barghini

⁹⁵ *Ibid.*, p. 704.

IV. Davanti alla macchina da presa: gli interventi cine-televisivi di Italo Calvino

di *Giulio Ciancamerla*

«Italo Calvino. Uno. Ciak»¹

1. Uno scrittore invisibile

Può sembrare un paradosso, una delle tipiche antinomie calviniane: se si escludono gli autori del Novecento letterario italiano che con i media audiovisivi hanno avuto un rapporto privilegiato e professionale (non solo i *cinematografari* Zavattini, Soldati e Pasolini, ma anche i radiofonici Pratolini, Gadda e Banti o i televisivi Arbasino e di nuovo Soldati, solo per fare gli esempi più noti), Italo Calvino è uno degli scrittori più presenti nell'universo *broadcast*². La sua opera ha influenzato in modo significativo anche il panorama cinematografico, si tratta però di

¹ I. Calvino, *Le interviste impossibili. Italo Calvino incontra L'uomo di Neanderthal*, regia di Vittorio Sermonti, Rai Secondo canale, 25 luglio 1974, ora in *Le interviste impossibili*, edizione integrale a cura di L. Pavolini, Twilight Music e Donzelli Editore, Roma [2006], Cd 1, 00.01.10 – 00.01.13.

² Lungi dal poter presentare conclusioni definitive in un campo da perlustrare ancora a fondo, questo intervento intende presentare i primi esiti di uno studio avviato all'interno del *Laboratorio Calvino* della Sapienza. La ricerca ha infatti preso avvio dai materiali custoditi

un'ascendenza indiretta, in qualche modo dissimulata, che non è possibile affrontare in questa sede ma che è importante considerare ai fini delle riflessioni che seguiranno³.

La presenza non occasionale di Calvino alla radio, alla televisione, ma anche nei cinegiornali e nei documentari per il grande schermo potrebbe apparire a un primo sguardo inaspettata, soprattutto in relazione al profilo dell'intellettuale sanremese. È piuttosto noto, infatti, quanto una delle linee portanti della sua ricerca letteraria mirasse all'abolizione della figura dell'autore a favore dell'opera e non sono poche le dichiarazioni che manifestano l'ambizione di raggiungere lo *status* di «scrittore invisibile»⁴. «Il grande avvenimento del nostro secolo», ha scritto Calvino a proposito di *Forse un mattino andando per*

dal Laboratorio e si è poi concentrata sulle registrazioni italiane e francesi di cui si cercherà di fornire una prima panoramica esaustiva. Allo stato attuale della ricerca non si dispone, invece, di informazioni e documenti relativi allo scenario inglese, spagnolo e statunitense tali da poter formulare un ragionamento complessivo, che è quindi rimandato a una ricerca futura.

³ Per un quadro complessivo si rimanda a *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, a cura di L. Pellizzari, Lubrina, Bergamo 1990, nuova ediz. ampliata, Artdigiland, Dublino 2015 e al recentissimo V. Santoro, *Gli amori difficili di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, Les Flâneurs Edizioni, Bari 2024.

⁴ Questo il titolo di una recente biografia calviniana: A. Serrano Cueto, *El escritor que quiso ser invisible*, Fundación José Manuel Lara, Siviglia 2020, trad. it. di G. Carraro e E. Mogavero con il titolo *Italo Calvino. Lo scrittore che voleva essere invisibile*, Mondadori, Milano 2023. Dato l'argomento di questo intervento, si rimanda al documentario televisivo *Italo Calvino. Un uomo invisibile* (Nereo Rapetti, 1974).

un'aria di vetro di Montale, «è l'uso continuato d'uno specchio situato in modo da escludere l'io dalla visione»: è l'apologia dello specchietto retrovisore, «fondamentale rivoluzione antropologica del nostro secolo», che a differenza dello specchio comune può rimuovere dalla riproduzione delle immagini «la presenza del soggetto osservante, di cui il mondo è uno sfondo accessorio»⁵. Nonostante questa utopica aspirazione all'invisibilità e l'attenzione tutt'altro che accessoria verso «il mondo», Calvino è stato uno scrittore piuttosto *visibile*. In molte occasioni è stato ritratto (dipinto, disegnato e fotografato: soprattutto le fotografie sono numerosissime e non pochi i volumi che le accolgono)⁶ e come emerge da una prima esplorazione delle principali teche, soprattutto italiane e francesi, ha lasciato delle tracce audio-visive degne di nota⁷.

⁵ Per questo testo, pubblicato in varie occasioni, si rimanda a I. Calvino, *Eugenio Montale, "Forse un mattino andando"*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barengi, Mondadori, Milano 1995, nuova ediz., ivi, 2023 pp. 1186-1187.

⁶ Calvino è stato fotografato, tra gli altri, da Ugo Mulas, Jerry Bauer, Sebastião Salgado. Si vedano almeno E. Mondello, *Italo Calvino*, Studio Tesi - Iconografia, Pordenone 1990; P. Barbaro e F. Pierangeli, *Italo Calvino. Biografia per immagini*, Gribaudo, Cavallermaggiore 1995; *Album Calvino*, a cura di L. Baranelli-E. Ferrero, Mondadori, Milano 1995, nuova ediz. ampliata, ivi, 2022.

⁷ Vorrei ringraziare Emanuele Gagliardi (Rai Teche, Roma) e Corinne Gauthier (Inathèque, Parigi), Michela Zegna (Fondazione Cineteca di Bologna), Maria Assunta Pimpinelli e Enrico Di Addario (Ufficio preservazione Cineteca Nazionale), Elena Testa e Melita Mandalà (Archivio Nazionale Cinema Impresa) per aver agevolato le consultazioni

Se si sposta l'attenzione dalle immagini dell'autore al piano fonico dell'enunciazione, la situazione non cambia poi di molto, si ripresenta anzi, una simile contraddizione apparente. Non è necessario cercare tra i ricordi di colleghi e amici per incontrare il motivo ricorrente della scarsa loquacità di Calvino, era lui stesso che sosteneva di comunicare malvolentieri al di fuori della dimensione della scrittura, un campo, anche questo, piuttosto complesso, fatto di cancellature, riscritture e continue riorganizzazioni del pensiero.

Scrivo perché non ho nessuna facilità di parola. Se parlassi senza difficoltà forse non scriverei. E quando accetto un'intervista, mi succede spessissimo di cominciare a trovare solo qualche ora dopo le risposte che avrei voluto dare alle domande⁸.

I suoi silenzi, le esitazioni, le lunghe pause e la discontinuità del suo eloquio sono diventati proverbiali: gli interlocutori della carta stampata raramente hanno rinunciato a descrivere i modi del suo parlare (persino su *Mondoperaio* si sottolineava che «le parole dello scrittore escono lente, difficili, come gusci

con grande disponibilità. A Luca Baranelli va il più sentito ringraziamento per il sostegno e per i consigli indispensabili all'avanzamento della ricerca.

⁸ *Italo Calvino (L'auteur du "Baron perché" a trouvé un sujet en or pour son dernier roman: la lecture des romans)*, intervista di P. Boncenne, in *Lire*, 68, aprile 1981, p. 125, ora in I. Calvino, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2012, nuova ediz. ampliata, ivi, 2022, p. 432.

rotti di noci»⁹) e le testimonianze audiovisive, con tutte le interferenze comunicative del caso, sono piuttosto esplicite. Calvino per primo registrava la propria battaglia personale con le forme dell'espressione, anzi era lui stesso a indicare i termini di quel conflitto con il linguaggio, talvolta persino nello stesso momento in cui si stava svolgendo, cioè durante la conversazione, e lo considerava «uno dei motori segreti della sua scrittura»¹⁰. Una scrittura che alla fine del processo, però, sapeva raggiungere una chiarezza di pensiero e una sinteticità difficilmente equiparabili.

Può sembrare singolare, quindi, che proprio Calvino, osservatore critico della peste del linguaggio – «che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione, sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze»¹¹ – e tanto diffidente nei confronti della parola pronunciata – «questa cosa molle, informe, che esce dalla bocca e che mi fa uno schifo infinito»¹² –

⁹ Per il testo di Marco d'Eramo che precede l'intervista, escluso dal volume di Baranelli, si rimanda al periodico del PSI: *Italo Calvino*, intervista a cura di M. d'Eramo, in *Mondoperaio*, XXXII, 6, 1979, p. 133.

¹⁰ M. Barengi, *Introduzione*, in I. Calvino, *Sono nato in America*, cit., p. X.

¹¹ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, in Id., *Saggi*, cit., p. 678.

¹² *Italo Calvino*, intervista a cura di M. d'Eramo, in *Mondoperaio*, cit., p. 138, ora in I. Calvino, *Sono nato in America*, cit., p. 297. Un'invettiva contro la parola parlata che sembra rimandare suggestivamente

abbia rilasciato più di duecento tra interviste, dichiarazioni, commenti, risposte a inchieste e questionari, soprattutto per giornali e riviste, ma anche per la radio e per la televisione.

Cercare di far diventare nella scrittura questa parola, che è sempre un po' schifosa, qualcosa di esatto e di preciso, può essere lo scopo di una vita. Soprattutto quando si vede un deterioramento, quando si vive in una società in cui la parola è sempre più generica, povera. Di fronte a un linguaggio che va o verso la sciatteria o verso l'astrazione, ai vari linguaggi intellettuali che sono sempre appiccicati, lo sforzo verso qualcosa d'irraggiungibile, verso un linguaggio preciso, basta a giustificare una vita¹³.

Più in generale – e al di fuori delle dimensioni audiovisive – per carattere, principi e gusti letterari Calvino è sempre stato poco incline a raccontare di sé, un tipo di discorso che di norma è sollecitato dalle interviste (si pensi di nuovo al documentario *Un uomo invisibile*). Rimandi e pagine d'impianto autobiografico sono note anche ai lettori non specialisti, ma non va dimenticato quanto, nel suo caso, sia complesso il rapporto con l'oggettivazione dell'io e con la tensione propriamente autobiografica: non si può non tener conto da un lato della «sua battaglia piuttosto decisa, e protratta, contro l'uomo totale, quello che chiama l'io lirico-intellettuale-autobiografico tipico

all'apostrofe di Gadda contro il pronome di prima persona che Calvino avrebbe ripreso nella lezione sulla molteplicità: «... l'io, io! ... il più lurido di tutti i pronomi!... I pronomi! Sono i pidocchi del pensiero». Cfr. Id., *Lezioni americane*, cit., p. 719.

¹³ *Italo Calvino*, intervista a cura di M. d'Eramo, cit., p. 297.

dell'uomo ermetico»¹⁴, dall'altro della diffidenza verso il testo-confessione, manifestata in numerose circostanze.

Questi elementi (l'aspirazione all'invisibilità, la ricerca continua di precisione e la diffidenza per il discorso autobiografico) sembrerebbero in contrasto con la presenza regolare della sua *voce* nelle trasmissioni radiofoniche, nei cinegiornali e nei servizi televisivi. Calvino, invece, ha saputo trovare anche nell'intervista (intesa nell'accezione più ampia del termine) una forma di comunicazione ottimale e, per quel che riguarda gli audiovisivi, ha elaborato una propria maniera di esporsi ai dispositivi di registrazione imponendo la propria specificità.

Tuttavia la costanza e l'intensità di questi interventi non modificano i termini del discorso: Calvino resta uno scrittore restio agli autobiografismi e alla presa diretta del pensiero. Ma lo scenario è ancora più complesso: come ha già chiarito Baranelli

la consultazione delle carte conservate da Calvino ha documentato e confermato in molti casi che, quando veniva intervistato, egli preferiva *scrivere* le risposte e possibilmente anche le domande. Se ciò è normale nel caso di inchieste promosse da riviste letterarie, in cui le domande sono sottoposte in anticipo agli interpellati – i quali possono rispondere solo in forma scritta –, va detto che Calvino tendeva a dare risposte scritte anche a giornalisti e collaboratori di quotidiani e settimanali che gli chiedevano un'intervista da far uscire in tempi rapidi. [...] Questa pratica [...] sembra consolidarsi in modo sistematico nei

¹⁴ G. Falaschi, *Negli anni del neorealismo*, in *Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale* (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio 1987), a cura di G. Falaschi, Garzanti, Milano 1988, p. 133, ora in Id., *Una lunga fedeltà a Italo Calvino*, Aguaplano, Perugia 2019, p. 167.

primi anni '60, quando egli ha ormai raggiunto la piena consapevolezza di essere uno scrittore¹⁵.

Quelle che sembrano conversazioni orali, quindi, possono rivelarsi dei testi scritti ben meditati che simulano le forme del parlato immediato o persino delle auto-interviste. In una nota lettera indirizzata a Sanguineti – e forse mai spedita – Calvino ha scritto:

Lo stato di consistenza delle mie idee oggi mi porta a preferire al genere saggio – e a quel tanto di perentorietà che esso esige – il genere dialogo, dialogo vero cioè discutendo con un interlocutore non fittizio, ma pur sempre dialogo finto cioè scritto facendo finta di parlare. (Integrando o meno una discussione a voce.) Ho cominciato a praticare questo genere l'anno scorso scrivendo delle finte risposte parlate a Ferdinando Camon per la riedizione del suo peraltro non ameno libro *Il mestiere di scrittore*, cioè adattando o inventando le sue domande o obiezioni a mie risposte. E mi sono accorto che questo è il sistema più indicato per me per fare delle discussioni, dico farle per scritto con l'aria di chiacchierare. E ho pensato che questa potrebbe essere la formula di rivista possibile oggi, una rivista-dialogo¹⁶.

È un elemento da tenere presente anche quando si affrontano gli interventi radiofonici e cine-televisivi: questi non permetterebbero per loro natura particolari mediazioni, soprat-

¹⁵ L. Baranelli, *Nota del curatore*, in I. Calvino, *Sono nato in America*, cit., p. XXIX.

¹⁶ Italo Calvino a Edoardo Sanguineti, Parigi, 5 febbraio 1974, in I. Calvino, *Lettere. 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano, 2001, nuova ediz. riveduta e ampliata, ivi, 2023, p. 800.

tutto nei casi delle registrazioni in diretta, tuttavia paiono fortemente influenzati dalla dimensione della scrittura e molto spesso, indipendentemente dalla loro configurazione originaria, sono stati rielaborati in altre forme, secondo una circolarità che rende le *parole audio-visive* parte integrante della produzione calviniana.

2. *Davanti ai microfoni e alla macchina da presa*

Se le interviste scritte sono state raccolte e studiate dalla critica, i *testi* per la radio, per la televisione e per il cinema (sia le parole pronunciate nei documentari, sia alcune sceneggiature¹⁷) sono stati affrontati solo in minima parte, con alcune illustri eccezioni che corrispondono alle rielaborazioni pubblicate da Calvino stesso, alle selezioni accolte nei Meridiani e alle trascrizioni di Luca Baranelli. Il motivo potrebbe essere attribuibile alla circostanza concreta per cui la modulazione «del parlato si può intendere e apprezzare appieno solo in presenza dell'immagine del parlante»¹⁸, ma anche per l'obiettivo difficoltà nell'identificare e consultare i documenti audiovisivi, disseminati in vari luoghi di conservazione e non sempre facilmente accessibili. È un discorso più ampio e non riguarda solo Italo Calvino, che

¹⁷ Mi permetto di segnalare il mio *Calvino scrittore per il cinema*, di prossima pubblicazione, esito di un progetto di Ateneo svolto nel 2022 presso Sapienza Università di Roma.

¹⁸ L. Baranelli, *Nota del curatore*, cit., p. XXXII. Anche le citazioni che seguono non sono esenti da questo difetto di trascrizione: non possono tener conto di elementi quali il ritmo dell'eloquio e la prossemica.

anzi è uno degli autori maggiormente documentato¹⁹: la galassia radio-cine-televisiva è ancora oggi parzialmente sommersa, nonostante gli innegabili sforzi congiunti. Probabilmente anche per una certa attitudine propria di molti studi sui mezzi di comunicazione di massa, in particolare dei *television studies*, che «ha[nno] quasi sempre privilegiato gli aspetti politici, economici, strutturali: serrate analisi sul potere politico, stringenti interrogatori sui “modi di produzione” [...] ben argomentati ma prigionieri di una dimenticanza: i programmi»²⁰. Di conseguenza è necessario tornare alle fonti per provare a disegnare una mappa, esplorare i cataloghi di archivi e teche, guardare ai dati presenti sul «Radiocorriere» e in testate affini, potendo contare su non pochi strumenti di ricerca.

Gli interventi audiovisivi, quelli identificati si intende, ripropongono uno scenario per certi versi affine alle interviste scritte: un'attività intellettuale costante che si è sviluppata nel corso di quattro decenni, parallelamente ai principali interventi critici e le occasioni di «maggior respiro [...] non hanno nulla da invidiare a veri e propri saggi critici»²¹. Rispondendo alle domande che gli venivano poste, infatti, Calvino certamente ha parlato delle proprie opere – cioè delle idee di letteratura che

¹⁹ Buona parte delle registrazioni televisive sono state antologizzate nelle tre puntate di *Gli scrittori raccontano... Tutto Calvino in Tv*, a cura di Patrizio Barbaro, andate in onda su Rai Uno dal 2 al 4 giugno 1998. L'antologia raccoglie circa novanta minuti di video, tuttavia non contiene la totalità delle interviste prodotte dalla Rai ed esclude quanto non è stato realizzato dalla Radiotelevisione italiana.

²⁰ A. Grasso, *Storia critica della televisione italiana*, il Saggiatore, Milano, 2019, p. 5.

²¹ M. Barengi, *Introduzione*, cit., p. XVII.

sostengono la sua narrativa – e aperto spiragli sulla propria cucina creativa, ma molto spesso ha allargato la prospettiva a un ventaglio di contenuti decisamente più ampio. Anche in sede di intervista ha delineato modelli e descritto progetti, si è confrontato con lo scenario politico, sociale e culturale internazionale, ha posto l'opera letteraria in relazione dialettica con la storia, le scienze, la filosofia e le arti visive in un dialogo costante con svariati ambiti disciplinari. Nel corso di quattro decenni «il narratore esordiente, il giovane autore già affermato, l'intellettuale *engagé* volentieri interpellato sul nesso politica/cultura, sulla situazione della letteratura italiana, sui rapporti fra cinema e romanzo, sull'America; lo scrittore investito dai riflettori della critica, chiamato a parlare di ogni nuovo libro»²² ha affrontato alcune tra le principali *questioni* del secolo scorso. E non è certo secondario che questo insieme di risposte costituiscano «il più imponente corpus disponibile di autocommenti calviniani»²³.

Nel passaggio dalla pagina all'etere, è ovvio, Calvino si presenta con la sua vera voce e i *testi* si arricchiscono della dimensione sonora, le sue parole assumono un ritmo univoco, non più dipendente dai tempi di lettura, variabili di lettore in lettore. Ma è l'obiettivo della macchina da presa a caricare il discorso di elementi ancor più significativi, su tutti il problema della corporeità del soggetto enunciatore, «nello stesso tempo produttore e

²² *Ibid.*

²³ M. Barengi, *Introduzione*, cit., p. XI.

prodotto del testo»²⁴. I tratti distintivi di questi interventi corrispondono non tanto alla «fatica e lentezza»²⁵ del parlato, complessivamente meno presente di quanto si possa immaginare, quanto piuttosto alle strategie messe in pratica per adattare il discorso alla specificità del contesto, ossia alla necessità di rispettare i vincoli della conversazione audiovisiva.

Come si è anticipato, la presenza di Calvino nei canali *broadcast* non è paragonabile a quella di altri intellettuali interni al sistema di produzione radio-televisivo ma è comunque consistente, soprattutto nei palinsesti italiani. Il rapporto più proficuo è stato senza dubbio quello instaurato con la radio, d'altronde fin dagli anni che precedono gli esordi, il giovane autore si era dedicato alla scrittura di atti radiofonici per le emittenti dell'EIAR (rimasti inediti), seguiti nell'immediato dopoguerra dalle trasposizioni di alcuni racconti resistenziali (tra cui *Ultimo viene il corvo* e *Un pomeriggio, Adamo*, inediti anche questi²⁶); in una fase più matura aveva lavorato al programma sul *Pentamerone* di Basile²⁷, alle ben note trasmissioni

²⁴ G. Bettetini, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Bompiani, Milano 1984, p. 17.

²⁵ N. Ginzburg, *Il sole e la luna*, in *L'Indice dei libri del mese*, VIII, settembre-ottobre 1985, p. 8, poi in *Italo Calvino. Enciclopedia. Arte, scienza e letteratura*. «Riga 9», a cura di M. Belpoliti, Marcos y Marcos, Milano 1995, p. 188.

²⁶ Cfr. M. Barengi, *Note e notizie sui testi. Prose di teatro, trattamenti e sceneggiature*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. III, a cura di M. Barengi-B. Falcetto, Mondadori, Milano 1994, nuova ediz., ivi, 2023, pp. 1257-1262.

²⁷ *Fantasia e realismo nel "Pentamerone" di Giambattista Basile a cura di Italo Calvino*, Rai, Terzo Programma, 14 febbraio 1958. La rivista della Rai dedica un articolo alla trasmissione: «[...] un libro al quale

ariostesche del 1968 (in entrambi i casi su incarico di Cesare Lupo) e alla scrittura di tre *Interviste impossibili*. Pochi testi, certamente non paragonabili alla quantità di adattamenti tratti dalla sua narrativa ad opera di altri autori, per giunta replicati di continuo dai canali Rai. Pochi, ma indicativi degli interessi calviniani. Con un'intensità che cresce di pari passo alla sua affermazione come scrittore, Calvino è invitato a parlare alla radio: affronta i «problemi del romanzo in Italia»²⁸ e il rapporto con i suoi «maestri» (discutendo di silenzi e distanze)²⁹, risponde alle domande sui propri libri e sulle traduzioni

il Terzo Programma dedica una trasmissione curata da quell'estroso favolista e raffinato raccoglitore e interprete di fiabe che è, fra l'altro, Italo Calvino». G Cattaneo, *Il "Pentamerone" di Basile*, in *Radiocorriere*, XXXV, 6, 9-15 febbraio 1958, p. 14.

²⁸ *L'ora delle opinioni. I problemi del romanzo in Italia*, a cura di Roberto Cantini, Rai, Terzo Programma, 13 aprile 1954. Intervengono anche Cecchi, Piovene, Moravia, Alvaro, Gadda, Silone, Pratolini, Montale; a Calvino, esponente della nuova generazione di scrittori italiani, è stato chiesto: «A suo giudizio, in che termini si pongono i problemi del romanzo ai giovani narratori? E in quale rapporto essi stanno con le recenti esperienze della letteratura italiana, culminante nel realismo del dopoguerra?».

²⁹ *Testimoni e interpreti del nostro tempo. Cesare Pavese*, a cura di Libero Bigiaretti, Rai, Terzo Programma, 15 ottobre 1964, in questa occasione la voce di Natalia Ginzburg si alterna a quella di Calvino: «direi che la lezione di Pavese è una lezione di rigore, è una lezione anche di fare entrare il silenzio nella narrativa. I silenzi di Pavese, le cose di cui lui tace, sono sempre altrettanto e spesso più importanti delle cose di cui parla. [...] La poesia di *Lavorare stanca* era una cosa completamente nuova e isolata. Ricordo la frase che credo sia stato lui a dettare per la fascetta del libro: "una delle voci più solitarie della poesia ita-

estere³⁰, ragiona sulla tradizione letteraria italiana³¹ e sui narratori europei³², interviene sul rapporto tra letteratura, arte³³ e altri campi

liana contemporanea”». Delle registrazioni consultate presso l’Inathèque e Rai Teche non si fornisce il minutaggio di riferimento dato che questo potrebbe essere influenzato dall’organizzazione dei materiali nel catalogo multimediale.

³⁰ *Voci dal mondo. Settimanale di attualità internazionale del Giornale Radio*, a cura di Pia Moretti, Rai, Secondo Programma, 15 maggio 1966. Nel servizio *Pubblicate a Parigi le opere di scrittori italiani contemporanei* Calvino è raggiunto in Francia da un giornalista della Rai: «[per *La giornata di uno scrutatore*] sono partito anche qui da un’immagine e nel caso specifico da un’esperienza. Da un’esperienza che mi è sembrato contenere in sé tutto un nodo di significati e di interpretazioni. Una diciamo immagine-esperienza che ho portato con me per molto tempo e che si è andata caricando di intenzioni e di sviluppi interni”».

³¹ *Cicli letterari. Nel mondo dell’Ariosto. 6. La struttura del “Furioso”*, a cura di Edoardo Sanguineti, Rai, Terzo Programma, 5 gennaio 1975. Il testo scritto dell’intervento radiofonico era stato pubblicato col titolo *La struttura del «Furioso»*, in *Terzoprogramma. L’informazione culturale alla radio*, 2-3, 1974, pp. 51-58 e sarà poi raccolto in *Perché leggere i classici*: Cfr. I. Calvino, *Ariosto: La struttura dell’«Orlando Furioso»*, in Id., *Saggi*, cit., pp. 759-768.

³² *Fatti, documenti, persone. Raymond Queneau: un gioco sull’esistenza*, di Paola Dècina Lombardi, regia di Stefano Geraci, Rai, Radiotre, 15 febbraio 1983. La trascrizione di alcuni brani dell’intervista è in P. Dècina Lombardi, *Calvino: sembrava un dirigente di banca*, in *Tuttolibri*, XV, 680, 2 dicembre 1989, p. 6, ora in I. Calvino, *Sono nato in America*, cit., pp. 555-557.

³³ *Inter actualités de 13H00 - Conférence sur le théâtre et le cinéma par des écrivains italiens*, a cura di Jean Bouvier, ORTF, France Inter, 9

del sapere³⁴ tanto in Italia quanto in Francia³⁵, e su questioni più esplicitamente politiche³⁶, talvolta di scottante attualità come nel

maggio 1966. Calvino, intervistato con Moravia e Cassola a margine di una conferenza letteraria, parla del teatro italiano del Novecento che, a suo avviso, dopo le esperienze di Pirandello è «scisso».

³⁴ *Il recupero della mappa utopistica nella letteratura contemporanea. Ricognizione sul terreno dell'improbabile*, condotta da Walter Mauro e Sergio Pautasso, Rai, Terzo Canale, 25 aprile 1974. L'intervento scritto, significativamente trasmesso nel giorno della Liberazione, è stato recentemente pubblicato nella serie "Un anno con Calvino" curata da Bruno Falcetto: I. Calvino, *La fortuna dell'utopia*, in *la Repubblica*, 26 febbraio 2023, p. 39.

³⁵ Si segnala in particolare *Plein feu sur les spectacles du monde - Italo Calvino parle, en français, de son actualité*, a cura di René Wilmet, RTF, [France Culture], [1966]. In questa intervista Calvino viene presentato come «un jeune auteur dramatique italien qui a eu le plus de succès ces dernières années, [...] il est venu à la scène après avoir été (il le reste d'ailleurs toujours) un des hommes les plus actifs du cinéma italien» («un giovane drammaturgo italiano che ha avuto molto successo negli ultimi anni, [...] arrivato al palcoscenico dopo essere stato (ed essere tuttora) uno degli uomini più attivi del cinema italiano», trascrizione e traduzione nostra). In questa intervista Calvino parla della sceneggiatura teatrale tratta dal film *Justice est faite* (*Giustizia è fatta*, André Cayatte, 1950) che ha appena terminato e che di lì a poco sarebbe stata messa in scena al Piccolo Teatro di Roma. Si tratta di un documento particolarmente interessante dal momento che, in base alle conoscenze attuali, non si riscontrano altre tracce di questo adattamento dallo schermo alla scena.

³⁶ *Les Français s'interrogent - L'identité française*, a cura di Dominique Rousset, Radio France, France Culture, 29 ottobre 1976. L'intervista è poi confluita, con il sottotitolo c) *Il linguaggio politico in Italia e in*

caso della trattativa tra lo Stato italiano e le Brigate Rosse³⁷. Seppur esterno alle attività di via Giuseppe Verdi (Torino) e via Teulada (Roma), è una presenza quasi costante nelle frequenze radio.

Se si escludono le interviste evidentemente estemporanee, si ha l'impressione che anche in questi casi abbia elaborato un testo scritto o quantomeno degli appunti a cui affidarsi durante le registrazioni. Non sarebbe improbabile, considerando le carte d'archivio documentate e gli interventi televisivi in cui Calvino legge il suo discorso, anche mostrando apertamente i suoi *block notes*. Del resto nella meta intervista cine-televisiva rilasciata a Pettigrew e di Caro negli anni Ottanta avrebbe dichiarato esplicitamente: «potrei cercare d'improvvisare, ma credo che un'intervista per suonare spontanea deve essere preparata»³⁸.

Le occasioni televisive, forse meno fruttuose ma ugualmente importanti, presentano a mio avviso caratteristiche peculiari che si manifestano esclusivamente in questo ambito. La *preparazione alla spontaneità* prevede un confronto con un apparato produttore di immagini e suoni: se la radio, settore invisibile per eccellenza, restituisce solo a livello fonico un atteggiamento controllato, a tratti diffidente ma interno a modalità di comunicazione che Calvino ha dimostrato di conoscere bene, la presenza della macchina da presa induce atteggiamenti, modalità discorsive, lessico (e probabilmente *scritture*) che dimostrano la consapevolezza dei meccanismi filmici propria dello spettatore-critico cinematografico quale Calvino è

Francia (*Note sul linguaggio politico*), in *Una pietra sopra*: cfr. I. Calvino, *Note sul linguaggio politico*, in Id., *Saggi*, cit., pp. 377-379.

³⁷ *Voi e io '78. Musiche e parole provocate dai fatti*, con Inge Feltrinelli, presentazione e regia di Sandro Merli, Rai, Radiouno, 18 aprile 1978.

³⁸ *Italo Calvino* (Damien Pettigrew e Gasparé di Caro, 2008), 00.06.36 – 00.06.45.

stato, ma allo stesso tempo mostrano le esitazioni e l'incertezza del soggetto filmato. Con una graduale evoluzione di postura, gli interventi per lo schermo attestano una certa attenzione non solo ai contenuti e al modo migliore di esprimerli, ma anche all'aspetto visuale della comunicazione, si direbbe, alle diverse possibilità di essere guardato. Naturalmente il *set* dell'intervista non si trasforma (quasi) mai in *set* cinematografico, né Calvino in personaggio, ma è difficile guardare a quei video senza pensare ai numerosi ritratti fotografici e, da un punto di vista teorico, alle considerazioni sulla riproduzione dei corpi e dei volti umani nella dimensione incorporea della registrazione fotochimica.

Farsi fotografare (o comunque ritrarre) è produrre un'immagine di se stessi. Da ciò derivano le due preoccupazioni che contribuiscono all'incertezza: quella della convinzione inconscia che il ritratto sia opera non del ritrattista ma della nostra faccia che atteggiandosi diversamente, offrendosi alle luci e alle ombre produce diverse immagini; e quella del rivelare (anche a noi stessi) ciò che si è al di là dell'immagine che vogliamo dare (anche a noi stessi). Si finisce insomma per 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.

L'incertezza di fronte all'obbiettivo misura la distanza tra la parte dell'io intenzionale e quella dell'io sconosciuto. O forse il carattere illusorio d'entrambe³⁹.

³⁹ I. Calvino, testo in quattro punti sul ritratto fotografico, in C. Gajani, «*Ritratto – identità – maschera*», La nuova foglio editrice, Polenza-Macerata, 1976, snp; ora in Id., *Guardare*, a cura di M. Belpoliti, Mondadori, Milano 2022, p. 247.

È inevitabile che all'interno del processo comunicativo filmico la sua corporalità, la sua voce, le sue espressioni, e in qualche modo la sua *identità*, si trasformassero in segni, appunto, filmici. Non si può negare categoricamente che l'«io intenzionale» abbia avuto un ruolo rilevante nella costruzione della propria identità audiovisiva, tanto quanto l'«io sconosciuto». Difficile credere che il rilievo assunto dalla dimensione visiva nell'intero sistema di pensiero calviniano⁴⁰ venga meno proprio davanti alla cinepresa, che l'autore dell'*Avventura di un fotografo*, del settimo capitolo della *Giornata di uno scrutatore* e di *Mondo scritto e mondo non scritto* non pensasse alle interviste cine-televisive anche da una prospettiva spettatoriale. Senza voler attribuire a Calvino idee non espresse esplicitamente e cercando di non incappare in anacronismi, sembra ragionevole pensare che lo scrittore si sia esposto alla macchina da presa con una certa sensibilità e che abbia ragionato sulla propria pratica enunciativa; in altri termini che abbia costruito il proprio io parlante in funzione del discorso audiovisivo. Seguendo Belpoliti, se è vero che Calvino dialoga con il Barthes della *Camera chiara*⁴¹ sul rapporto tra fotografia-identità-maschera ed è convinto che «una faccia, come ogni altro aspetto dell'uomo è composta da un supporto biologico [...] e un volto culturale che corrisponde alla necessità d'amministrare in qualche modo quel supporto

⁴⁰ Si rimanda ai lavori di Marco Belpoliti, in particolare a *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996, nuova ediz. ampliata, ivi 2006 e alla *Nota introduttiva* della sezione *Fotografia* in I. Calvino, *Guardare*, cit., pp. 217-227.

⁴¹ R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma Gallimard, Parigi 1980, trad. it di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.

biologico»⁴², è probabile che questa consapevolezza non venga meno di fronte agli obiettivi e ai microfoni. Che sia meno spontanea (almeno a partire da una certa fase) di quanto possa sembrare. A me pare che queste esperienze costituiscano delle sperimentazioni, dei tentativi di lavoro su quel «qualcosa di più di una maschera, dunque, in quanto non ce la si può togliere»⁴³, immortalata dal flusso di suoni e immagini in movimento. Da questo punto di vista è possibile seguire una sorta di evoluzione delle sue tracce audio-visive.

3. *Gli interventi cine-televisivi di Italo Calvino*

È recentissima la riscoperta di un documento d'archivio che corrisponde alla prima impressione su pellicola dell'immagine pubblica dello scrittore (relativa agli Incontri Letterari di San Pellegrino Terme del luglio 1954) e altrettanto recente è la digitalizzazione di alcune bobine famigliari risalenti agli anni Venti che mostrano momenti privati dei primi anni di vita a Villa Meridiana⁴⁴. Tra le immagini che interessano in questa sede c'è il campo medio di un giovane Italo Calvino, in piedi, con lo

⁴² I. Calvino, *Carlo Gajani*, cit., p. 246.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ I filmati privati sono entrati a far parte dell'Archivio Calvino conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. La documentazione del convegno letterario fa parte di un più ampio *home movies* nominato *San Pellegrino Terme, "Incontri letterari", 1954*, conservato dal Fondo Guido Lopez dell'Archivio Nazionale Cinema Impresa di Ivrea. Frammenti di questi filmati sono stati utilizzati nel documentario *Italo Calvino. Lo scrittore sugli alberi* (Duccio Chiarini, 2023), consultabile sul sito di Raiplay.

sguardo rivolto alla lente che sta *rubando* la sua immagine mentre parla con due uomini di spalle; subito dopo lo scrittore passeggia insieme a un gruppo di persone, al suo fianco, ben riconoscibile, Giorgio Bassani. Senza entrare troppo nello specifico, i primi filmati presentano tutte queste caratteristiche: non hanno la banda sonora d'ambiente e Calvino si vede per qualche secondo, di solito insieme ad altri scrittori, in occasione di conferenze e premi letterari (Viareggio, Olivo d'Oro, Bagutta, Asti d'Appello)⁴⁵ o durante manifestazioni politiche (la Marcia per la pace di Assisi, un incontro a sostegno del Vietnam)⁴⁶. Pochi istanti, ma abbastanza lunghi per valutare la sua reazione alla presenza ingombrante della cinepresa, come durante la cerimo-

⁴⁵ *30 anni di Premio Viareggio*, di Giuseppe Lisi, Rai, Programma Nazionale, 1957; *TG Rai – Calvino riceve il Premio Olivo d'Oro*, Rai, Programma Nazionale, agosto 1961; *Cronache italiane*, Rai, Programma Nazionale, ottobre 1967 (allo stato attuale della mia ricerca non sono in grado di indicare la prima diffusione di questo filmato, faccio riferimento alla prima puntata di *Gli scrittori raccontano... Tutto Calvino in Tv 1957-1976*); *Caleidoscopio Ciac – Milano. Ricordo di Orio Vergani*, aprile 1963, Archivio storico Istituto Luce.

⁴⁶ Nel documentario breve *La marcia per la pace* (Glaucio Pellegrini, 1961, commento di Gianni Rodari) Calvino è alla testa del corteo insieme a Iripino, mentre in sottofondo si riconoscono le strofe di *Dove vola l'avvoltoio*; nel filmato intitolato *Per la pace e la libertà nel Vietnam incontro del mondo del lavoro e della cultura* (senza sonoro e forse mai proiettato) si riconoscono Pier Paolo Pasolini, Ferruccio Parri, Cesare Luporini e Carlo Levi; Calvino è seduto al tavolo dei relatori dove tiene il suo intervento. Entrambi i documenti sono conservati presso l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.

nia del Premio Viareggio del '57, quando, con la coda dell'occhio, guarda in macchina solo per un istante per poi distogliere lo sguardo altrove. O in modo ancora più evidente quando, dopo una carrellata su Huxley, Prezzolini e Montale che non badano alla *troupe* televisiva, si rende conto di essere il soggetto della ripresa e assume repentinamente la *nota* espressione corrugata⁴⁷ («che è un fatto puramente biologico-ereditario e l'espressione con cui cerco di far capire che il corrugamento della fronte non va preso sul serio»⁴⁸). Perché questa è l'immagine che si presenta agli spettatori degli anni Cinquanta, quella di un giovane intellettuale, sorvegliato, serio, magari poco naturale, ma con una sua personale ironia.

A proposito delle espressioni facciali immortalate dalla macchina da presa, è inevitabile pensare alla risposta data a Lietta Tornabuoni che gli chiedeva se il cinema fosse una scuola di comportamento: «mi sarebbe piaciuto saper tirare su le sopracciglia dalla parte del naso lasciandole giù dalla parte delle tempie. Gli attori americani lo facevano tutti, io c'è stato un momento che credevo di poterlo fare, poi non ci sono più riuscito. Ognuno ha i suoi limiti».⁴⁹ O all'incipit di *Lo specchio e il bersaglio*:

Nella mia giovinezza, passavo ore e ore davanti allo specchio a fare smorfie. Non che la mia faccia mi sembrasse tanto bella da non farmi stancare mai di guardarla; al contrario, non la potevo soffrire, la mia faccia, e fare smorfie mi dava la possibilità di provare delle facce

⁴⁷ *Arti e Scienze n. 21*, a cura di Leone Piccioni, Rai, Programma Nazionale, 21 novembre 1958.

⁴⁸ I. Calvino, *Carlo Gajani*, cit., p. 246.

⁴⁹ L. Tornabuoni, *Calvino: il cinema inesistente*, in *La Stampa*, 23 agosto 1981, p. 3, ora in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 187.

diverse [...]. Alle volte dopo aver provato tre o quattro facce differenti, o magari dieci o dodici, mi convincevo che una tra tutte era quella che io preferivo, e cercavo di farla riapparire, di muovere di nuovo i miei lineamenti in modo da modellarli in quella fisionomia che m'era riuscita così bene⁵⁰.

Il primo vero intervento visivo con banda sonora viene registrato a ottobre del 1958 per lo speciale sul «caso Pasternak». L'autore del *Dottor Živago* si era visto assegnare il Nobel per la letteratura, primo scrittore della Russia sovietica a ricevere quel riconoscimento. Immediatamente era stato attaccato dalla stampa comunista e quindi espulso dall'Unione degli scrittori sovietici e nel giro di pochi giorni aveva deciso di rifiutare il premio «per il significato che a questo è stato dato dalla società alla quale appartengo»⁵¹. Anche in Italia politici e intellettuali si confrontano sul caso di uno scrittore di fronte alla ragione di Stato: Feltrinelli, Silone, Ripellino, Pratolini e Calvino vengono chiamati in causa dalla Rai che registra dei brevi servizi da trasmettere durante la discussione in studio. Tutti leggono il proprio intervento, ma quello di Calvino è l'unico ad avere un'andatura declamatoria: in primissimo piano, e con la solita espressione corrucciata, legge con enfasi un testo (fuori campo) breve ma rilevante per più di un aspetto:

⁵⁰ I. Calvino, *C'è una donna dietro il bersaglio*, in *Corriere della sera*, 103, 302, 24 dicembre 1978, p. 3, ora in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., p. 282.

⁵¹ *Il Caso Pasternak*, a cura di Gianni Granzotto, realizzazione di Franco Morabito, Rai, Programma Nazionale, 2 novembre 1958, ora in B. Pasternak, *Il dottor Živago*, ediz. limitata con dvd, Feltrinelli, Milano 2007.

Tutto il clamore di questi giorni è proprio quanto vi è di più lontano dallo spirito di Pasternak, dall'esempio di questo poeta che ci insegna che il discorso della letteratura ha un altro ritmo, ha un'altra concentrazione, ha un più sommesso e profondo influsso sull'animo umano di quanto non l'abbia l'urlare assordante delle opposte propagande. La violenza a Pasternak in questo momento viene tanto dall'Occidente quanto dai suoi connazionali. Il Premio Nobel a Pasternak, attribuitogli – dobbiamo riconoscerlo – con evidenti intenzioni politiche, ha avuto come primo risultato quello di risvegliare le tendenze peggiori della società culturale del suo paese, tendenze che negli ultimi tempi non osavano più rivelarsi così apertamente. Il Premio Nobel non gioverà a far conoscere veramente Pasternak, non gioverà a creare un'atmosfera in cui l'opera di Pasternak possa essere meditata, apprezzata, criticata nelle sue vere ragioni.

L'insegnamento più prezioso di Pasternak è un dignitoso riserbo dell'artista di fronte a tutto quanto abbia un sapore di ufficialità e noi lo stiamo già tradendo, noi che stiamo qui, parlando di lui, in questa trasmissione⁵².

Dopo aver già affrontato analiticamente «il grande romanzo dell'Ottocento russo» che «ritorna, come lo spettro di re Amleto, a visitarci»⁵³, Calvino torna su Pasternak. Si rimanda ad altra sede l'analisi dei contenuti letterari e politici, anche perché le posizioni nei confronti dell'opera e dell'autore paiono cristalline, per sottolineare, ancora una volta, l'inquietudine verso i discorsi rumorosi e imprecisi e il riferimento meta-discorsivo al contesto televisivo che ospita la discussione. È un elemento che tornerà spesso e in maniera più evidente in altri interventi: non è possibile isolare le sue parole dall'apparato comunicativo e

⁵² Ivi, 00.08.10 – 00.09.19.

⁵³ I. Calvino, *Pasternak e la rivoluzione*, in *Passato e presente* 3, maggio-giugno 1958, p. 360, ora in Id. *Saggi*, cit., p. 1361.

simbolico che la tv italiana rappresenta. È una televisione ancora giovane (si ricorda che le trasmissioni regolari erano iniziate il 3 gennaio 1954), ma già in grado di autodefinirsi. Calvino qui, come in futuro, prende parte a discussioni culturali dal taglio intellettuale e scientifico, non usa un lessico esclusivo e non propone ragionamenti particolarmente complessi, tuttavia non è del tutto parte del processo di alfabetizzazione parascolastica ancora attivo in quegli anni sugli schermi italiani, né tantomeno della dinamica ludica e spettacolare propria di certi programmi divulgativi o disimpegnati. Aveva già osservato con curiosità gli spettacoli della televisione sovietica ed era stato tra i primi a parlare dell'avvento della tv nelle zone più remote d'Italia, a evidenziarne l'impatto sui costumi della popolazione contadina che superava di gran lunga l'influenza dei modelli proposti dal cinema⁵⁴. E a breve avrebbe potuto confrontare i palinsesti italiani col *broadcasting system* statunitense⁵⁵ (è intervistato anche

⁵⁴ I. Calvino, *La televisione in risaia* (Cronache della vita italiana), in *Il Contemporaneo*, I, 2, 3 aprile 1954, pp. 6-7. Nel *Taccuino di viaggio nell'Unione Sovietica* sono diversi i riferimenti al cinema e alla televisione sovietica, tutti piuttosto veloci. In particolar modo si veda Id., VII. *Ballerine per televisione*, in Id., *Saggi*, cit., pp. 2432-2437. E, fuori dal *Taccuino*, il testo attribuibile a Calvino, *La televisione in Russia*, in *l'Unità* [edizione di Torino], 26, 22, 26 gennaio 1949, p. 3.

⁵⁵ Sono davvero molti i riferimenti alla televisione nei testi che raccontano il viaggio negli Stati Uniti del 1959-60: Calvino scopre la tv a colori e si rende conto che molti americani preferiscono rimanere in casa, davanti allo schermo, piuttosto che uscire, incontrarsi, andare al cinema. Si rimanda alle sezioni *La televisione a colori*; *La televisione e le idee*; *Gli intellettuali in provincia* e *La cena in solitudine* in Id., *Un ottimista in America. 1959-1960*, Mondadori, Milano 2014, pp. 58-59; 59-60; 81-82; 98-99.

in America: nel febbraio del 1960 cerca «faticosamente [...] di spiegare in un'intervista alla televisione locale» che «la Venezia del Settecento non doveva essere molto diversa» dal carnevale di New Orleans)⁵⁶.

Dopo il viaggio oltreoceano, Calvino rilascia molte interviste alla stampa italiana e francese⁵⁷. In particolare è ospite della trasmissione *Lectures pour tous* dell'ORTF⁵⁸: per quasi dieci minuti consecutivi Pierre Dumayet sollecita lo scrittore del *Barone rampante* a parlare di questo testo, da poco tradotto in francese, e degli altri *Antenati* (nelle puntate precedenti se ne era parlato spesso come di *racconti filosofici*). È davvero difficile restituire a parole il contrasto tra i due ritmi comunicativi, basti indicare i quasi cinque secondi di silenzio che seguono la prima domanda di Dumayet, quasi che lo scrittore non avesse compreso il giornalista. Invece Calvino risponde, dilata le pause, cerca di spiegare il suo punto di vista, si corregge, trova una parola più adatta a chiarire un concetto e ripete la frase; mentre parla guarda raramente il suo interlocutore: lo sguardo mobile rivela una grande concentrazione sul discorso. E naturalmente viene interrotto dal conduttore che cerca più volte di fargli rispettare i tempi televisivi. Queste interruzioni non impediscono, però, che ritorni sugli aspetti che ritiene significativi e che precisi le sue tesi: si prende tutto il tempo necessario a chiarire che quella di Cosimo non è una fuga:

⁵⁶ Ivi, p. 167. Ad oggi non sono riuscito a stabilire se questa intervista sia sopravvissuta e in quale archivio statunitense possa trovarsi.

⁵⁷ Per una panoramica più estesa sulle emissioni radio-televisive francesi con e su Calvino cfr. infra A. D'Agostino pp. 236-242.

⁵⁸ *Lectures pour tous*, realizzato da Marcel Cravenne, ORTF, 1ère chaine, 11 maggio 1960.

[...] “D’accord mais est-ce que vivre dans les arbres est la même chose par exemple que se retirer dans une tour d’ivoire ?”

“Non, non je proteste contre cette interprétation parce que mon personnage a une vie proche à la vie de son temps. Il participe à la vie de son temps, il participe à l’autre de son temps, il a des amours, il ne se refuse pas à rien de ce que fait la vie des hommes peut-être être sur les arbres c’est un moyen d’être plus proche à celui qu’on vit sur la terre”⁵⁹.

Gli unici modi per stemperare la tensione televisiva sembrano essere la lettura o la dizione articolata di un testo ben chiaro nella memoria. Nel numero 113 della trasmissione “Arte e scienze” – il programma che per certi versi anticipa la formula culturale dell’“L’approdo” – Calvino, Vittorini e Moravia, insieme a Camilo José Cela, Michel Butor e Hans Magnus Enzensberger parlano del premio Formentor (vinto *ex aequo* da Beckett e Borges) che li ha visti protagonisti in ruoli diversi. Questa volta lo sguardo si mantiene dritto verso la telecamera, ma l’eloquio resta lento, scandito, a volte insicuro⁶⁰.

⁵⁹ « [...] “Va bene, ma vivere tra gli alberi non è come ritirarsi in una torre d’avorio?”

“No, no, protesto contro questa interpretazione, perché il mio personaggio partecipa alla vita del suo tempo, conduce una vita in sintonia con l’epoca in cui vive: ha amori, non si nega nulla di ciò che comporta la vita degli uomini. Forse stare sugli alberi è un modo per essere più vicino a chi vive sulla terra”» (trascrizione e traduzione nostra).

⁶⁰ *Arti e scienze – Cronache di attualità n.113 – Il Premio Formentor*, servizio di Piergiorgio Branzi, Rai, Programma Nazionale, 10 maggio 1961.

Nei filmati di questo periodo Calvino pare più rilassato solo nell'unica occasione in cui ha potuto condividere l'inquadratura con un'altra persona. Si tratta di Elio Vittorini, l'anno successivo, sempre a Formentor⁶¹. Sembrava che Lucio Mastroianni avesse buone probabilità di vincere il premio, Garroni chiede a entrambi di parlare dello scrittore che avevano «scoperto» sul primo numero del "Menabò". Calvino interviene per primo, ne parla serenamente senza appunti e senza discorsi memorizzati, a tratti sembra quasi divertito, poi quando arriva a chiarire che *Il maestro di Vigevano* «è un libro molto più forte di quell'altro, come...», si manifesta di nuovo l'espressione corrucciata e la frase lasciata aperta è portata a termine dalla gestualità dei pugni che si stringono, finché non interviene Vittorini che riapre il discorso.

Ancora diverso il Calvino che appare nel breve documentario di Massimo Mida⁶² dedicato al telero di Carlo Levi *Lucania '61*, realizzato per la "Mostra delle Regioni" curata da Mario Soldati, a Torino, nell'estate del 1961. Calvino, che aveva già prestato le sue parole a Mida per il commento del cortometraggio documentario *La città di Pavese* (1960), entra nell'inquadratura davanti al grande dipinto e si ferma nel punto in cui è raffigurato Rocco Scotellaro. È un'immagine, per la prima volta, a colori e il grande dipinto spicca in tutti i suoi toni. Ma come in altri casi, il suo intervento non costituisce un'analisi dell'opera

⁶¹ *Arti e scienze – Cronache di attualità n.158. Scrittori a Formentor*, servizio di Emilio Garroni, Rai, Programma Nazionale, 14 maggio 1962.

⁶² *La Lucania di Levi* (Massimo Mida [Massimo Puccini], 1962), Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico. Calvino parla dal minuto 00.03.18 a 00.04.44.

di Levi, è invece il pretesto per guardare alla figura del poeta politico lucano. Il documentario è introdotto da Soldati e raccoglie anche gli interventi di Guttuso e dello stesso Levi, questi si rivolgono direttamente al pubblico, Calvino, al contrario, non cerca l'occhio della telecamera. Guarda appena il ritratto di Scotellaro e parla con un'espressione pensosa, non *declama*, piuttosto esprime dei pensieri in tono riflessivo: «riflettevo», dice infatti, «su tutte le cose che la nostra generazione avrebbe voluto essere e che Rocco Scotellaro è stato, nella sua breve vita. Cose collegate a quello che questo quadro è». Dal ricordo affettuoso di Scotellaro passa al lavoro di Levi attraverso un ragionamento su quelli che ritiene essere (in questa fase storico-biografica) essere i diversi piani della vita intellettuale: «conoscenza storica e conoscenza poetica, trasfigurazione lirica e realtà pratica, tutti piani che vorremmo fossero presenti nelle nostre opere, come Carlo Levi è riuscito a fonderli in questo quadro». Il breve intervento si inserisce all'interno della lunga riflessione sull'attività dell'amico pittore-letterato, nello specifico si colloca tra due testi scritti nel 1956 e nel 1962: in questa occasione, però, rispetto a quello che definirà «il metodo del Carlo Levi pittore» che corrisponde a quello del Carlo Levi scrittore, cioè la costruzione di «un racconto fatto di paesaggi e di ritratti», ha modo di soffermarsi solo sul secondo dei due elementi strutturali⁶³.

⁶³ I. Calvino, Testo per la mostra di Carlo Levi, *Gli Amanti*, Galleria del Pincio, Roma, 23 marzo 1955, snp, ora col titolo *Litografie di Levi* in Id., *Saggi*, cit., pp. 1961-1962; *Un discorso totale*, testo per la galleria romana La nuova pesa, 6, 16 aprile 1962, ora col titolo *Carlo Levi, un discorso totale*, in Id., *Saggi*, cit., pp. 1963-1964. Le citazioni sono

Questo secondo insieme di video mostrano Calvino prendere le misure tra se stesso e la macchina da presa. Ben più interessante è la fase che si apre nella seconda metà degli anni Sessanta, corrispondente all'elaborazione delle *Cosmicomiche*: con quest'opera Calvino partecipa al Premio Strega del 1966 e arriva alle selezioni finali, da questo momento le interviste si moltiplicano. La stampa percepisce questi testi come racconti complessi, sempre più spesso gli viene chiesto di spiegare la sua opera e di illustrare i suoi riferimenti. La sera della cerimonia per l'assegnazione dello Strega, Luciano Luisi, giornalista culturale per la Rai ma anche poeta e critico letterario, vorrebbe raggiungerlo per chiedergli perché si è presentato a un premio «largamente popolare» con un «libro difficile»⁶⁴. Non riesce a rintracciarlo nel Ninfeo di Valle Giulia dove sono raccolti tutti gli ospiti, ed esclama in diretta: «io non riesco a trovare Calvino, prego gli amici, se lo incontrano, di avvicinarlo al mio microfono», poi dopo una breve pausa «finalmente abbiamo trovato Calvino che si è rintanato in un angolo, distante dalle nostre telecamere». Lo scrittore sedeva a un tavolo con Giulio Einaudi, richiamato dal giornalista si alza, ma non si avvicina alle telecamere, è evidente che non avesse troppa voglia di conversare con Luisi, il quale ostenta un'eccessiva spigliatezza televisiva. L'inquadratura si presenta perciò come un campo totale, angolato

prese da I. Calvino, *Presentazione*, in *Cristo si è fermato a Eboli*, 7 litografie di Carlo Levi, Espolito, Torino 1974, snp, ora col titolo «*Sprofondai nel buio ma lui continuava a dipingermi*» in I. Calvino, *Guardare*, cit., p. 313.

⁶⁴ Roma: Assegnazione del XX Premio Letterario Strega, telecronista Luciano Luisi, ripresa televisiva di Enrico Moscatelli, Rai, Secondo Programma, 5 luglio 1966.

dall'alto verso il basso, con i soggetti immersi nella folla, una folla che si muove e li copre, ignorando il cineoperatore; è un quadro singolare ma non così inusuale, trattandosi di una diretta tv degli anni Sessanta. In sottofondo si sente il conteggio dei voti, Calvino è stato da poco superato da Prisco quando il conduttore introduce le *Cosmicomiche*: sottolinea quanto non corrispondano all'identikit del «libro da portare nella valigia per le vacanze [...] anche se ha [...] il bagaglio felice delle sue cinquantamila copie». Questa volta Calvino risponde senza esitazioni:

Presentarsi al Premio Strega ha un significato proprio con questo libro, vuole avere un significato diciamo di battaglia. La letteratura italiana negli ultimi anni si è adagiata nella confezione di romanzi che seguono le abitudini di lettura più pigre, che danno una rappresentazione della realtà come ci si aspetta che la realtà venga rappresentata, in cui le innovazioni formali restano, appunto, formali. Con le *Cosmicomiche* ho voluto fare qualcosa nella direzione opposta, per una letteratura che susciti stimoli nuovi nell'immaginazione del lettore.

Anche in questa circostanza Calvino, che pure stava parlando contraendo le pause, viene interrotto ripetutamente, sembra proprio che sia il suo discorso *militante* a essere sviato. Torna alle intenzioni che muovono il testo, si schiera contro le «abitudini di immaginazione più consuete»: il successo del libro segnerebbe «il mutamento di gusto che è in atto anche nei lettori e che non è soltanto interno alla...». Non riesce a terminare la frase, viene riportato al protagonista del libro, a quel suo nome bizzarro che non si capisce come vada letto: «[i nomi di questi personaggi] si devono vedere» risponde Calvino, «spesso io credo che i personaggi dei romanzi, soprattutto dei romanzi

stranieri li vediamo più di quanto non li leggiamo fonicamente. E quindi sono una specie di formule che sono molto riconoscibili». Luisi lo interrompe di nuovo, suggerisce che «anche i nomi si riallacciano a quest'arte visiva che è tipica del nostro tempo», allora Calvino si limita a rispondere con un laconico «in un certo senso sì» e chiude l'intervista.

La sicurezza dell'autore inizia a manifestarsi in questa tenzone con l'approccio televisivo. Calvino però non rifugge il mezzo di comunicazione di massa, al contrario, soprattutto in questa fase, asseconda le potenzialità di uno strumento che alterna spettacolo e desiderio di conoscenza, cercando il modo di presentare i propri discorsi nella formula più efficace e accessibile. E spesso ci riesce. Non è d'accordo con chi crede «che un intellettuale non possa che dire no alla televisione. Al massimo si può giungere a qualche patteggiamento»⁶⁵. È un approccio testimoniato non solo dalle interviste, che si fanno sempre più controllate, ma anche dalle collaborazioni con Donatella Ziliotto e Toti Scialoja per portare in Tv – alla “Tv dei ragazzi” – una forma sperimentale di teatro fiabesco, ma sempre pensato per la televisione, da mettere in scena negli studi Rai⁶⁶.

⁶⁵ P.P. Pasolini, *Una domanda a – Pier Paolo Pasolini*, in *Radiocorriere*, XLVI, 1, 5-11 gennaio 1969, p. 3.

⁶⁶ Si rimanda al recente I. Calvino, *Il teatro dei ventagli*, a cura di M. Barengi, Mondadori, Milano 2023.

Tornando agli anni Sessanta e alla fase cosmicomica, Calvino prende parte a uno strano servizio del neonato programma “Tuttilibri”⁶⁷. Lo scrittore entra in una stanza spoglia, guarda lo spettatore e accenna un sorriso, cammina con le mani in tasca verso delle poltrone vuote disposte a semicerchio e si siede. Segue un primo piano che accompagna l’inizio di un discorso sulla letteratura scientifica, scandito dalle tipiche pause – ormai definibili calviniane – non più così eccessive. Lo sguardo a volte è orientato verso la macchina da presa, più spesso rimane mobile e concentrato:

I miei rapporti con la cosmologia, con l’astronomia, con le teorie sull’origine e sulla natura dell’universo sono rapporti di un lettore, di un amatore. Leggo molti libri sull’argomento a un livello divulgativo. Ho un rapporto da appassionato.

Mentre il discorso prosegue, il montaggio mostra un controcampo inaspettato: da dietro la nuca dello scrittore si intravede sul pavimento della stanza vuota un registratore a bobine che sta incidendo la sua voce su nastro magnetico. Calvino continua a parlare e in un montaggio veloce si alternano dettagli

⁶⁷ *Tuttilibri. Settimanale di informazione libraria*, redazione Giulio Nascimbeni e Sergio Miniuzzi, realizzazione televisiva di Mario Morini, Rai Programma Nazionale. Secondo il catalogo delle Teche Rai la puntata è stata trasmessa il 19 ottobre 1967, secondo il “Radiocorriere” le prime stagioni di *Tuttilibri* sono state sempre trasmesse il lunedì, ma non sono presenti scalette che permettano di identificare il servizio con Calvino. Se questo fosse andato in onda lunedì 16 ottobre 1967, allora si potrebbe affermare che questa trasmissione, tra le più longeve della televisione italiana, sia stata inaugurata dall’autore delle *Cosmicomiche*.

dei suoi occhi e delle sue dita che picchiettano sul bracciale della poltrona. Potrebbe sembrare un *escamotage* tecnico, piuttosto comune nei casi in cui è necessario tagliare i *tempi morti* o gli errori di ripresa. Ma quando il regista torna a mostrare il primo piano dell'autore delle *Cosmicomiche*, proprio nel momento in cui il discorso passa dai testi scientifici alla fantascienza – «[venticinque anni fa] anche io che avevo circa diciotto anni mi appassionavo molto nelle discussioni sulla forma dell'universo, sulla quarta dimensione» – ecco che ora è il sonoro ad avere una diversa qualità. Non proviene più dal punto in cui si trova Calvino, che infatti è in silenzio e sta ascoltando le proprie parole emesse dagli altoparlanti del registratore. La sua voce è diventata un elemento extra-diegetico, a tutti gli effetti si configura come un *voice-over*. Il montaggio mostra lo scrittore attento, poi alterna di nuovo le sue mani, la nuca, il profilo di un occhio, il primissimo piano frontale di un'espressione poco convinta, il nastro che scorre da una bobina all'altra. Improvvisamente, senza che l'ultima frase sia stata terminata, la voce torna *integrata* e anche le immagini si stabilizzano sul primo piano di Calvino. Il discorso prosegue normalmente:

In questo momento sono molto preso dalle interpretazioni dei *quasars*, per esempio dal fatto che Fred Hoyle ha cambiato completamente, o almeno ha corretto fortemente, la sua teoria cosmologica. Naturalmente io leggo queste cose perché mi interessano, non per scrivervi sopra dei raccontini, la mia attività narrativa ha un corso indipendente dalle mie curiosità.

Per una seconda volta si ripete lo stesso meccanismo narrativo: Calvino ascolta insieme agli spettatori la sua stessa voce. L'intervista continua a procedere in questo modo, l'alternanza

dei due piani temporali – suggestivamente proposta proprio all'interno di un servizio su «scienza e fantascienza» – e lo stile della messa in scena pongono lo scrittore in una condizione embrionalmente finzionale. Non si può ancora affermare che interpreti il ruolo di se stesso, per il momento si tratta di un gioco registico al quale sembra prestarsi con un discreto grado di divertimento (durante uno degli ultimi *stacchi* dice esplicitamente: «naturalmente sempre mi difendo dal prendere troppo sul serio queste cose, dal prenderle su un livello troppo alto e allora, appunto, questa era la formula cosmicomica, cioè del cosmico e del comico che si controbilanciano a vicenda»). Non è possibile riportare integralmente l'intervista, ma da questo stralcio è evidente che i temi trattati siano complessi, così come sono semplici, ma tutt'altro che imprecisi, i termini vagliati, a dimostrazione che anche nella prima televisione era possibile parlare di scienza agli spettatori comuni. Calvino è sempre meno impacciato dai macchinari televisivi e per la prima volta le parole sono strettamente legate alle immagini, forse anche indipendentemente dalla sua volontà.

Più canonico è l'intervento dell'anno successivo per «L'Approdo»⁶⁸. Questo breve filmato è uno dei più noti contributi televisivi calviniani per l'incisività del ragionamento e per le successive riprese, sia editoriali⁶⁹ che televisive (impossibile

⁶⁸ *L'approdo*, a cura di Antonio Barolini, Massimo Olmi, Geno Pampaloni, con la collaborazione di Mario R. Cimnaghi e Walter Pedullà, realizzazione di Paolo Gazzara, Rai, Secondo Programma, gennaio 1968.

⁶⁹ Calvino rielabora i ragionamenti sul rapporto tra «scienza e letteratura» presentati durante questa puntata per la rivista che affiancava la

tenere traccia di tutte le repliche e i rimontaggi), tanto che sarebbe superfluo approfondirlo in questa sede. Vale la pena segnalare, però, che un discorso di questo genere viene proposto al programma culturale per eccellenza della tv italiana. Il “settimanale di lettere e arti” era stata un *testata* ideata dai «nomi più importanti della cultura italiana del periodo: Giovanni Battista Angioletti, Riccardo Bacchelli, Carlo Betocchi, Carlo Bo, Emilio Cecchi, Giuseppe De Robertis, Gino Doria, Nicola Lisi, Roberto Longhi, Giuseppe Ungaretti, Diego Valeri [...]», che comprendeva una «ventennale rubrica radiofonica [...] una rivista pubblicata trimestralmente dalla Eri e – a completamento – la trasmissione televisiva»⁷⁰. In questa occasione Calvino torna a leggere i suoi appunti, il discorso sulla lingua di Leopardi e Galileo richiede un grado di attenzione maggiore del solito, l’atmosfera però sembra rilassata, è una delle rare occasioni in cui si mostra senza giacca e con gli occhiali leggermente disallineati. Tra la presentazione della genealogia Galileo-Leopardi, a cui guarda con molta attenzione, e i riferimenti al linguaggio lunare, «immaginario e lirico», trova posto una simpatica schermaglia con Cassola (l’unico accenno di polemica televisiva che lo riguarda) e un’ironica dichiarazione programmatica:

trasmissione televisiva, ciò offre l’occasione di tornare sull’idea di «opera letteraria come mappa del mondo e dello scibile». Cfr. I. Calvino, *Chi cattura chi?*, in *L’Approdo letterario*, XLI, gennaio-marzo 1968, p. 107, ora col titolo *Due interviste su scienza e letteratura*, in Id., *Saggi*, cit., pp. 228-237.

⁷⁰ I dati sono desunti da A. Grasso, *Storia critica della televisione italiana*, cit., p. 318.

Agli scrittori che come me non sono attratti particolarmente dalla psicologia, dall'analisi dei sentimenti e dall'introspezione, si aprono orizzonti che non sono certo meno vasti di quelli dominati da personaggi dalla individualità ben scolpita o da quelli che si rivelano a chi esplora all'interno l'animo umano. Quello che mi interessa è il mosaico in cui l'uomo si trova incastrato, il giuoco di rapporti, la figura da scoprire tra gli arabeschi del tappeto. Tanto so già che dall'umano non scappo di sicuro, anche se non faccio alcuno sforzo per trasudare umanità da tutti i pori.

È questo il momento in cui si afferma definitivamente l'immagine dell'intellettuale colto e riservato, ma non ostile alla televisione, disponibile a trattare argomenti complessi da angolature prospettiche singolari, in grado di usare un lessico accessibile a un pubblico sempre più vasto e di risultare allo stesso tempo *simpatico*. Senza snaturare la propria identità, Calvino è tra i primi a comprendere che l'evoluzione dei mezzi di comunicazione di massa richiedeva agli intellettuali di cambiare il proprio atteggiamento nei loro confronti, pare essere consapevole di rivolgersi a un cenacolo niente affatto ristretto. Non solo i suoi testi e il suo volto, ma anche la sua ironia inizia ad essere riconoscibile. Un'immagine, questa, che sarà rafforzata dalla diffusione capillare di *Marcovaldo*, anche nella versione televisiva interpretata da Nanni Loy (Giuseppe Bennati, 1970): è la naturale evoluzione del rapporto con la televisione, tutt'altro che ingenuo e non contrastato⁷¹, certo, ma a livello di ricezione

⁷¹ Oltre ai progetti televisivi che non riesce a portare a termine, si pensi al racconto *L'ultimo canale tv*, in *la Repubblica*, 9, 1, 3 gennaio 1984, pp. 22-23, ora in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., pp. 305-311, in cui la relazione con lo schermo, anzi con il telecomando, si fa patologica.

è innegabile che negli anni Settanta Calvino sia riconosciuto da un pubblico ampio come lo scrittore famoso di opere sempre più amate da lettori e lettrici, l'autore italiano di testi fiabeschi e "stralunati", che si interessa di scienza e di narrazioni primitive, di geografia e di pittura, di cinema e, ovviamente, di letteratura.

Vale la pena ricordare alcuni tra i tanti esempi documentati: Calvino incontra di nuovo Luisi (un colloquio più rilassato del precedente) in una galleria d'arte e riflette sui dipinti esposti: «in questa epoca la pittura era molto letteraria, alle volte persino troppo, alle volte era soltanto letteraria, quindi il cercare dove la pittura dice qualcosa di più della letteratura a cui si ispira, è, appunto, il criterio critico con cui va vista questa mostra»⁷². Segue da spettatore il simposio palermitano del 1970 «sulle strutture e sui generi della letteratura "etnica"», interpellato sul perché della propria presenza, risponde sinceramente: «mi sono sempre interessato di narrazioni primitive, di fiabe popolari, di antichi miti, di racconti di popoli di altre civiltà. In ognuno di questi racconti c'è qualche cosa di molto misterioso in cui alle volte sembra di cogliere l'essenza stessa del raccontare»⁷³. È invitato dal fratello di Federico Fellini a parlare della fiaba che «sopravvive perché risponde a un primo bisogno di dare un ordine, un senso, alle esperienze elementari. Lo schema generale della fiaba è quella dell'iniziazione, del seguito di prove da superare [...] il bosco può anche essere estraneo all'esperienza di un bambino nato e cresciuto e in città, ma il mondo in cui ci si

⁷² *Cronache italiane*, di Luciano Luisi, Rai, Programma Nazionale, giugno 1969.

⁷³ TG, servizio [*Calvino e le narrazioni primitive*] a cura di Melo Freni, Rai, Programma Nazionale, aprile 1970.

può perdere è una realtà che risponde a qualsiasi esperienza»⁷⁴. Prende parte al convegno di presentazione dei cinque volumi del *Corso di geografia* Zanichelli (1976) curati dallo storico Gianni Sofri «in adesione», spiega lo speaker, «al rivoluzionario principio di superamento di quelle formule astratte che la tradizione scolastica [...] ci aveva imposto», in questa occasione propone di «partire da una città», Ulm, per «arrivare a un personaggio», Cartesio e il *Discorso sul metodo*, e definisce in questo modo un'idea della geografia «come un contenitore di tutto lo scibile», da questo punto di vista è importante il concetto del «qui» e dell'«altrove»: «un fatto molto positivo negli ultimi anni è che nomi di paesi lontani sono stati portati come bandiere nelle lotte dei giovani, perché sempre l'altrove è un simbolo di una parte del qui, di qualche cosa che interessa a noi qui»⁷⁵. Per il lancio promozionale dell'atipico film a tecnica mista *Il cavaliere inesistente* (Pino Zac, 1969), partecipa a uno speciale⁷⁶ curato dallo stesso Chiaretti che aveva adattato la sua opera per lo schermo; nello studio dell'animatore, circondato dagli *sfondi dipinti* su cui si erano mosse le figurine in acetato di cellulosa, parla di Agilulfo e di Gurdulù e, inevitabilmente, del rapporto tra letteratura e cinema:

Il ridurre un libro per lo schermo, è appunto un'operazione di lettura, cioè di interpretazione, di scoperta di significati, di scoperta di un mondo visuale nel testo dell'opera. In questo senso mi piace

⁷⁴ *C'era una volta. Necessità della fiaba*, di Riccardo Fellini, Rai, Secondo Programma, 9 febbraio 1971.

⁷⁵ Tg, Rai, Programma Nazionale, maggio 1976, anche in questo caso si fa riferimento alla raccolta *Gli scrittori raccontano*.

⁷⁶ *Cinema 70*, a cura di Tommaso Chiaretti, Rai, Secondo Programma, 24 dicembre 1969.

arrivare come un semplice spettatore a vedere il film tratto da un mio libro. In questo caso però mi sono sentito autore più che mai, perché il film di Pino Zac è di una fedeltà totale al mio libro, fedeltà alla lettera degli episodi e fedeltà allo spirito. Nello stesso tempo è anche una sua interpretazione visuale e non soltanto dei personaggi, delle situazioni, degli ambienti, ma anche di tutte le associazioni che il testo comporta. E questo è possibile dato il particolare procedimento di cartoni animati [...] che si valgono di una tecnica particolare, di un particolare uso di materiali figurativi diversi che Pino Zac ha realizzato. [...] Avrei accettato anche un film diciamo infedele. Io in linea di principio sono un infidelista, nei rapporti tra letteratura e cinema.

In chiusura di rassegna meritano particolare attenzione i due interventi dedicati a Vittorini apparsi in un lungo servizio dedicato alle *Due tensioni*⁷⁷ (Calvino torna di nuovo a leggere dai suoi appunti) e in una puntata monografica dell’“Approdo” (insieme e a Leonetti, Covi, Ferretti, Pautasso e Pagliarani)⁷⁸. Sono affondi più propriamente critico-letterari che rimandano agli altri interventi dedicati all’ ‘intellettuale più che all’amico e maestro. Vale la pena provare a leggere la semantica di questo secondo insieme di conversazioni audiovisive: rispetto ai primi interventi *ingessati*, le espressioni del volto, il modo di gestico-

⁷⁷ Non sono in grado di fornire dati precisi: riapparso brevemente in una pagina dei siti Rai, senza titolo e con la sola etichetta “TG1 Online”, questo video non sembra tracciato dal catalogo di Rai Teche. Considerato il riferimento al successo editoriale del volume *Le due tensioni*, si può pensare che sia stato trasmesso in un periodo compreso tra la fine del 1967 e i primi mesi del 1968.

⁷⁸ *L’Approdo. Elio Vittorini*, di Walter Pedullà e Giorgio Romano, Rai, Secondo programma, 19 marzo 1971.

lare e i silenzi sono lasciati liberi di entrare a far parte del discorso, il contatto visivo con l'interlocutore è sempre più stabile, l'ironia e i sorrisi più presenti: Calvino sembra aver trovato la giusta distanza da frapporre tra sé e la macchina da presa.

Mentre si susseguono brevi interviste e interventi più strutturati, come quelli fin qui citati, non solo la RAI, ma anche l'ORTF, la BBC e la RSI iniziano a riservare a Calvino spazi sempre più ampi, momenti in cui può parlare più distesamente, senza i limiti imposti dai tempi televisivi. Si apre quindi una nuova fase: alla composizione di testi pensati appositamente per il piccolo schermo – *L'America vista dagli europei*⁷⁹ e *Il pianto nelle fiabe*⁸⁰ (in questo caso è Calvino stesso a leggere il testo da un suo *block notes*) – e ai servizi ormai definibili *standard* – dall'intervento sui nomi delle *Città invisibili*⁸¹ a

⁷⁹ *L'America vista dagli europei (a colori)*, di Italo Calvino, con la collaborazione di Luigi Fantoni, regia di Sergio Miniussi, Rai, dicembre 1976; Il testo è stato riproposto con diverse varianti in *Collezione di Sabbia*, cfr. I. Calvino, *Com'era nuovo il Nuovo Mondo*, in *Saggi*, cit., pp. 417-425.

⁸⁰ *Delta*, cura di Anna Amendola e Annalisa Merlino, speciale *Il pianto: handicap o privilegio?*, a cura di Giulio Cardelli, regia di Paolo Montesi, Rai, Raitre, 25 gennaio 1984. Anche in questo caso, con opportune modifiche e col titolo *Sette fiasche di lacrime*, in *la Repubblica*, 9, 20, 25 gennaio 1984, ora in I. Calvino, *Saggi*, cit., pp. 1666-1671.

⁸¹ *Tuttilibri*, a cura di Giulio Nascimbeni, con la collaborazione di Alberto Bainsi e Walter Tobagi, regia di Guido Tosi, Rai, Programma Nazionale, 18 febbraio 1974.

quello sui tarocchi⁸² al servizio del Tg2 su *Palomar*⁸³, dall'intervista di Davico Bonino sui classici della letteratura⁸⁴ alle dichiarazioni su Stendhal⁸⁵ e Pintor⁸⁶, dai dialoghi su *Zaide*⁸⁷ e *La vera storia*⁸⁸ alla cerimonia di premiazione del Festival di Venezia del 1981⁸⁹ – si affiancano speciali e trasmissioni interamente dedicate. Dalla seconda metà degli anni Settanta, forse non del tutto intenzionalmente, l'immagine di Calvino si manifesta anche come *icona audiovisiva*.

Guardando agli esiti di questi prodotti televisivi a cavallo tra i due decenni sembra evidente che l'autore delle opere combinatorie, senza perdere il disagio per il mirino, si ponga in maniera ancora diversa all'occhio televisivo: attraverso quella che pare una modalità ludica, è lui stesso – ormai davvero famoso – a dettare i tempi e i modi del discorso. Nell'intervista rilasciata

⁸² *Incontri - Fatti e personaggi del nostro tempo*. Franco Maria Ricci, l'editore di Babele, commento e intervista di Valerio Riva, regia di Nereo Rapetti, RSI, 26 maggio 1974.

⁸³ Tg2, servizio di Carlo Cavaglià, Rai, Raidue, 29 novembre 1983.

⁸⁴ *Finito di stampare. Quindicinale di informazione libera*, a cura di Guido Davico Bonino e Piero Bianucci, regia di Graziella Rivera, Rai, Raidue, dicembre 1980.

⁸⁵ Tg1, Rai, Raiuno, marzo 1980.

⁸⁶ *Caro agli dei*, di Luigi Pintor, regia di Sergio Tau, Rai, Raitre, 29 ottobre 1980.

⁸⁷ Tg1 notte, servizio di G. Degl'Innocenti, Rai, Raiuno, giugno 1981.

⁸⁸ Tg1 notte, servizio di Romano Battaglia, Rai, Raiuno, 9 marzo 1982.

⁸⁹ Tg1 notte, servizio di Lello Bersani, Rai, Raiuno, 11 settembre 1981.

ad Armanda Guiducci⁹⁰ inizia la sua riflessione sul Duemila: immagina come sarà la «vita dei vecchi» e il loro rapporto coi giovani del futuro (torna di nuovo l'immagine fiabesca della casa in mezzo al bosco, dove si trasmettono poteri magici), poi lascia libera la fantasia e l'intervista prende una piega surreale: Calvino immagina il futuro prossimo come uno scenario urbano stravolto, in mano a orde di bambini – con i quali si potrà parlare solo attraverso la musica – e di topi intelligentissimi – una versione aggiornata della formica argentina – che impareranno ad allevare altri animali.

Pochi anni dopo, per la stessa trasmissione della RSI, sarà il protagonista di una lunga intervista, che assume la forma di documentario, *Un uomo invisibile*. Il risultato è talmente significativo da essere subito trascritto e pubblicato abusivamente⁹¹ sotto forma di plaquette col titolo *Eremita a Parigi*⁹². Tanto si è scritto su questo autoritratto parigino di Calvino (e per una volta anche sull'ipotesto audiovisivo), in questa veloce retrospettiva si può solo aggiungere che per la prima volta lo

⁹⁰ L'intervista del 1972 è stata replicata in *Incontri - Fatti e personaggi del nostro tempo. Premi Antonio Feltrinelli* di Augusta Forni (Calvino ritira il premio per la narrativa italiana), RSI, 10 luglio 1973, a cui faccio riferimento. In questa occasione l'autore rielabora quanto aveva già espresso in *I bambini e la comare*, Paese sera, 20, 344, 21 dicembre 1969, p. 7.

⁹¹ Si veda la lettera a Fosco Monti del 28 febbraio 1975 in I. Calvino, *Lettere. 1940-1985*, cit., p. 830.

⁹² *Incontri - Fatti e personaggi del nostro tempo. Italo Calvino. Un uomo invisibile* (Nereo Rapetti, 1974), commento e intervista di Valerio Riva, regia di Nereo Rapetti, RSI, 8 dicembre 1974. Cfr. I. Calvino, *Eremita a Parigi*, Edizioni Pantarei, Lugano 1974, ora in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., pp. 102-110.

scrittore si lascia filmare nel suo privato: in casa, davanti la sua biblioteca, a piedi in giro per Parigi, con la moglie Esther e la figlia Giovanna. Diverso nei contenuti, ma con un simile approccio documentaristico che si divide tra questioni letterarie e ricordi personali, è il film *Cosmologie des transparences*, accolto dalla trasmissione *Italiques*⁹³. Questo film-documentario-televivo è dedicato principalmente alle *Cosmicomiche* e presenta un impianto visivo piuttosto nuovo: sovrapposizioni, giochi di colori, immagini in trasparenza offrono diverse prospettive sul corpo parlante dello scrittore, mentre l'insistenza sul grande telescopio dell'osservatorio torinese anticipa le suggestioni di *Palomar*.

Nell'intervista per il programma "Buonasera con...", curato da Nico Orengo insieme alla già citata Donatella Ziliotto⁹⁴, Calvino mette in scena un abbozzo di *intervista performativa*. Dopo essere apparso nella sigla animata (con il volto ritagliato e incollato su un corpo disegnato che tiene i pugni ai fianchi e in mano una fionda, tanto da spaventare un Mickey Mouse accompagnato da una signorina), le sue prime risposte sono evidentemente giocose e, anche in questo caso, *preparate*. Nel discorso che dà il titolo al volume curato da Baranelli, l'autore si presenta pronunciando il suo nome, dice che è tanto nato a Sanremo da essere nato in America, spiega che di mestiere fa lo scrittore e che questo vuol dire scrivere «delle cose che a volte diventano

⁹³ *Italiques - Italo Calvino ou Cosmologie des transparences*, regia di Michel Random, ORTF, 2ème chaîne, 14 dicembre 1973.

⁹⁴ *Buonasera con... Italo Calvino*, un programma di Lucia Bolzoni, Nico Orengo, Donatella Ziliotto, regia di Vittorio Nevano, Rai, Raidue, 5 giugno 1979, ora in I. Calvino, *Sono nato in America*, cit., pp. 279-282.

dei libri, che vengono pubblicati e venduti nelle principali librerie». Qualcosa di simile avviene nello speciale su *Se una notte d'inverno un viaggiatore*⁹⁵ che va in onda solo venti giorni dopo: si vede un treno che sfreccia a lato della macchina da presa, poi Calvino che cammina solo per la pineta di Roccamare e la figlia Giovanna che lo osserva, la voce dello *speaker* presenta l'opera e i suoi «trabocchetti», poi pronuncia una frase che non ci si aspetterebbe di ascoltare: «incontriamo Calvino in un'isola verde, non geograficamente collocabile, tra distanze non calcolabili, un buon posto per incontrare uno scrittore come lui». A questo punto inizia l'intervista vera e propria, scrittore e intervistatore parlano della sua ultima fatica, ma ad ogni taglio di montaggio si trovano in una posizione diversa.

Le etichette tassonomiche che tentano di mappare le produzioni testuali audiovisive iniziano a scricchiolare davanti a filmati che superano lo statuto di intervista e di documentario. Per ora si tratta di pochi momenti in cui i registi e Calvino stesso accentuano alcune sue caratteristiche, magari trasformando il dialogo in monologo, o usando il *voice over*. Queste scelte creative molto probabilmente non sono attribuibili allo scrittore, il quale però si presta a forme di intervista sempre meno naturali. Ciò non significa che il discorso perda di spessore, anzi, nel periodo parigino lo scrittore chiede al pubblico un maggiore livello di attenzione in cambio di una più grande soddisfazione intellettuale. Pur mantenendo una natura ibrida, questi testi continuano ad essere parte integrante del suo sistema.

⁹⁵ *Prisma - Se una notte d'inverno un viaggiatore*, di R. Roncisvalle, Rai, Raiuno, 26 giugno 1979.

Il celebre *Vent'anni al 2000*⁹⁶, la lunga conversazione con Alberto Sinigaglia in cui Calvino in qualche modo anticipa alcuni punti cruciali delle *Lezioni americane*, e la di poco successiva partecipazione ad *Apostrophes*⁹⁷, segnano la chiusura di un cerchio: di fatto l'imprecisione tipica del discorso parlato non ha impedito che la forma-intervista assumesse una rilevanza sostanziale nella sua produzione e anche se non sarà mai un personaggio da studio televisivo, nelle uniche occasioni di confronto con quel *format* è riuscito a lasciare un segno indelebile, destinato ad essere replicato ciclicamente, in tutti i formati audiovisivi possibili e ormai anche nel web.

Tuttavia ci sono almeno due filmati decisamente atipici e di difficile definizione in cui sembra che Calvino abbia accettato (o si sia proposto) di indossare la «maschera» che non poteva togliere, di evidenziare il suo essere Calvino. E forse non è un caso che siano le sue ultime video-interviste. Nello speciale della BBC⁹⁸, dopo aver ripercorso il proprio itinerario letterario, in inglese, una lingua che non padroneggiava certo come il francese, e aver mostrato manoscritti, schemi e materiali preparatori, Calvino veste i panni del signor Palomar: mentre uno speaker legge la traduzione della descrizione di un'onda, lo scrittore

⁹⁶ *Vent'anni al Duemila. Italo Calvino. Le età dell'uomo*, un programma di Alberto Sinigaglia, regia di Bruno Gambarotta, Rai, Raitre, 1981. La conversazione è stata trascritta in A, Sinigaglia, *Vent'anni al Duemila*, Eri, Torino 1982, pp. 21-28, ora in I. Calvino, *Sono nato in America*, cit., pp. 475-487.

⁹⁷ *Apostrophes. Trois grands romanciers venus d'ailleurs*, un programma di François Chatel, interviste di Bernard Pivot, Antenne 2, 27 marzo 1981.

⁹⁸ *Bookmark – Italo Calvino*, regia di Patchy Wheatley, 1985.

è in spiaggia, di fronte al mare, assorto in silenzio proprio come il suo personaggio.

In maniera ancora più radicale si spinge a recitare, questa volta è innegabile, nei panni di se stesso per il film meta-intervista *Italo Calvinò* (Damien Pettigrew e Gasparé di Caro, 2008)⁹⁹. Nella casa di Campo Marzio, da solo o insieme alla figlia Giovanna, e poi passeggiando lungo il Tevere, Calvinò parla ad alta voce o riflette in silenzio (con l'ormai caratteristica espressione aggrottata) mentre in *voice over* è possibile ascoltare il flusso dei suoi pensieri, le risposte che vorrebbe rilasciare alla *troupe* che sarebbe arrivata a breve, la stessa che nella realtà lo sta filmando.

A ben vedere, quindi, come nei confronti dell'intervista per la stampa Calvinò si pone davanti alla macchina da presa in maniera dialettica e contrastata, trovando tuttavia la maniera di interagire con una forma testuale dinamica che ben si prestava alla sua predilezione per le forme brevi, *costretto* a mostrarsi sa affrontare la sfida dell'universo audiovisivo. Oltre a riflettere la sua parabola intellettuale, le parole scritte e le conversazioni vere e proprie (per quanto possibile) sono il risultato della stessa volontà di contrapporsi all'approssimazione, alla *peste del linguaggio*. Durante i dialoghi – veri o fittizi – lo scrittore rettifica, approfondisce, aggiorna il proprio punto di vista, allarga lo sguardo o mette a fuoco i dettagli, spesso rivela delle angolazioni prospettiche in cui si manifesta il suo «modo di guardare, cioè di essere in mezzo al mondo»¹⁰⁰. Si potrebbe dire che nel corso di quattro decenni Calvinò abbia messo a punto una

⁹⁹ Parte dell'intervista è stata trascritta in I. Calvinò, *Preparativi per un'intervista*, in *MicroMega*, IV, ottobre-novembre 1996, pp. 223-32.

¹⁰⁰ Italo Calvinò a François Wahl, Torino, 1° dicembre 1960, in I. Calvinò, *Lettere*, cit., p. 439.

sua personale maniera non solo di guardare ma anche di essere guardato, spesso forzando i recinti delle tipologie testuali audiovisive più classiche.

Più che un'antinomia, gli interventi e le interviste calviniane, anche quelle cine-televisive, condividono la stessa tensione ideale che sostiene il suo progetto di scrittura creativa e saggistica e si presentano come una delle possibili chiavi di accesso alla molteplicità delle manifestazioni del suo pensiero. Perché persino nella dimensione audiovisiva non si manifesta un solo Calvino, quanto piuttosto l'*immagine* multipla di un autore che in ogni contesto ha saputo assumere forme diverse, pur mantenendo una propria riconoscibile unicità.

Giulio Ciancamerla

V. Esplodere o implodere. L'ultimo rovescio calviniano

di *Monica Ciotti*

1. *Un pulviscolo di particelle*

Nell'opera calviniana, le sottilissime particelle che costituiscono la materia, laddove sono ordinate e catalogate al dettaglio, si rivelano mappa, cartografia del reale percepibile dai sensi e, dunque, importanti strumenti di orientamento nella descrizione dello spaziotempo d'interesse: «È dal dato plurimo, dal caos pulviscolare della realtà che emergono le strutture forti dell'ordine geometrico. [...] Non c'è contraddizione fra i due procedimenti: l'ordine delle strutture mentali si forma proprio dal pulviscolo della realtà, dalla catalogazione minuziosa del reale»¹. Tale modo di procedere verso il centro, verso l'infinitamente piccolo, non può che ricondurre a un livello più vasto, macroscopico: l'ordine è una proprietà di sistemi costituiti da molte particelle e non può aver significato se applicato a singoli atomi o molecole.

È questo il caso del ragionamento condotto dal Signor Palomar nel racconto *Il prato infinito*:

¹ P. Antonello, *Paesaggi della mente. Su Italo Calvino*, in *Forum Italicum*, XXXII, 1998, p. 110.

è “il prato” ciò che noi vediamo oppure vediamo un’erba più un’erba più un’erba...? Quello che noi diciamo “vedere il prato” è solo un effetto dei nostri sensi approssimativi e grossolani; un insieme esiste solo in quanto formato da elementi distinti. Non è il caso di contarli, il numero non importa; quel che importa è afferrare in un solo colpo d’occhio le singole pianticelle una per una, nelle loro particolarità e differenze. E non solamente vederle: pensarle. Invece di pensare “prato”, pensare quel gambo con due foglie di trifoglio, quella foglia lanceolata un po’ ingobbata, quel corimbo sottile...²

Ad aiutarci sarà la logica matematica e, più precisamente, l’applicazione della teoria degli insiemi: l’insieme P (prato) è formato da un numero n di elementi (erbe), potenzialmente infinito – «non s’arriverà mai a saperne il numero»³ –, nel quale si possono rintracciare due sottoinsiemi: chiameremo C il sottoinsieme delle erbe coltivate e S il sottoinsieme delle erbe spontanee dette erbacce. Si potrà dire, allora, che C e S sono contenuti nell’insieme P. Tra questi, si può individuare un’intersezione contenente elementi appartenenti contemporaneamente al primo e al secondo sottoinsieme, ovvero le «erbe nate spontaneamente ma appartenenti alle specie coltivate e quindi indistinguibili da queste»⁴. I due sottoinsiemi, poi, ne includono altri ed altri ancora, col rischio di esser sempre sconvolti dal vento o dai più vari imprevisti. Ogni insieme esiste solo perché formato da singoli elementi, ma al signor Palomar non interessa sapere quanti siano; gli interessa invece riconoscere che quell’infinità è costituita da peculiarità proprie di ogni filo d’erba. Si

² I. Calvino, *Palomar*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di M. Barenghi-B. Falcetto, Mondadori, Milano 1992, p. 900.

³ *Ibid.*, p. 899.

⁴ *Ibidem*.

stupisce allora di poter pensare la singolarità nella pluralità, di poter, cioè, riempire il pensiero non con l'idea elementare e complessiva di *prato*, ma con un particolare (una stortura o una meraviglia) all'interno di una miriade di elementi, degno di essere pensato proprio per la sua unicità. Da quell'unico pensiero che si insinua nella memoria e la disturba con la sua presenza ingombrante, ne nasce improvvisamente uno ben più grande:

Palomar s'è distratto, non strappa più le erbacce, non pensa più al prato: pensa all'universo. Sta provando ad applicare all'universo tutto quello che ha pensato del prato. L'universo come cosmo regolare e ordinato o come proliferazione caotica. L'universo forse finito ma innumerabile, instabile nei suoi confini, che apre entro di sé altri universi. L'universo, insieme di corpi celesti, nebulose, pulviscolo, campi di forze, intersezioni di campi, insiemi di insiemi...⁵

Il tempo, allora, seppur descritto puntualmente e vivisezionato istante per istante, giunge alla sua completa dilatazione, tanto da non poterne più riconoscere la fine: la sua infinità, tutt'altro che circolare, nella scrittura calviniana abbraccia forme insolite come il labirinto della prigione d'If o l'enciclopedia-spirale che corre verso il centro e, al contempo, «si proietta ai margini esterni»⁶. La descrizione spaziotemporale oscilla nell'incontro tra i due opposti, l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, come se un livello richiedesse l'altro per sconfinare nell'*altrove*, nel territorio cosmico nutrito da un'immaginazione antica e una sperimentazione sempre nuova.

⁵ *Ibid.*, p. 900.

⁶ I. Calvino, *Palomar e l'enciclopedia*, in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. II, a cura di M. Barengi, Mondadori, Milano 1995, p. 1799.

Alle volte cerco di concentrarmi sulla storia che vorrei scrivere e m'accorgo che quello che m'interessa è un'altra cosa, ossia, non una cosa precisa ma tutto ciò che resta escluso dalla cosa che dovrei scrivere; il rapporto tra quell'argomento determinato e tutte le sue possibili varianti e alternative, tutti gli avvenimenti che il tempo e lo spazio possono contenere. È un'ossessione divorante, distruggitrice, che basta a bloccarmi. Per combatterla, cerco di limitare il campo di quel che devo dire, poi a dividerlo in campi ancor più limitati, poi a suddividerli ancora, e così via. E allora mi prende un'altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto⁷.

Calvino non si ferma alla sola dimensione spaziale del tempo, e ne studia la complessità, l'orientamento, senza trascurare che il progresso lungo la linea del tempo non può essere reversibile, poiché nessuna storia può in alcun modo tornare a svolgersi nel senso opposto. È Einstein a dimostrarlo: ipotizza due punti A e B dell'universo, collocati attorno a un punto P, e si chiede se abbia senso asserire, facendo passare una freccia sulla linea dei tre punti, che B viene prima di P, mentre A viene dopo P. Se è possibile mandare il segnale da B ad A e non viceversa, allora ci troviamo davanti all'asimmetricità del tempo, ovvero all'impossibilità di scegliere la direzione della freccia: l'invio del segnale è, in senso termodinamico, un processo irreversibile, collegato cioè con la crescita dell'entropia e strettamente dipendente dalla direzione del tempo⁸.

⁷ I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. I, cit., pp. 686-687.

⁸ Cfr. A. Einstein, *Come io vedo il mondo. La teoria della relatività*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma 1989, pp. 80-95.

L'irreversibilità, che sfuggiva all'interpretazione della meccanica newtoniana, viene riconquistata tenendo conto della scienza del calore: ogni fenomeno naturale, dunque, non può risalire il tempo poiché non c'è propagazione di energia dal futuro al passato, ma solo dal passato al futuro⁹. In ogni attività c'è un "prima" e un "dopo", ed è proprio perché conosciamo l'irrecuperabilità delle condizioni iniziali del divenire che possiamo ammettere la reversibilità di processi in cui causa ed effetto sono interscambiabili. I processi reversibili si rivelano limitati se confrontati con la regolare irreversibilità entropica dell'universo. Calvino ne ha piena coscienza: «il tempo è una catastrofe perpetua, irreversibile»¹⁰. L'entropia può considerarsi allora come un indicatore temporale dal momento che assegna un verso al susseguirsi degli stati di un sistema, marcando l'irrecuperabilità delle condizioni iniziali.

Il punto focale è il presente, l'istante 0. Esiste in natura una freccia del tempo che si muove – e ci muove – dal passato

⁹ R. Clausius (1822-1888) introduce il concetto di entropia dopo aver studiato il principio di conservazione dell'energia (cfr. R. Clausius, *The mechanical theory of heat*, Macmillan and Co, London 1879). Per entropia s'intende il quoziente tra temperatura e calore: la temperatura è intesa come agitazione delle molecole di un corpo; il calore rappresenta il lavoro generato dalla temperatura. L'entropia, allora, misura la probabilità che l'agitazione determinata dalla temperatura termini o meno una struttura. Calvino riconosce nel passo compiuto da Clausius un ponte tra tecnologia e cosmologia (Cfr. I. Calvino, *Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, La nuova alleanza*, in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. II, cit., p. 2042).

¹⁰ I. Calvino, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 1270.

verso il futuro e testimonia quanto qualsiasi tentativo di rappresentare la realtà in direzione opposta non può che essere simbolico. Il passato ha avuto un'entropia più bassa del futuro e questo aspetto è strettamente legato al comportamento dell'intero universo: se l'universo avesse avuto sin dall'inizio massima entropia, cioè, fosse stato un insieme di particelle in agitazione casuale alla stessa temperatura, come un gas in equilibrio, non avrebbe alcun senso parlare di "inizio" perché sarebbe rimasto sempre identico a sé stesso e non ci sarebbe stato un modo per definire lo scorrere del tempo. Da uno stato di estrema uniformità, invece, si sono formate galassie, stelle, pianeti e sono sorti fenomeni complessi come la vita. Tale freccia è allora una proprietà costitutiva della realtà fisica nella sua totalità, «dal più piccolo degli atomi in interazione con il suo campo, fino all'universo nel suo insieme»¹¹. Eddington sottolinea, per l'appunto, quanto la concezione dell'entropia abbia modificato il pensiero secondo cui ogni cosa di cui debba occuparsi la scienza si possa scoprire solamente attraverso una «dissezione microscopica di oggetti»¹²; si deve piuttosto tendere a considerare un sistema in evoluzione verso gli stati macroscopici più probabili.

Il signor Palomar, tra le sue collezioni private, archivia modelli cosmologici – «allineati l'uno a fianco dell'altro come

¹¹ I. Prigogine-I. Stengers, *La nuova alleanza*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1981, p. XIII.

¹² Cfr. A. Eddington, *La natura del mondo fisico*, Laterza, Bari 1957, pp. 85-99. Il problema della complessità del tempo viene affrontato anche da I. Prigogine e I. Stengers in ottica macroscopica. In fisica, come in chimica, la tradizionale considerazione delle evoluzioni temporali in relazione ai loro elementi microscopici, corrispondenti a idealizzazioni, non si può concepire come valida testimonianza delle trasformazioni reali e irreversibili.

farfalle trafitte da uno spillo»¹³ – senza pretendere di schierarsi a favore di uno di essi; lo fa per tenere d’occhio l’universo. È attratto dalle immagini che sente potrebbero avere molti significati, ancora ignoti, eppure studiabili, interrogabili. Sul suo *Taccuino* vengono pubblicati nel gennaio del 1976 degli appunti tratti da un articolo dall’astronomo David Layzer uscito sullo «Scientific American» del dicembre precedente. L’autore cerca di risolvere la contraddizione tra il tempo macroscopico, caratterizzato da una duplice freccia del tempo (una storica verso l’ordine e l’informazione, l’altra termodinamica verso la dissoluzione entropica dell’universo)¹⁴, e il tempo microscopico di molecole, atomi e particelle, perfettamente reversibile. La sua teoria prevede che ai primordi non ci fossero né struttura né disordine e che l’universo fosse «gelato, cristallizzato in una lega d’idrogeno metallico ed elio»¹⁵:

¹³ I. Calvino, *Palomar e i modelli cosmologici*, in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. II, cit., p. 2012.

¹⁴ La freccia storica si manifesta in processi biologici, geologici, astronomici che implicano un’evoluzione tendente alla complessità, mentre quella termodinamica riguarda la zolletta di zucchero che si scioglie o il profumo che si disperde, proprio come l’energia che si degrada in calore: «All these processes have a quality in common: they generate order, or information; they transform a simpler state into a more complex one. [...] Paradoxically, the direction of time can also be defined by a class of diametrically opposite processes: those that destroy information and generate disorder» (D. Layzer, *The arrow of time*, in *Scientific American*, CCXXXIII, 1975, p. 56).

¹⁵ I. Calvino, *Palomar e i modelli cosmologici*, cit., p. 2010.

After expanding for about 15 minutes, the universe crystallizes, or freezes, into an alloy of metallic hydrogen and helium. Because of the continuing cosmic expansion this solid universe shatters into fragments of approximately planetary mass, which form a “gas” in the sense that they interact frequently and randomly much like the molecules of an ordinary gas. In the planetary gas density fluctuations eventually develop as groups of several fragments adhere; the fluctuations grow at larger and larger scales as groups of fragments themselves aggregate¹⁶.

In questo momento iniziale si decide il valore del tempo – prima di «ogni orologio o sistema solare»¹⁷ – si riconosce il suo carattere irreversibile: il primo bagliore di ordine e di disordine si verificano insieme e d’allora continuano a contaminarsi a vicenda, senza che l’uno o l’altro venga meno alla sua crescita o alla sua distruzione. Questi procedimenti informativi non possono che avvenire a livello macroscopico, vincendo il problema della finitudine universale a favore di un universo aperto in ogni sua parte al resto di sé. Calvino, affascinato da immagini che fotografano, almeno tentativamente, la struttura dell’universo nella sua varietà iniziale, cerca nell’osservazione diretta delle cose del mondo, come nelle instancabili letture, elementi da salvare: «potrebbero significare molte cose»¹⁸, scrive.

Solo due mesi dopo, il *Programa Encuentro* della televisione messicana invita l’autore ligure a partecipare a una tavola rotonda sulla *science fiction*. Il viaggio in Messico, da cui scaturiscono alcuni scritti confluiti in *La forma del tempo*, è ancor più segnato da questa passione della vista, dello sguardo posato con

¹⁶ D. Layzer, *The arrow of time*, cit., p. 66.

¹⁷ I. Calvino, *Palomar e i modelli cosmologici*, cit., p. 2010.

¹⁸ *Ibid.*, p. 2012.

curiosità sulle cose, nel tentativo di collezionarne elementi d'indagine significativi. La vista del più vecchio essere vivente che gli sia capitato di incontrare, l'albero del Tule, con i suoi duemila anni d'età, lo porta ad interrogarsi sulla sfida di vincere il tempo e la ridondanza della forma nella molteplicità delle «incertezze, geminazioni, deviazioni»¹⁹: lo sconvolgimento della sintassi vegetale si ricompone in un'unità superiore che lo configura come super-albero. Figlio di un'evoluzione naturale, l'albero del Tule sembra somigliare all'universo stesso, con la sua varietà e la sua regolarità sempre in lotta, con la sua tensione ad essere uno, seppur portando nodi e ferite, segni scrutabili del suo essere (ed esser stato) molteplice difficilmente ricostruibile in un ordine cronologico. Con le sue perdite e le sue conquiste, col suo modo perturbante di stare al mondo, nello sconvolgimento della terra con le sue ampie radici ingombranti e nello stupore dell'occhio, incapace di accoglierlo tutto nel suo raggio visivo, tende verso un'evoluzione che non dipende dall'osservatore.

Un altro albero si fissa nella memoria calviniana durante il viaggio messicano, questa volta dipinto in una chiesa domenicana del Seicento. Nato dal corpo di un personaggio, esso si ramifica in grappoli e figure umane difficilmente identificabili: «quello che conta è ciò che attraverso di loro si compie»²⁰. L'albero di Jesse si colloca in un orizzonte umano, in una necessità di rispondere allo scorrere del tempo.

¹⁹ I. Calvino, *Collezione di sabbia*, in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. I, cit., p. 601.

²⁰ *Ibid.*, p. 604.

L'albero del Tule, prodotto naturale del tempo, e l'albero di Jesse, prodotto del bisogno umano di dare una finalità al tempo, sono solo in apparenza riconducibili a uno schema comune. Incontrandoli nella stessa giornata del mio itinerario turistico, sento tendersi tra loro la distanza tra il caso e il disegno, la probabilità e la determinazione, l'entropia e il senso della storia²¹.

L'irreversibilità, allora, dev'essere concepita nei termini di una comune esperienza in cui l'intero cosmo è coinvolto:

Il mondo che io abito è governato dalla scienza, e questa scienza – ammette Calvino – ha un fondamento tragico: il processo irreversibile che conduce l'universo a decomporsi in una nube di calore. Dei mondi vivibili e visibili resterà solo un pulviscolo di particelle²².

Tutto brucia e si consuma, modificando la forma dello spazio e il serpeggiare del tempo, come accade al fuoco sacro custodito e alimentato costantemente nei tempi zoroastriani visitati da Calvino nel 1975 durante un viaggio in Iran. Non ha senso dolersi di ciò – intuisce osservandone l'instancabile combustione –, e conclude: «tutto ciò che c'è nell'universo e che vorremmo salvare, il fatto d'esserci vuol dire proprio questo bruciare e nient'altro; non c'è altro modo d'essere che quello della fiamma»²³. Nella stesura delle ultime *Lezioni*, Calvino affianca e giustappone a quest'immagine ardente, in cui la «co-

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibid.*, p. 620.

²³ *Ibidem*.

stanza d'una forma globale esteriore» è sempre in lotta con «l'incessante agitazione interna»²⁴, un'altra forma di bellezza, questa perfetta e regolare, nata dalla disposizione periodica di atomi ai vertici di un reticolo: il cristallo.

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 vivente²⁵.

Queste due categorie classificatorie del mondo e della sua materia riguardano idee, fatti, emozioni, e al tempo stesso si presentano come modelli per il processo di formazione degli esseri viventi: regolarità da un lato, costanza dall'altro. Incarnano una storia che si ripete uguale a sé stessa, che tende verso una grandezza, una complessità; sono esse stesse isole d'ordine in un caos pulviscolare. Calvino, partigiano del cristallo, cioè affascinato da quel «reticolo degli atomi che si ripete di continuo»²⁶, non dimentica la fiamma come «modo d'essere», come «forma d'esistenza»²⁷ e, viceversa, invita i seguaci della fiamma a non perdere la calma lezione dei cristalli.

²⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 688. La citazione è tratta dall'introduzione di M. Piattelli-Palmarini al volume del dibattito tra J. Piaget e N. Chomsky (*Théories du langage. Théorie de l'apprentissage*, Seuil, Paris 1980).

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ I. Calvino, *Ti con zero*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 252.

²⁷ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 689.

L'incontro uomo-natura è di nuovo compiuto a partire da una conoscenza intima, ordita su una realtà «puntiforme, discontinua, instabile, un pulviscolo di fenomeni non omogenei, isolati gli uni dagli altri, suddivisibili a loro volta in fenomeni ancor più minuti»²⁸. A trionfare sarà comunque l'entropia, e dell'universo non resterà che un vorticare di atomi nel vuoto; lo scriverà Calvino alla maturità della sua esperienza cosmicomica: «ogni forma esistente si disferà in una vampa di calore; non c'è presenza che si salvi dal disordine senza ritorno dei corpuscoli»²⁹. Malgrado ciò, trattiene la tensione stendhaliana a misurare il limite umano con quello naturale e, nel suo scritto del 1980 sul *De l'amour*, tratteggia i contorni di un individuo chiamato a realizzarsi secondo un «principio di conservazione dell'energia, o meglio di riproduzione continua di cariche energetiche»³⁰.

2. Zone d'ordine

La scrittura calviniana si muove sempre al bordo tra due elementi che si richiamano e si escludono a vicenda: suono e silenzio, luce e oscurità, ordine e caos, armonia e disarmonia, pieno e vuoto, dentro e fuori, ecc. E con le sue opposizioni ricostruisce il tessuto misterioso di cui è fatto il mondo, non escludendo nessuna delle variabili possibili e, ancor di più, non pretendendo di schierarsi a favore di uno dei due termini, quanto piuttosto di

²⁸ I. Calvino, *La conoscenza pulviscolare in Stendhal*, in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. I, cit., p. 943.

²⁹ I. Calvino, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, cit., p. 1270.

³⁰ I. Calvino, *La conoscenza pulviscolare in Stendhal*, cit., p. 958.

«fare della dualità la fonte del molteplice»³¹. All'interno di questo quadro che si muove irreversibilmente verso una sempre maggiore complessità, l'autore intuisce la presenza di isole di bellezza: «zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva»³².

Il signor Palomar, alle prese con due ciabatte diverse acquistate in un bazar orientale, riflette sulla complementarità della sua esperienza con quella di un altro acquirente, anche lui zoppicante. Figurandosi l'ignoto compagno di sventura, scopre la possibilità diversa di continuare ad intravedere sul fondo del cesto del vecchio mercante due pantofole spaiate:

possono passare secoli prima che le conseguenze di questo errore si ripercuotano su un altro frequentatore di quell'antico bazar. Ogni processo di disgregazione dell'ordine del mondo è irreversibile, ma gli effetti vengono nascosti e ritardati dal pulviscolo dei grandi numeri che contiene possibilità praticamente illimitate di nuove simmetrie, combinazioni, appaiamenti. Ma se il suo errore non avesse fatto che

³¹ J. Starobinski, *Prefazione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di M. Barenghi-B. Falcetto, Mondadori, Milano 1991, p. XXX. Alle ultime battute di un'intervista del 1984, Calvino ammette: «Ma forse questo è proprio il mio modo di procedere per giustapposizione e accumulazione di pagine separate, di esperienze singole. Il libro è costruito mediante l'intrecciarsi di temi che sono l'armonia e la disarmonia del mondo, la parola e il silenzio, la particolarità e l'infinito» (I. Calvino, *Lo sguardo di Palomar*, in Id., *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2012, p. 563).

³² I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp. 687-688.

cancellare un errore precedente? Se la sua distrazione fosse stata apportatrice non di disordine ma d'ordine? "Forse il mercante sapeva bene quel che faceva, – pensa il signor Palomar, – dandomi quella pantofola spaiata ha messo riparo a una disparità che da secoli si nascondeva in quel mucchio di pantofole, tramandato da generazioni in quel bazar"³³.

L'entropia verso cui tende l'universo intero non può non esistere, eppure Calvino non si arrende al disordine generale, cerca piuttosto il punto da sbrogliare, e dopo essersi interrogato sulla pantofola sperduta chissà in quale continente e in quale epoca, chissà in quale porzione dello spaziotempo, si ferma a considerare l'opposta prospettiva di creazione d'ordine.

L'irreversibilità si rivela paradossalmente fonte di ordine e coerenza, tanto che dal suo *status* caotico nascono forme impreviste d'organizzazione:

In condizioni di lontananza dall'equilibrio può aver luogo una trasformazione che porta dal disordine, dal caos, verso l'ordine. Possono originarsi nuovi stati dinamici della materia che riflettono l'interazione di un dato sistema con ciò che lo circonda³⁴.

In fondo, l'uomo stesso è un'eccezione al procedimento entropico: egli trasferisce nel mondo la sua lotta contro la casualità e lo trasforma con geometrie ed architetture precise. Tra questi scorci di diversità, trova posto l'opera letteraria, portatrice di un significato mai completo o definito una volta per tutte in una «immobilità minerale»³⁵, ma sempre inquieto, mutante,

³³ I. Calvino, *Palomar*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 959.

³⁴ I. Prigogine-I. Stengers, *La nuova alleanza*, cit., pp. 14-16.

³⁵ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 688.

«vivente come un organismo»³⁶. Dato che l'universo è caos, l'invenzione letteraria (e quindi l'uomo) risponde a tale caos con la creazione di ordine.

Consapevole che la rappresentazione della complessità del reale non può raggiungere una completa esaustività, Calvino elabora la sua arma, il suo strumento di opposizione alla confusione, per estrarne parti da salvare dalle grinfie del mondo:

Un'opera comincia a esistere solo quando si cominciano a mettere le parole sulla carta una dietro l'altra. È il risultato d'un sforzo pratico contro la resistenza del materiale, contro l'indeterminato, il confuso, per fare stare in piedi qualcosa che può venire fuori completamente diverso da come si credeva³⁷.

E quando in un'intervista del 1979 gli viene chiesto come si possa poetare con tutta questa confusione, Calvino risponde:

Si può poetare con la confusione (non è il mio genere, ma si fa molto) o contro la confusione (col rischio di restare senza materia prima), ma in ogni modo *in rapporto alla confusione*, perché qualche pezzo della confusione diventi meno confuso, perché qualcosa contrasti con l'entropia irreversibile dell'universo, prima che tutto si degradi nella dispersione d'un fungo di fumo³⁸.

³⁶ *Ibidem*. Sull'opera letteraria si veda anche D. Scarpa, *Calvino, Levi e la scoperta dei buchi neri*, in *Sinestesie*, IV, 2006, pp. 297-308: «con la sua dignità formale circoscritta nello spazio e nel tempo e nel pensiero, è appunto un'isola di ordine che argina il disordine dell'universo, e muove in direzione contraria rispetto all'entropia» (pp. 305-306).

³⁷ I. Calvino, *Pubblicare ogni libro con un nome diverso*, in *Id.*, *Sono nato in America*, cit., p. 313.

³⁸ *Ibid.*, p. 315.

La scelta letteraria accoglie il caos, gli dà forma, sceglie il punto del reale da cui guardarlo e, da lì, individua le coordinate spaziotemporali su cui far muovere il racconto. Il dibattito tra scienza e letteratura, in tal senso, si rivela prezioso perché ridefinisce le geometrie della scrittura, spingendola verso le sue potenzialità più nascoste, per approdare in quei luoghi misteriosi della pagina scritta in cui, individuata un'immagine, s'instaura il dialogo col mondo non scritto.

3. *Qfwfq. L'uomo integrato nel cosmo*

Il Planck Telescope³⁹, lanciato in orbita il 14 maggio 2009, col suo occhio puntato sullo spazio profondo, raccoglie la luce che ha viaggiato per 13,8 miliardi di anni e fotografa l'inizio della formazione cosmica, il momento che precede la fioritura della molteplicità di corpi e luci. Le nuove scoperte della scienza permettono di rintracciare una strana unità nella storia universale, che giunge fino alle estreme periferie della storia. Non a caso, l'istante originario della storia cosmica sembra custodire già in potenza le caratteristiche per ospitare la complessità (attuale e futura) chimico-biologica, nonché la coscienza umana. L'universo diventa, cioè, cosciente di sé in un punto infinitesimo che è l'uomo, ospite in questo diventare grande del nostro mondo e prodotto della sua straordinaria specializzazione. Nonostante

³⁹ Si tratta della prima missione europea che si è occupata di studiare il *Cosmic Microwave Background*, la radiazione residua del Big Bang. https://www.esa.int/Enabling_Support/Operations/Planck, ultima consultazione: 16/01/2024.

per miliardi di anni la struttura universale si sia sviluppata autonomamente, organizzandosi grazie a una serie di effetti frutto di una reazione a catena e ignorando l'uomo, quest'ultimo non può svincolarsi dalla complessità universale, da quel panorama primordiale che custodisce la sua futura realizzazione, e cerca strenuamente «attori della sua statura che gli raccontino il cosmo col linguaggio dei fenomeni terrestri»⁴⁰.

Sen-no Rikyu, il più grande maestro della cerimonia giapponese del tè – racconta Calvino nello scritto *I mille giardini* –, fa piantare due grandi siepi e una vaschetta di pietra davanti a un tempio vicino a Osaka, oscurandone la meravigliosa vista sul mare. Chiunque si chini sulla vasca vede la pochezza della sua immagine riflessa e, poi, sollevando il viso, intravede da un unico spiraglio rimasto tra le due siepi «il bagliore dell'immensità marina»⁴¹. L'uomo è parte dell'universo e ne fa continua esperienza: ogni volta che torna a guardarsi con tenerezza, si riconosce bisognoso di quello spiraglio sul mondo, di quella compagnia misteriosa che gli fanno le cose con la loro presenza, dalla più piccola e vicina, al cielo sconfinato con le sue stelle e pianeti.

Il 3 maggio 1980 le pagine di «La Repubblica» ospitano l'articolo *No, non saremo soli* con cui Calvino elogia il volume scritto dal premio Nobel per la chimica Ilya Prigogine, insieme alla sua collaboratrice Isabelle Stengers, dal titolo *La nuova alleanza*. Definito come «meditazione appassionata sull'uomo e

⁴⁰ A. Ducrocq, *Il romanzo della materia. Cibernetica e universo*, trad. di F. Salvatorelli, Einaudi, Torino 1967, p. 20.

⁴¹ I. Calvino, *Collezione di sabbia*, cit., p. 586.

l'universo»⁴², esso si contrappone al pensiero descritto da Jacques Monod in *Il caso e la necessità* secondo cui gli uomini occupano un posto di assoluta marginalità e solitudine tra le cose, emersi per caso tra l'immensità indifferente dell'universo:

Eppure occorre che l'uomo si svegli dal suo millenario sogno per scoprire la sua solitudine completa, la sua estraneità radicale. Egli ora sa che, come uno zingaro è ai margini dell'Universo in cui deve vivere. Un Universo sordo alla sua musica, indifferente alle sue speranze, alle sue sofferenze, ai suoi crimini⁴³.

Posto ai confini del mondo, il vivente oscilla nell'effetto combinato di due termini: «il caso delle mutazioni» da un lato, «la necessità delle leggi fisiche e statistiche della selezione naturale»⁴⁴ dall'altro. Calvino difende invece la posizione opposta, fondata sull'intimo legame che salda l'*io* al cosmo, tanto da riconoscere che «l'uomo e la sua storia non sono affatto accidenti

⁴² I. Calvino, *Ilya Prigogine e Isabelle Strangers, La nuova alleanza*, cit., p. 2039.

⁴³ J. Monod, *Le hasard et la nécessité*, Seuil, Paris 1970, pp. 187-188 [trad. it. A. Busi, *Il caso e la necessità*, Mondadori, Milano 1976, p. 136]. Sul pensiero di Monod si riportano le parole riassuntive di una conversazione con Massimo Piattelli-Palmarini: «Non esiste alcun progetto nella natura, né vi è alcun destino predeterminato. L'uomo stesso è uno dei numeri vincenti in questa antica partita con il caso (*le hasard*), un numero uscito dalla roulette qualche milione di anni fa ed emerso grazie ad alcune caratteristiche eccezionali, casualmente prodottesi» (*Conversazione con Jacques Monod: una intervista*, in *De homine*, 53-56, 1975, p. 113).

⁴⁴ I. Prigogine-I. Strangers, *La nuova alleanza*, cit., p. 188.

estranei»⁴⁵, quanto piuttosto attori chiamati a collaborare all'interno di un universo unitario:

Quello che m'interessa è il mosaico in cui l'uomo si trova incastrato, il gioco dei rapporti, la figura da scoprire tra gli arabeschi del tappeto. Tanto so già che dall'umano non scappo di sicuro, anche se non mi sforzo di trasudare umanità da tutti i pori: le storie che scrivo si costruiscono all'interno d'un cervello umano, attraverso una combinazione di segni elaborati dalle culture umane che mi hanno preceduto⁴⁶.

Calvino, in effetti, alle prese con la storia dell'origine dell'universo, riconosce l'impossibilità di «pensare il mondo se non attraverso figure umane, o più particolarmente smorfie umane, borbottii umani»⁴⁷, e con l'esperienza cosmicomica giunge a «far parlare cellule come fossero uomini, di fingere figure e linguaggi umani nel vuoto delle origini, cioè di giocare il

⁴⁵ I. Calvino, *Ilya Prigogine e Isabelle Strangers, La nuova alleanza*, cit., p. 2043. Tra le ultime parole di Calvino, si ricorda l'intervista di M. Neri uscita su *Panorama mese* nel gennaio del 1985: «come uomo la posizione di Prigogine m'interessa contrapposta a quella di Jacques Monod, che vedeva l'uomo completamente solo e sospeso tra caso e necessità nell'assoluta indifferenza dell'universo. Prigogine avanza invece l'immagine di una natura grande organismo di cui facciamo anche noi parte. È l'integrazione dell'uomo nel cosmo attraverso un intimo legame che passa per il tempo. E a questa comunione sono particolarmente sensibile» (I. Calvino, *Il tempo nella letteratura e nella storia*, in Id., *Sono nato in America*, cit., p. 602).

⁴⁶ I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. I, cit., p. 234.

⁴⁷ *Ibidem*.

vecchio gioco dell'*antropomorfismo*»⁴⁸. Eppure, il continuo trasformarsi di Qfwfq, multiforme protagonista delle *Cosmicomiche*, sembra quasi raccontare, in ottica darwinista, una parentela tra le varietà viventi, tanto che la rappresentazione di un mondo antropomorfo non si riduce a valori antropocentrici né a una visione copernicana dell'universo. La tendenza è quella a superare l'antropocentrismo per tracciare un punto di vista universale.

Qfwfq fa il suo ingresso nella storia e rivoluziona le possibilità immaginative, facendosi esponente di una controparte finzionale scaturita da un'immagine autorevole, quella del cappello scientifico che apre ogni racconto cosmicomico, presentato dalla voce di un «dotto conferenziere»⁴⁹ fuori campo. Il suo sguardo sonda il reale dal tempo zero, viaggia in uno spazio inedito e assume forme sempre nuove: la sua identità non è mai data una volta per tutte, si rinnova piuttosto col rinnovarsi dell'universo e risponde con vecchia saggezza e con partecipazione retroattiva al dinamismo cosmico. Dinosaurio, atomo, particola di materia dalla natura ignota, sembra sempre pronto a rinascere laddove la scienza giunge ad indagare, dall'antropogenesi alle nuove conquiste spaziali. Mai solo, sempre in rapporto con qualcosa d'altro, anch'esso dalla natura misteriosa, Qfwfq mette il lettore in relazione di volta in volta con un'epoca dell'evoluzione e ci ricorda che, nell'ancora attuale processo di espansione dell'universo, un'eco si è protratta fino ai numerosi uomini che, scrutandone la complessità, ne hanno scoperto tasselli di "verità". Il risultato è la creazione di miti moderni che

⁴⁸ *Ibid.*, p. 233.

⁴⁹ I. Calvino, *Postilla 1975 a La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, in *Id.*, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 1306.

raccontano il principio del mondo, tenendo conto delle recenti scoperte scientifiche.

Perdipiù, Qfwfq non è mai solo, le sue storie si definiscono nel rapporto con l'altro, spesso un personaggio vicino o difficile da raggiungere, anch'esso non riducibile a una forma, ma in ogni caso simile a lui o, meglio, simile alla natura vivente assunta di volta in volta. Presentato sempre con un nome che sembra scaturito da precisi dosaggi di laboratorio, costruito su ripetizioni o caratterizzazioni umane (decano, tenente, capitano), questo *tu* resta dunque difficilmente conoscibile, tanto che spesso la narrazione si muove sull'ipotesi di chi l'altro sia, quali siano i suoi pensieri e dove sia posizionato rispetto al canastorie Qfwfq.

D'altronde, le scoperte non condivise restano mera soddisfazione di sé; il nostro protagonista scopre invece che, se illuminata da uno sguardo *altro*, ogni esplorazione può diventare strumento di cambiamento e nuovo orientamento, nonché origine di domande e svolgimenti. Qfwfq gioca tra le assenze degli spazi primordiali, insegue segni perduti, s'innamora e s'agita in relazioni false, immagina come potrebbero realizzarsi alcuni legami, il tutto per uscire da sé, guardarsi dall'esterno e scoprire la natura della sua oscillante presenza nel mondo. Potremmo quasi dire che la sua esistenza si definisce man mano che s'interroga o si confronta con l'altro.

In alcuni racconti lo stesso motore narrativo risiede in qualcosa fuori da sé, spesso identificabile in un principio femminile (dotato di «cariche propulsive complementari alle mie»⁵⁰). La *lei* delle storie cosmicomiche è oggetto del desiderio del protagonista o, in ogni caso, degna di ammirazione per la

⁵⁰ I. Calvino, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, cit., p. 1262.

sua bellezza e le sue capacità, per il moto che genera attorno a sé, per la sua autonomia di pensiero. Nella sua persona si riconosce una diversità che si esprime in una maggior consapevolezza di esser parte di qualcosa che c'è, e che, per il fatto d'esserci, permette all'io di definire una relazione con essa. La sua sola presenza allora è in grado di creare intrecci e fughe, spesso al vertice di un triangolo amoroso: con la sua forza attrattiva, di frequente la donna è l'elemento trainante, il fulcro dei grandi movimenti e la ragione degli sconvolgimenti descritti («delimitava attorno a sé un campo di forze»⁵¹). Nel rapporto con i personaggi femminili, si sviluppa sempre una relazione asimmetrica, mai del tutto accogliente e ordinata, a volte alimentata da una distanza, un qualcosa di taciuto o una menzogna. In fondo, qualsiasi vicenda amorosa mette la vita in pericolo, la scuote dall'abitudinario e costringe il protagonista a uscire da sé stesso, prima di potersi ritrovare.

Il dialogo – a volte silenzioso, altre rumoroso – con l'altro da sé apre inevitabilmente al rischio che il percorso conduca verso territori sconosciuti, verso diramazioni che chiamano a compiere una scelta, generando un orizzonte del possibile. Eppure, solo in questa dinamica controversa si evita l'impossibilità di significazione e si esprime finalmente l'io, con tutte le sue angosce, i suoi desideri e le sue malinconie. Il guizzo ironico delle parole e degli eventi, allora, se calato in uno scenario paradossalmente riconoscibile e quotidiano, consente di mettere in discussione tutto ciò che accade: «L'ironia avverte sempre del rovescio della medaglia»⁵².

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² I. Calvino, *Situazione 1978*, in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. II, cit., p. 2834.

4. *Rovesci cosmicomici*

A partire dagli anni Settanta, i concetti termodinamici di entropia e freccia del tempo entrano a far parte della scrittura cosmicomica, a volte in modo esplicito, altre più sottile. Non a caso, il tema dell'implosione, oltre a percorrere più racconti – si affaccia sin dal finale di *Fino a che dura il Sole* (1964), per poi essere sviluppato ancora in *I cristalli* (1967) e *L'implosione* (1984) – ricompare nelle riflessioni del signor Palomar e tra gli interessi scientifici di Calvino.

L'immagine finale su cui torna più volte la penna dell'autore è quella di un universo ridotto al disordine di particelle fluttuanti. Continuamente proiettato nello spazio dalle numerose esplosioni stellari e costretto a traslocare con tutta la famiglia, in *Fino a che dura il Sole* – racconto scritto nel 1964, uscito il 18 aprile 1965 su «Il Giorno» e poi confluito in *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*⁵³ – Qfwfq ormai ha ben chiaro che «tutto quel che lo circonda è provvisorio, provvisorio ma sempre ripetuto, un mosaico di protoni elettroni neutroni da scomporre e ricomporre all'infinito»⁵⁴. Questo modo d'essere instabile e precario diviene espressione caotica di tutta la materia esistente: «gli atomi da uno stato di disordine passavano a un altro stato di disordine e poi a un altro ancora: cioè in pratica tutto restava sempre uguale»⁵⁵.

⁵³ Tutte le notizie circa la stesura delle *Cosmicomiche* si riferiscono alle informazioni fornite da C. Milanini in *Note e notizie sui testi* (I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 1318-1344).

⁵⁴ I. Calvino, *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 1230.

⁵⁵ I. Calvino, *Ti con zero*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 249.

A un tratto si verifica il cambiamento e qualcosa inizia a prender forma. Il racconto *I cristalli* – uscito anch'esso su «Il Giorno» nel 1967 e poi entrato a far parte di *Ti con zero* – si muove su questo andirivieni di geometrie e proporzioni desiderate, inseguite, utopicamente raggiunte e poi perse ancora, intrecciate alle aspirazioni dei due amanti Qfwfq e Vug: lui sogna un topazio-mondo «regolare, simmetrico, metodico»⁵⁶; lei resta affascinata dalle imperfezioni, dalle differenze minime, da ciò che sfugge al reticolo perfetto. Torna nello sguardo di Vug la stessa coscienza con cui abbiamo visto chiudersi *Fino a che dura il Sole*: «lei già sembrava sapere che la legge della materia vivente sarebbe stata il separarsi e il ricongiungersi all'infinito»⁵⁷. Il tempo in cui Qfwfq attendeva un mondo di cristallo è svanito e l'oggi da cui racconta non può che reggersi tragicamente sull'illusione di quel compimento profetico:

sto al gioco, insomma, al gioco di fingere un ordine nel pulviscolo, una regolarità nel sistema, o una compenetrazione di sistemi diversi ma comunque misurabili sebbene incongrui, tale da far combaciare a ogni granulosità del disordine la sfaccettatura d'un ordine che subito si sbriciola⁵⁸.

Calvino ha ben chiaro che la regolarità moderna non è altro che «uno sfilacciato rattoppo della disgregazione»⁵⁹ e che cercare l'ordine nella volta celeste o nei grattacieli prismatici è solo una finzione umana. Eppure, proprio lì, in quelle false re-

⁵⁶ *Ibid.*, p. 250.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 255.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 249-250.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 251.

golarità, s'insinua il germe dell'imprevisto, già scoperto e ricercato da Vug, ovvero quel punto di diversità che vale la pena salvare, o almeno conoscere.

Affascinato dalla controversa storia del cielo in termini di nascita e distruzione, ordinamento ed esplosione caotica, Calvino muove in questa direzione le sue letture.

Di tutte le idee concepite dalla menta umana, la più fantastica è forse il buco nero: un buco nello spazio con un bordo definito sopra cui nulla può cadere e da cui nulla può sfuggire; un buco con un campo gravitazionale così forte che anche la luce è catturata e trattenuta nella sua morsa; un buco che curva lo spazio e piega il tempo⁶⁰.

Con queste parole si apre l'articolo *La ricerca dei buchi neri* di Kip S. Thorne divulgato sul mensile «Le Scienze» (edizione italiana dello «Scientific American») nell'aprile 1975. Calvino lo legge; e legge anche un secondo articolo sulle prime scoperte dei *black holes*, questo di Roger Penrose. Affida poi le sue osservazioni alle parole del signor Palomar pubblicate sulla terza pagina del «Corriere della Sera»⁶¹.

Alcune delle questioni affrontate in questo scritto sono già annunciate nel cappello introduttivo dell'appena citato racconto cosmicomico *Fino a che dura il Sole*: «Le stelle, a seconda di come sono grandi e luminose e colorate, hanno una diversa evoluzione, classificabile mediante il diagramma Hertzsprung-

⁶⁰ K.S. Thorne, *La ricerca dei buchi neri*, in *Le Scienze*, LXXX, 1975, p. 9.

⁶¹ Cfr. I. Calvino, *I buchi neri*, in *Corriere della Sera*, 7 settembre 1975; ora in Id., *Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, a cura di M. Belpoliti, Marcos y Marcos, Milano 1995, pp. 48-51.

Russel»⁶². Il racconto si chiude col sogno del Colonnello Egg, nonno di Qfwfq, di lasciare che le stelle «si disfino e si rifacciano e tornino a disfarsi centomila volte»⁶³, per continuare a vivere i suoi ultimi anni nel fondo, su una nana bianca:

Sapete le “nane bianche”, le stelle compattissime e inerti, residuo delle più lancinanti esplosioni, arroventate al calor bianco dei nuclei di metalli schiacciati e compressi uno dentro l’altro? e che continuano a girare lentamente su orbite dimenticate, diventando a poco a poco fredde e opache bare di elementi?⁶⁴

Il medesimo metodo di classificazione stellare si legge in questa pagina del 1975 dedicata ai buchi neri: a partire dal canonico diagramma basato su luminosità e colore stellare, Palomar rivela che gli sono «sempre state a cuore»⁶⁵ le nane bianche:

questi corpi che in mezzo alla disgregazione di tutto ciò che ruota per i cieli sembrano rappresentare qualcosa di solido, di stabile, di definitivo. Di fronte al labile grado d’esistenza di ogni altro oggetto, la “nana bianca” può essere definita *una cosa che c’è*, senza timore d’una rapida smentita⁶⁶.

Ad aprirsi con l’immagine di un enorme buco nero come motore centrale delle galassie è anche l’ultima delle cosmicomi-

⁶² I. Calvino, *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, cit., p. 1224.

⁶³ *Ibid.*, p. 1230.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ I. Calvino, *I buchi neri*, cit., p. 50.

⁶⁶ *Ibidem*.

che scritte da Calvino: *L'implosione*. In questo gioco di rispecchiamenti tra i testi, con immagini che si ripetono, si trova la risposta finale al procedimento cosmicomico: imposta nell'immaginario comune l'idea di esplosione, nata dal modello dello scoppio iniziale dell'universo, il buco nero inaugura il concetto opposto di implosione come merito di alcune vecchie stelle che riescono a uscire dal tempo, per diventare «buia cancellatura di se stesse»⁶⁷. Svincolate dallo spazio e dal tempo, esse esistono solo per sé, senza dipendere da altri. E allora, anziché guardare ai confini delle galassie, agli spazi più remoti del cosmo, Calvino ci invita a guardare verso il centro della galassia, verso il buco che non si vede, verso l'abisso di noi stessi. Con quest'ultimo rovescio tenta di rispondere all'entropia, all'irreversibile dissipazione di energia che si esprime nell'immagine di particelle che si muovono disordinatamente nel vuoto senza possibilità alcuna di aggregarsi in forme ordinate. Dalla catastrofe di questo tempo irreversibile possono esimersi solo queste vecchie stelle, libere di collassare.

Se è vero che qualsiasi oggetto inghiottito dal buco nero non può uscirne in alcun modo, differente è il destino del suo contenuto energetico, per il quale esistono dei meccanismi d'estrazione. Roger Penrose descrive sulle pagine dello «Scientific American» l'affascinante possibilità di vedere una particella, caduta in una regione vicina al buco nero, scindersi in due parti: «una cadrebbe nel buco e l'altra sfuggirebbe all'indietro all'infinito, con un'energia di massa maggiore di quella della particella originale»⁶⁸. Lette queste pagine, Calvino ipotizza la coincidenza tra questo «crollo all'interno» e la «concentrazione

⁶⁷ I. Calvino, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, cit., p. 1270.

⁶⁸ R. Penrose, *I "buchi neri"*, in *Le Scienze*, LXXX, 1975, p. 36.

massima delle proprie facoltà»⁶⁹ nel disegno intricato di un'immagine che può esprimere al contempo rovina, nascita o permanenza.

A questo continuo precipitare centripeto, fa allora corrispondere un punto gemello e opposto, centrifugo, finestra su altri universi che si realizza in un movimento di espulsione: il cosiddetto *quasar* o “buco bianco”. Non a caso, *L'implosione* si apre con il travestimento comico del monologo di Amleto: «Esplodere o implodere – disse Qfwfq – questo è il problema»⁷⁰. Calvino parte dall'ipotesi scientifica dell'esistenza di cunicoli spaziotemporali noti come “ponti di Einsten-Rosen” – anch'essi citati nel cappello del racconto e tratti da *I mostri del cielo* di Paolo Maffei⁷¹ –, che espellono le grandi quantità d'energia inghiottite dai buchi neri, per approdare al groviglio finale di un Qfwfq che, implodendo, vede l'altro sé, l'altro Qfwfq che esplode inarrestabilmente in un'altra zona dello spaziotempo. Nessuno può sfuggire a questa «corsa senza ritorno»⁷². Protagonista del duello tra esplodere e implodere, tra caos e concentrazione (varco verso un nuovo caos), Qfwfq continua a scavare: «io implodo, crollo dentro l'abisso di me stesso, verso il mio centro sepolto, infinitamente»⁷³.

⁶⁹ I. Calvino, *I buchi neri*, cit., p. 51.

⁷⁰ I. Calvino, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, cit., p. 1268.

⁷¹ P. Maffei, *I mostri del cielo*, Edizioni scientifiche e tecniche Mondadori, Milano 1977.

⁷² I. Calvino, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, cit., p. 1272.

⁷³ *Ibid.*, p. 1269. Cfr. D. Scarpa, *Italo Calvino*, Bruno Mondadori, Milano 1999. Più in particolare, si rimanda al volume per il riferimento alla prima comparsa del termine “implosione” in ambito linguistico: «l'adopera infatti Ferdinand de Saussure nel suo *Corso di linguistica*

La rappresentazione di un *dentro*, inteso come profondità di sé e delle cose, che può vincere il caos esterno e indomabile, attraversa tutta la scrittura cosmicomica e, in alcuni casi, si fissa in disegni di un momento su cui non si muove quindi l'intera narrazione, come accade invece nei racconti appena descritti. In *Sul far del giorno*, G'd(w)ⁿ, spaventata dal primo incendio solare e amante del buio intenso, sprofonda «dentro la materia della Terra in condensazione»⁷⁴. Ayl in *Senza Colori* si rifugia «giù giù dentro le viscere della Terra»⁷⁵ per paura dello scintillare colorato delle cose. E ancora Qfwfq, giovane mollusco nella *Spirale*, vive concentrato in sé stesso, senza relazioni, narcisista: «Insomma stavo lì a osservarmi tutto il tempo, vedevo in me tutti i pregi e tutti i difetti, e mi piacevo, sia negli uni sia negli altri»⁷⁶.

In tutti e tre questi esempi, tratti dalla prima raccolta delle *Cosmicomiche* del 1965, questo crollare all'interno di sé e

generale, uscito postumo nel 1916, dove la coppia *implosion/explosion* è d'importanza basilare in fonetica. Oggi si dice *implosione* la prima fase dell'emissione di alcune "consonanti occlusive" presenti in certe lingue del subcontinente indiano, per pronunciare le quali bisogna, invece che lasciar defluire l'aria verso l'esterno, risucchiarla all'interno abbassando la laringe. [...] È possibile che Calvino, lettore di Saussure e di molta linguistica successiva, lo sapesse, e forse gli era congeniale il fatto che da qualche parte esistessero suoni che vanno impostati all'indentro anziché all'infuori, suoni che impongono di troncare il legame respiratorio col mondo esterno come condizione per esprimersi» (p. 143).

⁷⁴ I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 106.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 209.

del mondo non ha però un valore definitivo e, ancora una volta, racconta di un rovescio, di una possibilità contraria: G'd(w)ⁿ non rimane «sepolta nelle profondità»⁷⁷ e si mette in salvo dall'altra parte, finisce a Canberra e continua la sua vita; l'assenza di Ayl e la scomparsa del suo mondo grigio generano dolore e spavento nel protagonista, prima amante di un mondo pieno di colori e ora incapace di godere della sua bellezza; e infine, nella pienezza di sé, Qfwfq si accorge dell'esistenza degli altri, le cui tracce riempiono gli elementi circostanti. In quest'ultimo caso, per marcare la sua presenza nel rapporto con *lei*, una lei con cui creare una corrispondenza amorosa inequivocabile e indisturbata, il protagonista inizia a pensare, a far crescere le cose: «Fu allora che mi misi a secernere materiale calcareo. Volevo fare qualcosa che [...] la difendesse, questa mia presenza individuale, dalla labilità indifferenziata di tutto il resto»⁷⁸.

La sconfitta dell'entropia è solo un'illusione; si può solo tentare di ritardare il disordine universale. Calvino (così come Qfwfq) ha imparato dall'osservazione del cielo e dai suoi tanti libri di scienza che la direzione della freccia del tempo non è fissata solo nella coscienza umana, bensì abbraccia eventi cosmologici in ogni angolo dello spaziotempo. Eppure, solo nella partecipazione dell'uomo-osservatore si scorge la tangibilità dell'universo.

Monica Ciotti

⁷⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 212. Per approfondire le valenze metaforiche dell'immagine spirale nella produzione calviniana si veda M. Ciotti, *Superficie. Spirale*, in *Calvino A-Z*, a cura di M. Belpoliti, Electa, Milano 2023, pp. 270-273.

VI. Eremita a Parigi? Fortuna e ricezione di Italo Calvino in Francia (1957-2023)

di *Ada D'Agostino*

1. La diffusione della letteratura italiana in Francia e il "caso Calvino"

L'accoglienza destinata all'opera di Italo Calvino in Francia presenta non poche somiglianze con la parabola che contraddistingue la fortuna della letteratura italiana in senso lato. Nondimeno, dall'analisi degli interventi critici emergono delle differenze di percorso tali da permetterci di parlare di un "caso Calvino": non tanto per sottolineare un'eccezionalità, quanto per rimarcare il fatto che la vicenda della fortuna dei suoi romanzi oltralpe presenta delle sue proprie specificità, tali da renderla, appunto, un caso a sé.

Un primo scarto di percorso si avverte nell'immediato dopoguerra, quando i volumi d'esordio del giovane Calvino non sembrano beneficiare del rinnovato interesse con cui l'intellettualità francese si rivolge alla letteratura italiana¹: basti ricordare

¹ Per un approfondimento sulle alterne vicende della fortuna e della diffusione della letteratura italiana in Francia rimando ai seguenti volumi e studi: V. Agostini-Ouafi, *Réception et traduction dans les échanges culturels contemporains entre la France et l'Italie*, in *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français. Narration, traduction, réception*, a cura di M. Colin, Presses Universitaires de Caen, Caen 1995; C. Bec-

che *Il sentiero dei nidi di ragno*, edito nel 1947 da Einaudi, passerà pressoché inosservato agli occhi della critica, e dovrà attendere più di trent'anni per essere riscoperto e tradotto.

Non passerà molto, tuttavia, perché la figura dell'autore cominci a essere nota negli ambienti culturali francesi: il merito va soprattutto ai volumi della trilogia, in grado di assicurare all'opera calviniana un'attenzione e uno spazio via via sempre maggiori sulle pagine di quotidiani e riviste.

È proprio col primo volume del trittico, *Le Vicomte pourfendu*, in traduzione di Juliette Bertrand per i tipi di Albin

J.M. Gardair-F.Livi, *Cinquant'anni di letteratura italiana nei paesi europei di lingua francese (1937-1986)*, in *Lingua e letteratura italiana nel mondo oggi*, vol. I, a cura di I. Baldelli-B.M. Da Rif, Olschki, Firenze 1991, pp. 181-201; M. Colin, *La critique française et les écrivains italiens*, in Ead. (a cura di), *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français. Narration, traduction, réception*, Presses Universitaires de Caen, Caen 1995, pp. 111-126; O. Forlin, *La littérature italienne contemporaine en France: réception et médiation culturelle (de 1945 aux années 1970)*, in Id. (a cura di), *Anticléricalisme, minorités religieuses et échanges culturels entre la France et l'Italie: de l'Antiquité au XXème siècle*, l'Harmattan, Paris 2006, pp. 325-343; J.C. Vegliante, *Traduction, émigration: du déplacement dans la culture italienne en France*, in *Écritures*, III-IV, novembre 1992; J.P. Viallet, *Statistiques et histoire des relations culturelles franco-italiennes: l'exemple des traductions (1932-1939)*, in *Il vincolo culturale tra Italia e Francia negli anni trenta e quaranta*, a cura di J.B. Duroselle-E. Serra, ISPI/Franco Angeli, Milano 1986, pp. 246-294; J.P. Viallet, *Le livre, témoin des relations culturelles entre l'Italie et la France (1945-1958)*, MEFRM, 98-1, 1986, pp. 465-524.

Michel², che Calvino approda nelle librerie francesi nel 1955. Nel dicembre 1957 la rivista «Preuves» pubblica un articolo firmato Konstanty Jeleński³: commentando il *Visconte* e il *Barone rampante*, l'autore del pezzo non risparmia elogi al «poète» Calvino, potenzialmente ascrivibile, secondo lui, alla cerchia dei «plus grands écrivains italiens contemporains»⁴.

L'articolo risulta di particolare interesse appunto perché, oltre al *Vicomte*, fa esplicito riferimento al *Barone*, edito in traduzione francese soltanto tre anni dopo. Non solo: nelle stesse righe c'è un accenno al volume delle *Fiabe*, pubblicato in Francia solo nel 1959.

Questi dati lasciano supporre una conoscenza non superficiale, da parte di chi scrive, del giovane Calvino, cui lo stesso numero di rivista riserva altri due pezzi: la traduzione del racconto *La gran bonaccia delle Antille*, apparso in quello stesso anno sul periodico italiano «Città aperta»⁵, seguito dal commento di François Bondy sui non facili rapporti tra l'autore e il PCI di Togliatti⁶.

Alla fine degli anni Cinquanta gli articoli dedicati a Calvino sono soltanto quattro: un numero estremamente ridotto, forse spiegabile col fatto che a quest'altezza temporale l'opera

² Per una panoramica a tutto tondo sulle traduzioni all'estero dei libri di Calvino rimando al recente volume di F. Rubini, *Italo Calvino nel mondo. Opere, lingue, paesi (1955-2020)*, Carocci, Roma 2023.

³ K. Jeleński, *L'Histoire et la fable*, in *Preuves*, LXXXII, dicembre 1957, pp. 9-11.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ I. Calvino, *La gran bonaccia delle Antille*, in *Città aperta*, 25 luglio 1957.

⁶ F. Bondy, *Pour comprendre Calvino*, in *Preuves*, LXXXII, dicembre 1957, pp. 6-9.

calviniana rappresenta ancora una novità nel mercato editoriale francese: e se parte della critica inizia a notare le qualità dello scrittore italiano, una sua notorietà presso un pubblico allargato sembra essere ancora prematura.

Oltre a «Preuves», ad accogliere le prime recensioni all'opera di Calvino è «Esprit», periodico di stampo generalista con un'apposita sezione letteraria («Libraire») aperta al vaglio delle novità editoriali, francesi e non. Un articolo firmato Genie Luccioni recensisce, anche in questo caso, il romanzo non ancora tradotto del *Barone rampante*, presentato al pubblico dei lettori con toni entusiastici⁷.

È proprio grazie al secondo volume della trilogia che Calvino inizia a ritagliarsi un posto di rilievo nel *milieu* culturale francese: in questo senso, il 1960 – anno dell'edizione francese del *Barone* – rappresenta il primo, vero *tournant* per la diffusione della sua opera in Francia. Lo stesso dato segnala una nuova deviazione dall'itinerario della letteratura italiana in senso lato, che solo alla fine del decennio successivo sarà al centro di una riscoperta editoriale e critica che darà avvio ai cosiddetti “quinze glorieuses”, periodo d'oro della sua fortuna oltralepe⁸.

Soltanto nel 1960 sono nove gli articoli dedicati all'opera di Calvino, tutti editi su stampa generalista⁹ (da «Le Nouvel Observateur» a «L'Express»). L'autore sembra in effetti destare

⁷ G. Luccioni, *Italo Calvino, Il barone rampante*, in *Esprit*, marzo 1958, pp. 507-508.

⁸ Cfr. M. Colin, *La critique française et les écrivains italiens* (1980-1994), cit., p. 123.

⁹ Con due eccezioni: la *Nouvelle Revue Française* e la *Revue de Paris*.

l'interesse di una fetta piuttosto variegata del mondo della cultura, che include critici letterari, scrittori, giornalisti. Uno degli articoli del 1960, tra l'altro, appare eccezionalmente sulle pagine di «Le Figaro»¹⁰, giornale tradizionalmente orientato a destra e solitamente più propenso alla divulgazione di opere francesi. Nello stesso anno Calvino rilascia a Marie Craipeau la sua prima intervista, per il quotidiano «Le Nouvel Observateur»¹¹.

Tutti gli articoli del 1960 puntano i riflettori sul nuovo romanzo calviniano, uno dei più conosciuti e amati dal pubblico francese. Complessivamente, nel decennio 1960-1970 troviamo venticinque articoli, la maggior parte dei quali pubblicati su riviste settimanali o mensili di tipo non scientifico (è a questo periodo che si ascrivono, per esempio, i primi articoli su «Le Monde»).

Lo stesso decennio vede triplicare le traduzioni calviniane, per un totale di sei nuovi volumi editi dalle Éditions du Seuil. I contributi critici di questi anni vogliono appunto commentare le novità editoriali, a stretto giro dalla loro uscita: *Le Chevalier inexistant* (1962), *Aventures* (1964), *La journée d'un scrutateur* (1966), *Cosmicomics* (1968) e *Temps zéro* (1970). Alla prima intervista rilasciata a Craipeau ne succedono altre otto, anche su periodici a tiratura limitata come «Nice Matin». Interessante notare inoltre come Calvino inizi ad aprirsi un varco nel mondo dell'università, con due tesi (“Diplôme d'études supérieures”) sulla sua opera discusse rispettivamente nel 1961 e nel 1962 nelle università di Digione e Strasburgo.

¹⁰ D. Sauvage, *Italo Calvino: un Marcel Aymé Ligurien?* (*Bonjour Paris*), in *Le Figaro*, 14-15 maggio 1960, p. 23.

¹¹ M. Craipeau, *Intretien avec... Italo Calvino*, in *Le Nouvel Observateur*, 2 giugno 1960.

Per inciso, la fine del decennio segna un nuovo inizio nella biografia calviniana: dal 1967 l'autore si stabilisce infatti in pianta stabile a Parigi, in una villetta di Square de Chatillon che inaugura, nella sua «calma un po' in disparte [...] una stagione particolarmente felice», anche e soprattutto per la fortuna della sua opera che «proprio durante il periodo parigino, finirà per imporsi a livello mondiale»¹². Parlando del suo rapporto con la *ville lumière*, dove resterà per i successivi tredici anni, è Calvino stesso ad ammettere, nel suo scritto significativamente intitolato *Eremita a Parigi*: «uso dire, e ormai l'ho ripetuto tante volte che mi è un po' venuto a noia, che a Parigi ho la mia casa di campagna [...] mentre la vita di relazione connessa col mio lavoro si svolge tutta in Italia, qui ci vengo quando posso o devo stare solo»¹³. Un'autorappresentazione, *ça va sans dire*, da prendere oltremodo con le pinze: in questi anni la poetica dell'autore evolve sul filo di un costante dialogo con le scuole più *à la page* della capitale francese; e una scuola decisamente *sui generis*, l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo) fondata nel 1960 da Raymond Queneau e François Le Lionnais, finirà per accoglierlo tra i suoi ranghi nel 1972, in qualità di *membre étranger*.

Contro ogni ragionevole previsione, al trasferimento parigino e alla partecipazione attiva alla vita intellettuale della città non corrisponde una maggiore attenzione per la figura dell'autore, né aumenta sulla stampa francese lo spazio accordato all'opera, che anzi si mantiene perfettamente stabile: nel corso

¹² F. Gambaro, *Lo scoiattolo sulla Senna. L'avventura di Italo Calvino a Parigi*, Feltrinelli, Milano 2023, p. 23.

¹³ I. Calvino, *Eremita a Parigi*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, M. Barenghi-B. Falcetto-C. Milanini (a cura di), Mondadori, Milano 1994, p. 104.

degli anni 1970-1980 troviamo infatti, in un esatto parallelismo col decennio precedente, ventisei contributi critici, il cui numero aumenta leggermente solo in corrispondenza degli anni di pubblicazione dei nuovi testi.

Nello stesso periodo «Le Monde des Livres», supplemento settimanale di «Le Monde», accoglie tra le sue pagine un numero sempre maggiore di articoli dedicati agli autori italiani, e il “caso Calvino” non fa eccezione: si registra un evidente aumento di interventi critici sulle pagine dello stesso periodico, la maggior parte dei quali vedono in calce la firma di Françoise Wagener, giornalista e storica francese.

Contestualmente, «Le Figaro Littéraire» pubblica la recensione al *Castello* di un importante nome della cultura francese, Michel Tournier¹⁴. Curiosamente, si tratta di un nuovo episodio in cui è recensita un’opera non ancora tradotta in Francia: la primissima edizione del *Castello*, sappiamo, è edita da Franco Maria Ricci¹⁵ nel 1969, quindi (con non poche varianti)¹⁶ da Einaudi nel 1973, e solo tre anni dopo dalle Éditions du Seuil, col titolo *Le château des destins croisés*.

Il *Castello* appartiene, con *Le città invisibili* e *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, alla rosa delle cosiddette “opere parigine”: quei testi calviniani “difficili” e fortemente concettuali che tanto devono al confronto con le avanguardie letterarie

¹⁴ M. Tournier, *La magie des tarots*, in *Le Figaro Littéraire*, 21 dicembre 1972.

¹⁵ Tarocchi. *Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, analisi di S. Samek Ludovici, testo di I. Calvino (*Il castello dei destini incrociati*), Franco Maria Ricci, Parma 1969.

¹⁶ Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. III, M. Barenghi-B. Falcetto-C. Milanini (a cura di), Mondadori, Milano 1992, pp. 1366-1380.

dell'epoca, e in particolare alla frequentazione del gruppo dell'OuLiPo. Non a caso, sono opere particolarmente apprezzate dalla critica colta: il che spiega l'aumento del numero di articoli su riviste specificatamente letterarie come «la Quinzaine Littéraire», «Critique» – nuovo, prestigioso periodico –, o «Europe»; nonché le numerose pubblicazioni su riviste universitarie (tra cui la «Revue des études Italiennes», segnalata da Forlin come organo ufficiale degli italianisti)¹⁷. *Le réel et l'imaginaire dans l'oeuvre de Italo Calvino*, prima tesi di dottorato sull'autore discussa nel 1974 all'Université Paul Valéry di Montpellier¹⁸, costituisce l'ultima importante novità di questo decennio.

Alla fine degli anni Settanta l'opera di Calvino è dunque ormai conosciuta e apprezzata, soprattutto grazie alla prima spinta data del *Baron perché*; e se la trilogia rende celebre l'autore presso il più ampio pubblico dei lettori, le opere degli anni Settanta lo impongono all'attenzione della critica più *cultivée*.

Ma è a partire dal 1980, lo stesso anno che inaugura i “quinze glorieuses” della letteratura italiana, che Italo Calvino diventa protagonista indiscusso di un vero e proprio *boom*, in una parabola ascendente destinata a protrarsi per molti anni.

Gli anni tra il 1980 al 1990 (escluso) vedono infatti il repentino moltiplicarsi di contributi critici, che superano quota novanta. Tra le pubblicazioni più significative spiccano il volume *Italo Calvino et l'imaginaire* di Aurore Frasson-Marin,

¹⁷ Cfr. Olivier Forlin, *La littérature italienne contemporaine en France: réception et médiation culturelle (de 1945 aux années 1970)*, cit., p. 326.

¹⁸ N. Roussillon-Bataille, *Le réel et l'imaginaire dans l'œuvre de Italo Calvino*, Université Paul Valéry, Montpellier 1974.

prima monografia interamente dedicata all'opera di Calvino¹⁹; e nel 1987, due anni dopo la scomparsa dell'autore, si tiene a Firenze il primo grande convegno internazionale in suo onore, cui partecipano importanti nomi del mondo accademico francese²⁰.

La definitiva consacrazione dell'autore, come già nel caso del *Barone*, è da ricondurre a un'opera ben precisa: l'iper-romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, edito da Einaudi nel 1979 e tradotto due anni dopo dalle Éditions du Seuil col titolo *Si par une nuit d'hiver un voyageur*.

Il volume è accolto con estremo favore dalla critica, portata a leggere la sua ingegnosa costruzione come conseguenza diretta del dibattito sulla struttura romanzesca e dei procedimenti tipici della scuola dell'OuLiPo.

Non a caso, la maggior parte delle recensioni di questi anni si concentra proprio sul *Viaggiatore*, soprattutto in corrispondenza della sua data di pubblicazione, il 1981: i contributi sono editi per lo più su stampa universitaria e su riviste letterarie come «Lire», «la Quinzaine Littéraire», «Italiques», «Esprit», la «Revue des Études Italiennes»; ma abbiamo anche un articolo su «Le Monde» firmato Mario Fusco²¹, e un secondo di Hector Bianciotti su «Le Nouvel Observateur»²².

¹⁹ A. Frasson-Marin, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Slatkine, Genève-Paris, 1986.

²⁰ *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio 1987*, a cura di G. Falaschi-L. Baldacci, Garzanti, Milano 1988.

²¹ M. Fusco, *Calvino, prestidigitateur diabolique*, in *Le Monde*, 20 febbraio 1981.

²² H. Bianciotti, *Italo Calvino au miroir*, in *Le Nouvel Observateur*, 2 marzo 1981.

Il 1981 vede inoltre la pubblicazione di tre interviste, cui ne seguiranno altre cinque fino al 1989.

Nel corso del decennio alcuni testi d'esordio del giovane Calvino sono pubblicati in Francia per la prima volta, con un ritardo trentennale: è il caso di *Ultimo viene il corvo*, edito da Julliard nel 1980, o del volume delle *Fiabe*, che già pubblicato in traduzione francese nel 1959 solo in questo momento gode di una (sia pur limitata) maggior considerazione critica. Le recensioni sulle *Fiabe* rimangono infatti numericamente contenute, e appaiono solo sulle pagine della «Quinzaine Littéraire» e di «Esprit».

Il fatto che l'opera calviniana sia riuscita a insinuarsi sempre più profondamente nel contesto culturale francese a partire dal 1960, e che Calvino si sia imposto come uno dei grandi autori italiani del secondo Novecento grazie ai romanzi più spiccatamente sperimentali, non basta a giustificare la repentina pubblicazione di molte opere degli esordi: la consacrazione critica riceve infatti un importante stimolo dall'improvvisa scomparsa dell'autore²³, nel settembre del 1985.

D'altra parte, il nuovo interesse editoriale non sembra essere slegato dall'avvento dei “quinze glorieuses”. Da questo punto di vista, il processo è essenzialmente bidirezionale: il “caso Calvino” partecipa, sì, della grande fortuna della letteratura transalpina, ma al tempo dà ulteriore impulso all'improvviso successo che la vede protagonista.

²³ J.P. Manganaro, da parte sua, attribuisce esclusivamente alla morte di Calvino una così accentuata attenzione critica, riconoscendo la piena ordinarietà di questo processo (colloquio con J.P. Manganaro, Parigi, 24 novembre 2016).

Il 1990 conferma questa ascesa: non aumenta solo il numero dei contributi sull'opera di Calvino, ma anche la loro importanza. Nel mese di febbraio va in stampa il primo numero speciale di rivista dedicato a Calvino²⁴; e lo stesso anno apre a una serie di manifestazioni e pubblicazioni esclusivamente incentrate sull'opera calviniana.

È il caso, ad esempio, del volume *Italo Calvino* di Philippe Daros²⁵, edito nel 1994; o del Convegno internazionale *Borges, Calvino, la letteratura*, tenuto nello stesso anno sull'isola di Aix²⁶, cui partecipano vari italianisti e comparatisti del mondo dell'università.

Ancora nel 1994 otto opere di Calvino, riassunte e commentate da Philippe Daros, entrano a far parte dei volumi del *Nouveau dictionnaire des œuvres. De tous les temps et de tous les pays*²⁷.

Proprio perché raccolgono una selezione delle opere più rappresentative di diversi paesi ed epoche, i volumi del *dictionnaire* rappresentano un buon indizio dell'importanza accordata dalla critica e dal mondo editoriale a una certa parte della produzione letteraria di Calvino, piuttosto che a un'altra: tra le voci spiccano, non a caso, le già menzionate "opere difficili", accanto a quelle che più di tutte hanno riscosso il consenso del pubblico

²⁴ *Le Magazine Littéraire*, 274, febbraio 1990.

²⁵ P. Daros, *Italo Calvino*, Hachette supérieur, Paris 1990.

²⁶ *Borges, Calvino, la letteratura: el coloquio de la Isla*, a cura del Centre de recherches latinoaméricaines, Editorial Fundamentos, Madrid 1996.

²⁷ *Le nouveau dictionnaire des œuvres: de tous les temps et de tous les pays*, VII voll., a cura di P. de Roux, Braffort-Bompiani, Paris, 1994.

dei lettori: *Il barone rampante*, *Il visconte dimezzato*, *Marcovaldo*.

Il 1997 vede altre importanti manifestazioni dedicate a Calvino, tra cui il convegno *Italo Calvino. Le défi au labyrinthe*, organizzato da Paolo Grossi e Silvia Fabrizio Costa all'università di Caen²⁸; e i contributi critici non danno segni di decrescita neanche negli anni successivi, specie nelle riviste specialistiche.

In effetti, gli anni Novanta sembrano invertire la tendenza che aveva contrassegnato tutto il periodo precedente: se fino alla fine degli anni Settanta la fortuna dell'autore sembra essere mediata quasi esclusivamente dalle riviste letterarie e dalla stampa generalista, nel decennio 1990-2000 aumentano le pubblicazioni in ambito accademico.

Questa inversione di rotta, ancor più evidente a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, si confermerà definitivamente negli anni Duemila; nonostante i quotidiani e (soprattutto) le riviste letterarie continueranno a pubblicare un certo numero di articoli su Calvino, sia pure ridotto, durante tutto l'arco temporale preso in esame.

La fortuna dell'autore si mantiene a buoni livelli, con diverse manifestazioni in suo onore e con l'uscita di altre monografie firmate dai principali esponenti dell'intellettualità oltrale, tra cui *Italo Calvino. Romancier et conteur*, del critico e traduttore Jean-Paul Manganaro²⁹.

Ancora nel 2005, Mario Fusco e Denis Ferraris curano il

²⁸ *Italo Calvino. Le défi au labyrinthe. Actes de la journée d'études de Caen (8 mars 1997)*, a cura di P. Grossi-S. Fabrizio-Costa, Presses Universitaires de Caen, Caen 1998.

²⁹ J.P. Manganaro, *Italo Calvino. Romancier et conteur*, Éditions du Seuil, Paris 2000.

doppio fascicolo *Italo Calvino. Les mots, les idées, les rêves*, numero speciale di «Chroniques Italiennes»³⁰. Non bisogna dimenticare, tuttavia, che l'Italia è stata nuovamente “pays invité d'honneur” al Salone del Libro dell'anno precedente: è lecito immaginare, di conseguenza, che la diffusione dell'autore possa aver beneficiato di quest'ultimo riflettore puntato sulla letteratura transalpina tutta.

Tendenzialmente, rispetto ai decenni appena presi in esame, sembra infatti di poter affermare con un certo margine di sicurezza che a partire dal 2010 l'interesse critico nei confronti dell'autore subisca un calo: al di là della normale oscillazione del numero degli articoli e dei saggi su Calvino che aveva già in parte caratterizzato anche il corso degli anni precedenti, la quantità di pubblicazioni a lui dedicate non tocca più le concentrazioni raggiunte in altri momenti del passato.

L'ultimo apice è raggiunto nel 2012, anno in cui il numero speciale della rivista «Italiens» pubblica un cospicuo numero di articoli sull'autore (circa una ventina)³¹. Si tratta dell'ultimo numero speciale di rivista su Calvino pubblicato in Francia. Nello stesso anno esce inoltre nelle librerie francesi la mo-

³⁰ *Italo Calvino. Les mots, les idées, les rêves*, in *Chroniques Italiennes*, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 2005, LXXIV-LXXV.

³¹ *La plume et le crayon: Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, in *Italiens*, Centre Aixois d' Études Romanes (CAER), XVI, Aix en Provence 2012.

nografia di Isabelle Lavergne *Italo Calvino: écrivain du paradoxe*³², seguita di lì a poco dal volume *La vertige selon Calvino* di Perle Abbrugiati³³.

Un forte freno alla diffusione dell'opera è certamente attribuibile ai disguidi tra la famiglia Calvino e le Éditions du Seuil, che portano a una battuta d'arresto nella pubblicazione dei volumi per ben sei anni³⁴. Solo nel 2012 Calvino, «presque disparu des librairies françaises», è finalmente rieditato da Gallimard.

Al di là del danno obiettivo di questo prolungato silenzio editoriale, una sorta di “stanchezza” nei confronti dell'autore è percepibile e attribuibile a più d'una causa.

Denis Ferraris, ad esempio, spiega che la scrittura di Calvino «non corrisponde più a un complesso di tendenze che portano ad apprezzare un'opera»³⁵: in questo senso, se l'autore è ormai a tutti gli effetti un “classico” anche in Francia, questo aggettivo andrà inteso in una doppia accezione: “classico” in quanto pienamente parte di un sistema culturale di riferimento; ma anche *non più* contemporaneo. A Ferraris fa eco un articolo più recente di Nicolas Weill, che sulle pagine di «Le Monde», interpretando alcune dichiarazioni del traduttore Martin Rueff, spiega come «cet idéal littéraire combinant littérature, culture

³² I. Lavergne, *Italo Calvino, écrivain du paradoxe*, Hermann, Paris 2012.

³³ P. Abbrugiati, *Le vertige selon Calvino*, Université de Provence, Aix en Provence 2016.

³⁴ Anche J.P. Manganaro attribuisce il forte calo della fortuna dell'autore degli ultimi anni agli inciampi editoriali.

³⁵ Colloquio con D. Ferraris (Parigi, 26 ottobre 2016).

et école a décliné, et bien des références calviniennes peuvent paraître indéchiffrables»³⁶.

Una prima conclusione che sembra di poter trarre esaminando l'andamento complessivo della diffusione della sua opera è che Calvino, immune da facili infatuazioni e da altrettanto subitanei disamori, guadagna una posizione stabile nel panorama francese nel corso di un lungo periodo, consolidando la sua notorietà presso il grande pubblico con le opere della trilogia, e conquistando la critica universitaria grazie alle opere più astratte e concettuali. A facilitare il suo ingresso nel *milieu* intellettuale francese, più ancora che la sua lunga permanenza a Parigi, una profonda comunanza di codici, culturali e letterari, con le grandi correnti della Francia di quegli anni.

2. Calvino nelle emissioni radio-televisive

Gli anni Ottanta, gli stessi che segnano il repentino, grande interesse per la letteratura italiana, vedono l'irruzione di molti scrittori italiani sul piccolo schermo: in particolar modo, molti autori sono invitati alla trasmissione televisiva «Apostrophes» diretta da Bernard Pivot, che li rende noti a un pubblico più ampio e sempre meno indifferente alle opere della letteratura transalpina.

Calvino non fa eccezione: le emissioni radio-televisive giocano un ruolo di primo piano nella diffusione della sua opera, e l'autore, invitato più volte a partecipare a importanti

³⁶ N. Weill, *Italo Calvino, la fin d'une éclipse*, in *Le Monde*, 15 giugno 2018.

trasmissioni, vede aumentare la sua notorietà presso un pubblico più vasto.

Le prime emissioni radiofoniche su Calvino risalgono al 1960: fino al '69, l'autore è coinvolto in dodici trasmissioni, diffuse principalmente dal canale France Culture. Si tratta di interviste, ma anche di programmi in cui si leggono o si commentano i romanzi editi in quegli anni, dal *Barone rampante* alle *Cosmicomiche*.

Il decennio successivo vede un netto e repentino incremento nel numero dei programmi: le trentadue emissioni andate in onda durante questi anni, tutte su France Culture, si rivelano di grande rilievo e interesse, soprattutto considerando il calibro intellettuale degli invitati.

Le interviste all'autore sono circa dieci, tra cui di particolare rilievo è un'intervista in cinque puntate³⁷ sia perché, come da titolo, ruota interamente attorno alla figura di Calvino, sia perché l'intervistatore, Jean Thibaudeau, è un nome molto noto del mondo letterario francese.

Tra il 1977 e il 1978 diversi esponenti dell'*intelligenza* oltralpe sono invitati a leggere e commentare le più recenti "opere francesi", ma anche quelle d'esordio: sul *Castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili*, *Il sentiero dei nidi di ragno* discutono e si confrontano Georges Perec, Paul Braffort, Mario Fusco.

Tra il tredici e il venti ottobre del 1978 due trasmissioni, intitolate *Italo Calvino ou les charmes de la mécanique*³⁸, vedono la partecipazione degli oulipiani Georges Perec e François Le

³⁷ *Italo Calvino*, 6-10 dicembre 1976, France Culture.

³⁸ *Italo Calvino ou les charmes de la mécanique*, 13 e 20 ottobre 1978, France Culture.

Lionnais, e del critico e scrittore Roland Barthes. Come suggerisce il titolo della trasmissione, è proprio in questa occasione che Barthes rilascerà quell'intervista poi ripresa sulle pagine di «Le Monde»³⁹ nel 1981, e successivamente modificata per diventare la *Prefazione* all'edizione 1984 del *Chevalier inexistant*⁴⁰.

Tra il 1980 e il 1989 il numero di trasmissioni continua ad aumentare, toccando quota cinquantatré; nel 1988 è nuovamente diffusa l'intervista a Calvino di Thibaudeau, in cinque puntate⁴¹.

Si tratta di programmi in cui i libri calviniani sono esaminati e in parte letti; dove i più celebri esponenti della cultura francese sono chiamati a commentare la figura e l'opera di Calvino, o a confrontarsi sul panorama letterario dell'Italia contemporanea; o a cui partecipa l'autore stesso, rilasciando interviste e confrontandosi lui per primo su diversi aspetti delle sue opere e della sua poetica.

Il diciannove settembre del 1985 due radiogiornali di attualità⁴², del canale France Inter, danno la notizia della morte di Calvino.

In un perfetto parallelismo con l'aumento di contributi critici di questi anni, anche le trasmissioni radiofoniche vedono nel decennio 1990-1999 un aumento esponenziale: se ne contano infatti centosei. Per quanto molti dei programmi facciano riferimento ad alcuni testi calviniani all'interno di emissioni più

³⁹ *Vu par Barthes*, in *Le Monde*, 20 febbraio 1981.

⁴⁰ R. Barthes, *La mécanique du charme*, in I. Calvino, *Le Chevalier inexistant*, Éditions du Seuil, Paris 1984, pp. 7-10.

⁴¹ *Italo Calvino*, 17 ottobre 1988, France Culture.

⁴² *Inter actualités de 08H00 du 19 septembre 1985* e *Inter actualités de 09H00 du 19 septembre 1985*, 19 settembre 1985, France Inter.

“generiche”, molti altri sembrano essere dedicati esclusivamente a Calvino, almeno a giudicare dal titolo delle emissioni. Tra i principali ospiti, gli oulipiani Paul Fournel e Jacques Jouet, lo scrittore Thibaudeau, e i critici Mario Fusco, Philippe Daros, Aurore Frasson-Marin, Jean-Paul Manganaro. La loro partecipazione alle trasmissioni ne conferma lo *status* ormai ampiamente riconosciuto di critici di riferimento della critica calviniana in Francia.

Gli anni compresi tra il 2000 e il 2009 presentano un primo calo importante: si contano cinquantotto titoli, quasi la metà rispetto a quelli del decennio precedente. Come nei periodi passati, la maggior parte dei programmi sono trasmessi dal canale France Culture. Poche, inoltre, sono le trasmissioni degne di nota: soltanto due, del 2002 e del 2007, quando sono invitati a parlare dell'opera di Calvino gli studiosi già citati, cui si aggiungono Paul Braffort e Isabelle Lavergne.

Dal 2010 il calo è drastico: troviamo appena cinque trasmissioni su Calvino, che commentano le opere o ne promuovono la lettura. In altri casi, i volumi vengono solamente citati *en passant* in trasmissioni dedicate a tematiche diverse da quella letteraria.

Complessivamente, il mondo televisivo presenta, rispetto alla sfera radiofonica, un numero minore di trasmissioni cui Calvino partecipa, o in cui si promuovono le sue opere. A discapito della presenza più limitata, emergono però alcuni dati inattesi e di un certo interesse.

Per esempio, il primo intervento televisivo relativo a Calvino⁴³ precede non solo la data della prima emissione radiofonica, ma anche l'anno della prima recensione in assoluto: va

⁴³ *Le fil de la vie: émission du 8 mars 1956*, 8 marzo 1956, 1ère chaine.

infatti in onda nel marzo del 1956, ad appena qualche mese di distanza dalla pubblicazione del *Vicomte pourfendu* (che è appunto l'opera attorno cui gravita la trasmissione).

Tra il 1960 e il 1964, e sempre in corrispondenza delle date di pubblicazione dei volumi *Il barone rampante*, *Il cavaliere inesistente* e *Gli amori difficili*, vanno in onda tre trasmissioni di commento a queste opere; una quarta emissione, nel maggio 1960, vede la partecipazione di Calvino stesso, invitato a presentarle in prima persona⁴⁴.

Nel decennio degli anni Settanta sono trasmesse soltanto un'intervista di Indro Montanelli (in cui il giornalista spiega l'importanza di alcuni autori italiani, tra cui Calvino)⁴⁵; un'intervista rilasciata dall'autore⁴⁶ presso la sua casa a Sanremo, nel dicembre del 1973; e una trasmissione sul *Barone Rampante*⁴⁷, nel 1977.

Negli anni Ottanta si contano dieci programmi televisivi dedicati a Calvino e alla sua opera; la metà sono incentrati sulla scomparsa dell'autore. Da segnalare la partecipazione di Calvino al già citato programma «Apostrophes», cui l'autore è invitato nel 1981 per parlare del suo nuovo libro *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. La trasmissione, mandata in onda nel mese di maggio, prende il titolo di «Trois grands romanciers venus

⁴⁴ *Lectures pour tous: Emission du 11 Mai 1960*, 11 maggio 1960, 1ère chaîne.

⁴⁵ *Les écrivains italiens et l'Italie des écrivains: ombres et questions*, 24 agosto 1973, 2ème chaîne.

⁴⁶ *Italo Calvino ou cosmologie des transparences*, 14 dicembre 1973, 2ème chaîne.

⁴⁷ *Le baron perché*, 11 marzo 1977, FR3.

d'ailleurs», e vede tra i suoi partecipanti anche il romanziere inglese Angus Wilson e l'americano William Styron⁴⁸.

Nel decennio successivo (1990-1999) troviamo, in un leggero calo numerico, sei trasmissioni, tra cui un *reportage* su Calvino, corredato (per così dire) da un contributo di Paul Fournel⁴⁹; oltre a un documentario interamente incentrato sulla figura dello scrittore italiano, andato in onda per il programma «Un siècle d'écrivains», trasmesso da France 3 il 15 novembre del 1995.

Nel periodo 2000-2010 si contano solo cinque trasmissioni, di non molto interesse, che riguardano anche l'opera di Calvino; mentre dal 2006 al 2012 il silenzio sull'autore è assoluto.

Non è certamente un caso che il silenzio di questi anni coincida perfettamente col periodo in cui i difficili rapporti tra Seuil e la famiglia Calvino portano a interrompere la pubblicazione dei volumi.

Dal 2012 in poi le emissioni sull'autore sembrano gravitare tutte attorno al documentario a lui dedicato, «Dans la peau d'Italo Calvino», realizzato dal regista canadese Damian Pettigrew, diffuso da ARTE nel dicembre di quello stesso anno e riproposto nel 2015. Nel 2016 il programma «Un livre toujours», in onda su France 3, esamina la figura di Calvino a partire dall'iper-romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*⁵⁰.

⁴⁸ *Trois grands romanciers venus d'ailleurs*, 27 marzo 1981, Antenne 2.

⁴⁹ *Ex libris: émission du 8 mars 1990*, 8 marzo 1990, TF1.

⁵⁰ *Italo Calvino: Si une nuit d'hiver un voyageur*, 5 novembre 2016, France 3.

Come emerge da questa breve panoramica, i risultati relativi al mondo dell'audiovisivo sembrano in definitiva confermare quanto già suggerito dall'analisi numerica dei contributi critici. In particolare, il calo netto dei programmi su Calvino a partire dagli anni 2000 dimostra come l'autore sia ormai prerogativa del mondo accademico: e risponde in parte a quel primo segnale di "stanchezza" nei confronti della sua opera, sentita anche da quella parte della critica più attiva e impegnata nello studio e nella diffusione dei suoi testi.

Gli ultimi anni sembrano mostrare una certa inversione di tendenza nel campo televisivo (meno in quello radiofonico): dal 2017 un certo numero di programmi in "première diffusion" tornano a parlare di Calvino e ad analizzarne l'opera⁵¹. Quanto al mondo radiofonico, accenni ai volumi calviniani (a mo' di rapidi consigli di lettura) si interpongono nei programmi dei maggiori canali televisivi nazionali⁵².

Non stupirà notare come in entrambi i casi i lettori siano spinti verso due letture ben precise e per nulla casuali: il *Barone* e il *Viaggiatore*.

3. *La critica dal 1955 ad oggi: una visione d'insieme*

Italo Calvino, si è detto, esordisce in Francia nel 1955 col romanzo *Il visconte dimezzato* (*Le Vicomte pourfendu*), edito da Albin Michel nella traduzione di Juliette Bertrand. Il primo vo-

⁵¹ Soprattutto *Ça peut pas faire de mal* e *La compagnie des auteurs*, in onda rispettivamente su France Inter e France Culture.

⁵² Come France 2, France 3, France 5.

lume del trittico vedrà nove ristampe fino al 2022, cui corrispondono sette recensioni⁵³ dal 1957 al 2013. Diverso il caso del secondo volume della trilogia, che darà luogo, dal 1960 al 2021, a ben tredici ristampe, conquistandosi il primato di titolo calviniano più pubblicato in Francia. *Il cavaliere inesistente* (*Le Chevalier inexistant*, 1962), titolo immediatamente successivo, ne presenta soltanto otto (fino al 2019)⁵⁴; mentre condivide col *Baron perché* un numero di recensioni quasi identico (dieci contro undici), edite rispettivamente fino al 2009 e al 2020.

Oltre a dare improvviso slancio al successo di Calvino in Francia, la traduzione del *Barone* inaugura anche il «lungo sodalizio con la casa editrice di rue Jacob, la cui dedizione fece decollare la sua fortuna francese e internazionale»⁵⁵; sodalizio destinato a interrompersi solo nel 2013, col passaggio dei diritti a Gallimard deciso «dalla stessa famiglia Calvino [...] scontenta della qualità delle traduzioni» proposte da Seuil⁵⁶.

Il comune denominatore delle recensioni di questo primo periodo sembra essere il paragone, pressoché sistematico, col filosofo Voltaire: paragone certamente giustificato dalla comune «atmosfera settecentesca» e dalla «mescolanza di fantasia

⁵³ Data l'impossibilità di consultare tutti gli interventi critici reperiti, il numero di recensioni riferito alle singole opere rimane indicativo. Al di là delle possibili oscillazioni, tuttavia, mi pare che i numeri raccolti forniscano un primo quadro attendibile della diversa accoglienza riservata alle opere dell'autore in Francia.

⁵⁴ Il conteggio ha tenuto conto delle edizioni dei singoli volumi, ma non della raccolta dove confluiscono tutti e tre (*Nos ancêtres*, Éditions du Seuil, Parigi, 2001; poi edita da Gallimard, Parigi 2018).

⁵⁵ F. Gambaro, *Lo scoiattolo sulla Senna. L'avventura di Italo Calvino a Parigi*, cit., p. 126.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 127.

e moralità»⁵⁷, ma anche da una certa *leggerezza* dello stile. Genie Luccioni, ad esempio, instaura la simmetria prendendo le mosse da questo esatto tratto stilistico, e dalle pagine «Esprit» descrive il romanzo del *Barone* come «aussi léger que le *Candide* de Voltaire»⁵⁸.

Calvino stesso, chiamato a dire la sua su questa *comparaison*⁵⁹, pur lusingato si mostra al tempo desideroso di prenderne le distanze, precisando che la genesi dei suoi romanzi non affonda in un'idea (come in Voltaire), ma in un'immagine, sviluppata fino «alle estreme conseguenze»⁶⁰.

L'insistenza del paragone può essere in parte spiegata anche dai cosiddetti «archetipi della ricezione»: il lettore, riconoscendo all'interno di un'opera proveniente da un contesto culturale *altro* dei codici e dei modelli intertestuali propri della sua cultura di riferimento, avrà una facilità maggiore nella fruizione e nella comprensione di quella stessa opera, che lo porteranno a riservarle una migliore accoglienza. È appunto quanto avviene con la trilogia, e in particolare col *Vicomte* e *Le Baron perché*, anche sul lungo periodo tra i testi di Calvino più amati dal grande pubblico dei lettori francesi.

⁵⁷ C. Cases, *Calvino e il «pathos della distanza»*, in Id., *Patrie Lettere*, Einaudi, Torino 1987.

⁵⁸ G. Luccioni, *Italo Calvino: Il barone rampante*, cit., pp. 507-508.

⁵⁹ C. Couffon, *Calvino à Paris*, in *Les Lettres Françaises*, 12-18 maggio 1966, pp. 6-9.

⁶⁰ Così afferma Calvino proprio in riferimento al processo genetico del *Barone*, nella *Prefazione 1965 all'edizione scolastica del Barone rampante*. Cfr. I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di M. Barenghi-B. Falcetto-C. Milanini, Mondadori, Milano 1991, p. 1225.

Per quanto anche in Francia i volumi degli *Antenati* non risparmino a Calvino l'intermittente accusa di disimpegno, l'indubbia qualità della sua scrittura è sempre riconosciuta, anche nel caso delle critiche più causticamente negative. Così Fernandez, nel parlare di una «trilogie de moralités voltairiennes, aussi plaisantes qu'inutiles», al tempo stesso non esita a presentarne l'autore come «un des plus doués de la jeune génération»⁶¹.

Alla traduzione del *Cavaliere* segue, nel 1964, quella di *Aventures*, curata da Maurice Javion. Il volume riunisce parte delle novelle raccolte nei *Racconti* del 1958 e confluite più tardi negli *Amori difficili*, pubblicati in Italia nel 1970. Le ristampe sono cinque, fino al 2002; due le recensioni, rispettivamente del 1960 e del 1964.

La prima porta in calce la firma di François Wahl, amico di Calvino e suo editore presso le Éditions du Seuil, e spicca per l'esattezza con cui perimetra e porta all'attenzione dei lettori alcune precise questioni di poetica. Nell'arco di poche pagine Wahl teorizza infatti una sintesi del processo creativo calviniano: uno «choc du réel», scatenato da un'esperienza reale (non detta), immediatamente si trasforma in «autre chose»: e più precisamente in una prima *image*, che autonomamente «développe sa logique propre» fino alla «plus impossible des impossibilités»⁶². L'articolo di Wahl, oltre a individuare nell'*image* la prima scintilla della genesi narrativa, contestualmente mette in luce l'aspetto *paradossale* della scrittura calviniana, che dispone fianco a fianco «les termes que nous sommes

⁶¹ D. Fernandez, *Le Baron perché* par Italo Calvino, in *L'Express*, 14 aprile 1960.

⁶² F. Wahl, *L'aventure d'un poète*, in *La Revue de Paris*, novembre 1960, pp. 127-128.

le moins accoutumés à voir accordés»⁶³. Si tratta di chiavi di lettura nodali, non per niente ampiamente riprese e condivise dalla critica successiva.

Nel 1966 arriva sugli scaffali delle librerie francesi la traduzione della *Giornata di uno scrutatore* (*La journée d'un scrutateur*), curata da Gérard Genot. L'opera vedrà cinque ristampe fino al 2013, e sarà oggetto di cinque recensioni e due interviste.

In questo caso, la novità stilistica e tematica del volume diviene spia di un talento duttile e multiforme, che stupisce positivamente anche la critica meno bendisposta: così Jacques Cabau, dopo un giudizio iniziale piuttosto tagliente («a vrai dire, on n'attendait pas de Calvino, ce petit baron perché dans les lettres italiennes, tant de maturité»), definisce *La journée* «un des livres le plus attachants de la saison»⁶⁴.

Com'è noto, dal 1967 Italo Calvino è a Parigi, dove rimarrà per i tredici anni successivi, e dove la sua scrittura prenderà le forme più sperimentali delle opere “difficili”, tanto apprezzate dalla critica oltralpe. Il primo volume di questa nuova stagione poetica, *Le Cosmocomiche* (*Cosmicomics*), è edito nella traduzione di Jean Thibaudeau nel 1968. A questa prima edizione seguono cinque ristampe (fino al 2013) e ben diciannove recensioni, fino al 2018. Beninteso, questo conteggio include almeno in parte le recensioni a *Ti con zero* (*Temps zéro*), tradotto solo nel 1970 e a sua volta oggetto di due articoli e tre ristampe, fino al 1997.

⁶³ *Ibid.*, p. 127.

⁶⁴ J. Cabau, *Romans italiens. Pour la vie ou pour une nuit*, in *L'Express*, 6-12 giugno 1966, pp. 114-115.

A parte i pochi interventi sui quotidiani e sulle riviste letterarie, la maggior parte dei contributi è edita su stampa universitaria. Il dato non sorprende: le avventure cosmiche di Qfwfq colpiscono la critica colta, per un certo ibridismo scientifico-letterario ma anche per la più spiccata consonanza con la poetica dell'OuLiPo. È l'inizio di un'attenzione che le opere successive – quelle del periodo francese, appunto – accresceranno esponenzialmente.

Proprio alle *Cosmicomiche* dedicherà anni dopo un approfondito studio Philippe Daros⁶⁵. Il volume del 1967 comincia per il critico quella «sortie de l'Histoire» descritta estesamente anche nei suoi saggi successivi: venuta meno la possibilità di un rapporto dialettico col reale, subentra l'autoreferenzialità della scrittura, che si chiude appunto nei confini di quel «contre-monde» fittizio rappresentato della letteratura stessa. L'universo neutro delle *Cosmicomiche* – la cui neutralità è annunciata fin dal titolo, che designa di fatto storie né del tutto “comiche”, né del tutto “cosmiche” – orbita tutto attorno al concetto di paradossale: un paradigma utilizzato indistintamente da tutta la critica successiva, secondo declinazioni multiformi e sempre nuove. In questo caso, il carattere *paradossale* delle vicende si lega a doppio filo all’“impensabilità” esibita delle situazioni narrative, giocate prima di tutto sulla sconcertante compresenza di un tempo mitico e primordiale con il presente più attuale.

Il 1974 vede la pubblicazione di un'altra opera molto amata dalla critica: *Le città invisibili*, tradotte da Jean Thibaut. Le ristampe saranno otto, fino al 2020; quattordici gli articoli, compresi tra l'anno di uscita del libro e il 2017.

⁶⁵ P. Daros, *Cosmicomics- autres Qfwfq: une petite mythologie à l'usage de notre temps*, in *Italiques*, giugno 1985, pp. 27-45.

Le *Città* sono seguite a stretto giro dalla pubblicazione del *Castello dei destini incrociati* (*Le château des destins croisés*), altro volume destinato a trovare ampio favore tra la critica colta. Le ristampe saranno sei fino al 2013, cui seguiranno tredici contributi, l'ultimo dei quali pubblicato nel 2017. Anche in questo caso la predominanza di articoli su stampa universitaria è netta: unica eccezione, un articolo firmato René de Ceccatty sulle pagine del «Messaggero»⁶⁶.

Proprio tra la critica inizia a prendere piede l'immagine condivisa di un autore dalla scrittura internamente scissa tra un reiterato tentativo di codificazione logica del mondo, e l'ammissione della sua indecifrabilità.

I diversi interventi sono percorsi da una stessa terminologia ricorrente: le parole che con più frequenza si rincorrono da una recensione all'altra rimandano tutte senza distinzione ai campi semantici del paradosso, della logica, dell'ordine astratto e della vertigine: sono tutte cioè riconducibili, in definitiva, a una irrisolvibile dualità, cuore pulsante della scrittura e dell'immaginario calviniano.

In questo senso muove ad esempio il saggio di Gérard Genot sul *Castello*⁶⁷ (secondo Denis Ferraris, una delle «analisi più precise» del romanzo)⁶⁸. Nel passaggio lettura-scrittura determinato dal proliferare dei tarocchi e delle loro possibili interpretazioni, Génot individua quel principio di intertestualità combinatoria che precipita il lettore in un senso di *vertige*.

⁶⁶ R. de Ceccatty, *Destini incrociati nel castello di parole*, in *Il Messaggero*, 26 settembre 1990.

⁶⁷ G. Genot, *Le destin des récits entrecroisés*, in *Critique*, agosto-settembre 1972, pp. 788-809.

⁶⁸ Colloquio con D. Ferraris (Parigi, 26 ottobre 2016).

Una lettura altrettanto *vertiginosa* del *Castello* è proposta da Georges Perec pochi anni più tardi, in un articolo del 1976 suggestivamente titolato *Cinq milliards de milliards de romans*⁶⁹.

Con una serie di calcoli aritmetici Perec dimostra le enormi potenzialità della combinazione dei segni grafici (i tarocchi); e il “groviglio” cui accenna parlando di «ordre narratif fondé sur l'enchevêtrement» nasce appunto dal numero smisurato di storie possibili che il testo potrebbe generare.

Per Perec, la «sécheresse littéraire» dei quadrati magici (o dello schema numerico) che strutturano la narrazione raggiunge, con Calvino, la dimensione letteraria: in questo senso, l'autore non è solo un abilissimo manipolatore di codici (narrativi e non), ma l'iniziatore di un nuovo modo di fare letteratura. In effetti, un tratto che accomuna lo scrittore nel ricordo degli *oulipiens* riguarda quel suo spirito di autonomia e di grande originalità che Calvino manterrà sempre, al di là dell'adesione e della stretta affinità di vedute con la scuola di Queneau.

Lo stesso numero di «Les Nouvelles littéraires» pubblica anche un intervento di Mario Fusco⁷⁰, che avverte nel volume del *Castello* la presenza di un profondo pessimismo, affrontato con uno *humour* che è al tempo motivo di ammirazione ed elemento di fondo della poetica calviniana. Per Fusco come già per Perec, col *Castello* Calvino dà prova appunto che «l'émotion et la sensibilité peuvent surgir des plus strictès algèbres»⁷¹; ed è

⁶⁹ G. Perec, *Cinq milliards de milliards de romans*, in *Les Nouvelles littéraires*, 6 maggio 1976, p. 7.

⁷⁰ M. Fusco, *Calvino l'illusioniste*, in *Les Nouvelles littéraires*, 6 maggio 1976, p. 7.

⁷¹ *Ibidem*.

anche questa coesistenza inattesa a renderlo uno scrittore unico, tale da sfuggire qualunque classificazione.

A distanza di ben trentun anni dalla pubblicazione della prima edizione italiana vede finalmente la luce, nel 1978, la traduzione francese del romanzo d'esordio *Il sentiero dei nidi di ragno* (*Le Sentier des nids d'araignée*), curata da Roland Stragliati per i tipi di Julliard. Il testo vede tre ristampe a stretto giro (dal 1978 al 1981) e una quarta nel 1990, per poi essere nuovamente dimenticato per trent'anni e ristampato solo nel 2013 da Gallimard. Le recensioni sono cinque: accolte inizialmente su quotidiani e settimanali ad ampia diffusione, a partire dagli anni Novanta saranno equamente distribuite tra periodici universitari, volumi e riviste letterarie. Nello stesso torno di anni va in stampa per la prima volta anche la traduzione francese di *Ultimo viene il corvo* (*Le corbeau vient le dernier*, 1980), curata ancora da Stragliati: il volume sarà rieditato solo l'anno successivo, e conterà un numero piuttosto ridotto di articoli (soltanto cinque, dal 1980 al 1997).

Le opere calviniane d'esordio sembrano tendenzialmente destinate a un certo disinteresse, prima di tutto editoriale: basti pensare a quella prima «bocciatura da parte di Aragon del *Sentiero dei nidi di ragno*, perché, secondo la testimonianza di Chichita, “mancava l'eroe positivo”»⁷², seguita tra l'altro dal reiterato diniego da parte di Seuil.

I volumi, come anche *Marcovaldo* (*Marcovaldo ou les saisons en ville*, 1979), saranno tutti editi da Julliard, «probabilmente perché, come sostiene Mario Fusco, erano “testi che Seuil si ostinava a non volere pubblicare, ma a cui Calvino teneva

⁷² F. Gambaro, *Lo scoiattolo sulla Senna. L'avventura di Italo Calvino a Parigi*, cit., p. 126.

molto”, talmente tanto che decise di darne i diritti a un altro editore, tradendo per una volta l’amico Wahl»⁷³. La riedizione di questi testi, ad ogni modo, ben si situa al volgere di un periodo in cui Calvino consolida la sua presenza in Francia; e più in generale, in un momento di riscoperta della letteratura italiana tutta, con l’editoria impegnata nel frenetico *rattrapage* di autori e opere più e meno recenti passati in sordina fino a quel momento.

Se *Il sentiero* e *Ultimo viene il corvo* non desteranno particolare interesse né in ambito critico né presso i lettori, un’eccezione è rappresentata appunto da *Marcovaldo*, che godrà di un buon successo di pubblico (meno di critica)⁷⁴. Il 1988 registra due ristampe ravvicinate e destinate alle edizioni per ragazzi «L’École des loisirs»; la quinta e ultima edizione è del 2017.

La poca attenzione complessivamente riservata ai testi del giovane Calvino è punteggiata da sporadiche eccezioni, anche di un certo rilievo: Jean-Paul Manganaro, ad esempio, interverrà sul numero speciale di rivista di «Europe» dedicato a Calvino con un articolo⁷⁵ su una delle opere meno battute dalla critica: il racconto *Ultimo viene il corvo* – lo stesso che dà il titolo al volume omonimo. L’articolo stabilisce degli inaspettati legami tra il raccontino e *Palomar*, opera di molto successiva. Il fucile con cui il ragazzo protagonista mira e colpisce ogni oggetto del mondo che lo circonda è appunto inteso dal critico

⁷³ *Ibid.*, p. 127.

⁷⁴ Si registra tuttavia una monografia interamente incentrata su questo volume: G. Langlade, *Marcovaldo ou Les saisons en ville. Italo Calvino*, Bertrand-Lacoste, Paris 1992.

⁷⁵ J.P. Manganaro, *Le regard du conte*, in *Europe*, marzo 1997, pp. 101-107.

come antecedente diretto del telescopio che ritroveremo nelle mani del signor Palomar, puntato verso il cosmo: le diverse traiettorie nascondono uno stesso desiderio di sintesi – e quindi di dominio – del molteplice, la ricerca di un rapporto possibile tra la realtà e il sé.

Dopo la poca fortuna dei volumi d'esordio, il 1981 segna – insieme al 1960, anno del *Baron* – l'altro vero punto di svolta della fortuna di Calvino in Francia, grazie alla pubblicazione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (*Si par une nuit d'hiver un voyageur*), tradotto per Seuil da François Wahl e Danièle Salleva. Se le ristampe non saranno numerosissime (cinque, tra il 1981 e il 2015), la quantità di articoli e saggi supera di gran lunga quella di qualunque altra opera: si contano infatti ben ventisette contributi fino al 2017, editi in volume, su rivista, e nelle pagine di quotidiani e settimanali⁷⁶. L'iper-romanzo sarà inoltre oggetto di una monografia: *Italo Calvino et le livre des romans suspendus*, del comparatista Pierre Brunel⁷⁷.

È ancora un articolo di Fusco su «Le Monde»⁷⁸ a dare il via alle numerose recensioni sul *Viaggiatore* che si susseguono nel suo anno di edizione e in quelli successivi. Il titolo, già di per sé eloquente (*Calvino, prestidigitateur diabolique*), non nasconde tra le righe l'ammirazione per la *diabolica* capacità calviniana di prestigiatore, di inventore di vere e proprie trappole

⁷⁶ Per quanto anche gli articoli presenti sulla stampa a più larga tiratura portano sempre in calce le firme degli studiosi del mondo universitario, come Mario Fusco e Jean-Michel Gardair.

⁷⁷ P. Brunel, *Italo Calvino et le livre des romans suspendus. Si par une nuit d'hiver un voyageur*, les Éditions de la Transparence, Chateau 2008.

⁷⁸ M. Fusco, *Calvino, prestidigitateur diabolique*, in *Le Monde*, 20 febbraio 1981.

romanzesche perfettamente congegnate. Come già per il *Castello*, e in linea con molta parte della critica, anche Fusco sottolinea che né il complicato schema di partenza, né il talentuoso gioco combinatorio danno come risultato un testo «docte, difficile ou ennuyeux»; ma al contrario, restituiscono un'opera che dà prova di «une fantaisie, un humour et comme un bonheur de raconter et d'écrire» particolarmente vivi ed efficaci⁷⁹. È un giudizio pienamente condiviso anche nel gruppo di Queneau: a questo proposito, l'oulipiano Paul Fournel evidenzia appunto come all'aspetto più teorico di Calvino risponda sempre un risolto ludico, legato al puro piacere del racconto: nel caso del *Viaggiatore*, la teoria dei quadrati semiotici di Greimas ispira non un altro saggio, bensì un'opera narrativa⁸⁰.

Proprio l'iper-romanzo, insieme al *Castello dei destini incrociati*, rientra nel novero delle opere calviniane più spiccatamente *oulipiennes*, particolarmente ammirate dalla scuola di Queneau⁸¹; e i commenti sul testo non si fanno attendere: Bénabou riconosce a Calvino il merito di aver portato a livelli altissimi l'elemento della *contrainte* proprio attraverso la struttura «vertiginosa» dell'iper-romanzo⁸²; mentre nella *Prefazione* che introduce l'edizione del 1995, un altro oulipiano, Paul Fournel,

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ P. Fournel, *Italo Calvino: cahiers d'exercice*, in *Le Magazine Littéraire*, giugno 1985, pp. 84-89.

⁸¹ Cfr. a questo proposito M. Costagliola d'Abele, *L'Oulipo e Italo Calvino*, Peter Lang, Bern 2014.

⁸² Cfr. M. Bénabou, *Per una storia dell'OuLiPo tra Francia e Italia: l'esempio Calvino*, in *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, a cura di B. Eruli, Marco Nardi, Firenze 1983, pp. 19-26.

la presenta come un'opera che «puise ses forces dans la contrainte»⁸³.

Nello stesso decennio anche i volumi della trilogia sembrano al centro di una nuova attenzione critica: gli studi sottolineano anche in questo caso la novità e l'assoluta originalità della prosa di Calvino. In particolare, illuminante è un'intervista rilasciata da Roland Barthes a France Culture, ripresa tre anni dopo sulle pagine di «Le Monde»⁸⁴ e confluita successivamente, a mo' di *Prefazione* rivista e ampliata, nella riedizione del *Chevalier inexistant*⁸⁵ del 1984.

Il contributo di Barthes sembra riprendere e in parte elaborare quella prima intuizione di Wahl sul ruolo dell'immagine come motore primigenio della scrittura. Più nello specifico, Barthes parla di Calvino come di uno scrittore che «dispose d'une imagination très particulière et l'élabore»⁸⁶: nell'accostamento dei due termini ("immaginazione", "elaborare") è precisamente racchiuso, mi sembra, il senso ultimo del discorso, teso a cogliere nella scrittura calviniana («absolument spécifique: comme tout grand écrivain»⁸⁷) la fusione perfetta di immaginazione e razionalità.

La fantasia, in Calvino, non è più intesa in senso romantico – come moto immediato dell'intuizione –, ma è anzi perfettamente controllata e «développée d'une façon implacablement

⁸³ P. Fournel, *Préface*, in I. Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Éditions du Seuil, Paris 1995, pp. 1-6.

⁸⁴ *Vu par Barthes*, cit.

⁸⁵ R. Barthes, *La mécanique du charme*, cit.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁷ *Ibidem*.

réaliste et implacablement logique»⁸⁸. È in questo rigorosissimo processo logico, e nel suo portare alle estreme conseguenze un'aporia iniziale, che risiede tutto lo «charme de la mécanique» della scrittura calviniana, paragonata da Barthes a un'elegante equazione matematica o all'andamento lineare e ininterrotto della pedalata di un ciclista.

È palesemente all'interpretazione barthiana che Bénabou aderisce nel momento in cui, riferendosi al «connubio tra lo spirito oulipiano e la specificità di Calvino», descrive quel particolare modo di procedere che «consiste nel partire da postulati a priori sconcertanti per trarne, imperturbabilmente, tutte le conseguenze possibili»⁸⁹. A ben vedere, è un modo di procedere che rispecchia il principio stesso della *contrainte*, quella difficile regola a priori che stabilisce il farsi dell'opera, tanto cara al gruppo di Queneau ed evidentemente già radicata nel pensiero calviniano fin dai tempi della trilogia. Non per niente, anche nei suoi interventi successivi Bénabou non mancherà di ricordare che il confronto con l'OuLiPo farà emergere un insieme di tendenze già *in nuce* dell'immaginario dello scrittore; ribadendo con convinzione che «l'histoire des rapports entre Calvino et L'OuLiPo», lungi da qualunque tipo di influenza univoca, si gioca anzi su «un constant enrichissement mutuel»⁹⁰.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁸⁹ M. Bénabou, *Per una storia dell'OuLiPo tra Francia e Italia: l'esempio Calvino*, cit., p. 26.

⁹⁰ M. Bénabou, *Calvino, un oulipien exemplaire*, in *Page de libraires*, 1996, LIX, pp. 38-39. Allo stesso modo, il critico Philippe Daros – cui farà eco più tardi Mario Fusco – esclude con convinzione «une quelconque influence univoque» dei Nouveaux Romanciers sulla poe-

È un'opinione ampiamente condivisa dal gruppo di Queneau, ma non solo: anche Isabelle Lavergne segnerà, in anni più recenti, il precoce interesse di Calvino per certe forme di *ars combinatoria*: come ben dimostra, secondo lei, la dualità del Visconte, destinata a frammentarsi nelle molteplici ramificazioni del mondo arboreo del Barone, e a trovare ulteriore sviluppo in quel *reseau* di percorsi possibili descritti dai personaggi del *Cavaliere inesistente*, sintomo appunto dell'embrionale tendenza alla costruzione di sistemi combinatori.

Il 1984 vede la traduzione della prima raccolta di saggi, *Una pietra sopra* (*La machine littérature*), curata da Michel Orcel e François Wahl. L'unica ristampa del testo è edita a distanza di dieci anni, nel 1993; e bisognerà attendere il 2003 perché l'opera riappaia nel volume *Défis aux labyrinthes. Textes et lectures critiques* (seguito dal più recente *Tourner la page*, curato da Christophe Mileschi per Gallimard). Quantomeno curiosa risulta la poca attenzione che i volumi sembrano suscitare in ambito critico, tanto più considerando la natura spiccatamente teorica dei saggi.

La traduzione francese di *Palomar*, firmata nel 1985 da Jean-Paul Manganaro, stimola invece un certo interesse: lo confermano gli studi dedicati al testo, pubblicati su riviste universitarie, ma anche su periodici come «Le Nouvel Observateur» e

tica calviniana, spiegando gli apparenti punti di contatto con «l'historicité des réponses relatives aux questions mêmes du littéraire dans cette seconde moitié du XX siècle» (Cfr. P. Daros, *L'évolution des conceptions romanesque d'Italo Calvino*, in *Formes et imaginaire du roman. Perspective sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, a cura di J. Bessière-D.H. Pageux-E. Dayre, Champion, Paris 1998, pp. 199-212). Anche in questo caso, dunque, nessun condizionamento unilaterale, ma un naturale parallelismo di percorsi.

il quotidiano «Le Monde». *Palomar* sarà riproposto in otto riedizioni, fino al 2020; il 2003, curiosamente, vede la pubblicazione del testo in un'edizione per ragazzi. Complessivamente, si contano 12 recensioni fino al 2020.

A ben vedere, il volume suscita tra la critica sentimenti contrastanti: interessante, in questo senso, un articolo di Aurore Frasson-Marin⁹¹ del 1984, proprio perché rappresenta una delle pochissime stroncature a un'opera di Calvino in senso lato. L'autrice arriva a parlare di un vero e proprio «deuil» letterario⁹², specie nel confronto col brio virtuosistico del *Viaggiatore*: la scrittura avrebbe perso infatti quello *humour* del tutto peculiare che l'aveva sempre contraddistinta. Lamentando la «pesanteur monolithique et monocorde» di «cet unique personnage à la troisième personne»⁹³, Frasson-Marin non esita quindi a dichiarare senza mezzi termini che *Palomar* non può dirsi «une réussite littéraire»⁹⁴.

Nel settembre 1985 la scomparsa di Calvino dà vita a una serie di pubblicazioni, su stampa quotidiana e settimanale, da parte di scrittori, traduttori e docenti del mondo universitario che vogliono salutare e rendere omaggio all'autore. Tendenzialmente, la figura di Calvino sembra trovare una sintesi nello schema binario che accomuna la percezione dei diversi critici.

Così, ad esempio, lo scrittore Hector Bianciotti esalta

⁹¹ A. Frasson-Marin, *A propos de «Palomar» de Italo Calvino et de l'imaginaire calvinien*, in *Bulletin du Département Italien de l'Université de Savoie*, IV, 1984, pp. 289-303.

⁹² *Ibid.*, p. 291.

⁹³ *Ibid.*, p. 292.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 303.

questa dicotomia intrinseca della scrittura calviniana descrivendola come «une cage pleine d'oiseaux, un labyrinthe habité par les fées»⁹⁵.

Commosso anche il saluto rivolto all'autore sulle pagine di «Le Monde»⁹⁶ da uno dei suoi critici più fedeli, Mario Fusco. Oltre a metterne in luce la multiforme dicotomia, l'italianista avverte che la duplicità definisce e orienta un ulteriore aspetto essenziale di Calvino: il *côté* più puramente teorico e concettuale convive non solo con l'elemento ludico, ma anche con una forte carica emotiva. «L'émotion, l'inquiétude, l'angoisse» continuano infatti a «jouer à plein», al di là dell'ironia, dei “giochi” e delle “maschere” narrative; dietro cui Calvino, «romancier methaphysique», non riesce a nascondere completamente la sua profonda sensibilità di uomo «ironique, subtil, merveilleusement intelligent»⁹⁷.

Alla scomparsa dell'autore segue la pubblicazione di due nuovi titoli: *Collezione di sabbia* e *Lezioni americane*, editi rispettivamente nel 1986 e nel 1989 presso Seuil e Gallimard, nelle traduzioni di Manganaro e Yves Hersant. La prima opera vedrà quattro ristampe, fino al 2014, e tre recensioni fino al 2008; la seconda cinque riedizioni (fino al 2018) e cinque articoli. Come prevedibile, data la natura del primo testo, i contributi critici si trovano tutti in pubblicazioni universitarie; il secondo sarà invece oggetto di articoli anche su alcune riviste letterarie, come «Europe» e «la Quinzaine Littéraire».

⁹⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁹⁶ M. Fusco, *Les jeux et les masques d'un romancier métaphysique*, in *Le Monde*, 20 settembre 1985.

⁹⁷ *Ibid.*

Nel decennio 1990-2000, i testi tradotti raggiungono il numero, mai toccato prima, di trentadue.

Nel 1990 raggiunge le librerie francesi *La speculazione edilizia* (*La spéculation immobilière*), pubblicata nella traduzione di Manganaro a distanza di quasi trent'anni dalla prima edizione italiana. L'opera godrà di quattro riedizioni, fino al 2013, ma non susciterà grande interesse critico, almeno a giudicare dall'unico articolo che la riguarda⁹⁸, pubblicato su «la Quinzaine Littéraire» nel gennaio 1991.

Ancora nel 1990 abbiamo la pubblicazione di *Le soleil jaguar*, traduzione francese di *Sotto il sole giaguaro*. Anche quest'opera vedrà quattro riedizioni, fino al 2013, e un numero esiguo di recensioni: soltanto due, sulle pagine di «Europe» e della «Quinzaine Littéraire», e unicamente nel corso di quello stesso anno.

Come i saggi, così le opere postume non sembrano andare incontro a una grande fortuna critica, né di pubblico: poche le ristampe, ancor meno gli studi.

Un'eccezione sembra rappresentata dal racconto *Foresta-radice-labirinto*, se non altro per i nomi dei suoi traduttori: gli oulipiani Paul Fournel e Jacques Roubaud. Andato in stampa nel 1991, riproposto nel 2004 in un'edizione per ragazzi, è esaminato soltanto dalla *Postfazione* compresa nell'edizione del 2004 e redatta da Benoît de la Brosse⁹⁹.

È un terzo oulipiano, Paul Braffort, a riconoscere nella triade foresta-radice-labirinto tre termini chiave della poetica

⁹⁸ A. Sarrabayrouse, *Années de fièvre*, in *la Quinzaine Littéraire*, 16 gennaio 1991.

⁹⁹ B. de la Brosse, *Postface*, in I. Calvino, *Forêt racine labyrinthe*, Éditions Seghers Jeunesse, Paris 2004, pp. 33-47.

calviniana. La foresta, intesa come insieme di alberi e sottoinsieme di rami, diventa metafora dei diversi livelli «hiérarchiquement distincts mais profondément imbriqués»¹⁰⁰ che informano la realtà: il lavoro della conoscenza è proprio quello di padroneggiare le diverse articolazioni cui danno vita. Le radici si presentano invece come simbolo perfetto di quella tensione verso la totalità cui Calvino ambisce nella rappresentazione del reale: la buona riuscita di questo progetto, per Braffort, «réclame une pleine connaissance de [...] toutes les racines de la connaissance»¹⁰¹. Significativa è in effetti la scelta dell'albero e della foresta come metafora di un reticolo di percorsi molteplici e potenziali; un'immagine arborea che, già centrale nel *Barone*, costituisce per Braffort il primo manifestarsi di quelle forme labirintiche ampiamente sviluppate dalle opere successive.

La strada di San Giovanni, volume tradotto da Manganaro col titolo *La route de San Giovanni*, vede quattro ristampe (fino al 2018) e tre recensioni (ivi compresa la *Presentazione* al testo¹⁰²), tutte circoscritte al 1991, anno della prima edizione.

Il 1990 chiude infine con la traduzione in francese dei due testi *Perché leggere i classici* (*Pourquoi lire les classiques*) e *Prima che tu dica «pronto»* (tradotto in francese col titolo *La grande bonace des Antilles*). Entrambi i volumi saranno rieditati

¹⁰⁰ P. Braffort, *Italo Calvino sur les sentiers du labyrinthe*, in *Le Magazine Littéraire*, 2011, pp. 57-60.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰² J.P. Manganaro, *Présentation*, in I. Calvino, *La route de San Giovanni*, Éditions du Seuil, Paris 1991, pp. 1-6.

una prima volta negli anni Novanta, con prefazione rispettivamente di Philippe Sollers¹⁰³ e di Manganaro¹⁰⁴. *Perché leggere i classici* sarà poi editato una terza volta nella traduzione di Martin Rueff per Gallimard (2018); ed entrambi i testi troveranno posto, rispettivamente, nelle raccolte *Défis aux labyrinthes. Textes et lectures critiques* (Seuil, 2003) e *Romans, nouvelles et autres récits* (Seuil, 2006).

Dopo la morte di Calvino i contributi in suo onore diventano generalmente sempre più specifici e approfonditi, concentrandosi su singoli testi o dando avvio a indagini trasversali, di tipo tematico, che indagano l'intero percorso poetico secondo interpretazioni precipue, ma tendenzialmente non discordanti tra loro. La critica tende a ignorare le novità editoriali che seguono la scomparsa dell'autore (dalla *Speculazione a Prima che tu dica* «pronto») per gravitare principalmente attorno alle “opere parigine”, analizzate secondo nuove prospettive, che trovano spazio negli articoli editi sui numeri speciali di rivista di quegli stessi anni.

L'oulipiano Braffort, ad esempio, torna a parlare delle *Città invisibili* in un articolo del 1996¹⁰⁵, individuando una linea di pensiero che dal testo risale il corso degli anni fino alla trilogia. La continuità del percorso calviniano, per Braffort, è appunto rappresentata da quelle «architectures imaginaires»¹⁰⁶ che

¹⁰³ P. Sollers, *Préface*, in I. Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, Éditions du Seuil, Paris 1996, pp. 1-6.

¹⁰⁴ J.P. Manganaro, *Présentation*, in I. Calvino, *La grande bonace des Antilles*, Éditions du Seuil, Paris 1997, pp. 1-5.

¹⁰⁵ P. Braffort, *Italo Calvino et les lumières de la ville*, in *Giallu: revue d'art et de sciences humaines*, VI, 1996, pp. 23-35.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 30.

nel descrivere la mappa di un labirinto (combinatorio) vogliono al tempo simboleggiare l'impossibilità di una via diretta alla conoscenza. Anche la costruzione della struttura narrativa è a suo modo labirintica; e quel che più importa, è resa esplicita al lettore: per Braffort, questo punto rappresenta un importante scarto tra Calvino e altri membri dell'OuLiPo – Queneau compreso –, preoccupati piuttosto di rendere invisibile il fitto intrico di “regole” sotteso alla costruzione dei romanzi. È a questo proposito che Braffort parla di un «souci anti-combinatoire»¹⁰⁷ da parte di un Calvino che, nel cercare la *maitrise* dell'elemento combinatorio, ne rende esplicite le regole che lo dominano.

Interessante anche un articolo di Jouet, che nello stesso numero speciale di «Europe» assimila Calvino alla figura del palindromo¹⁰⁸. I personaggi di diverse opere calviniane, «à la fois décalés et centraux», consentono, come il palindromo, una lettura biunivoca: secondo questo principio di reversibilità è letto ad esempio il personaggio di Cosimo, il Barone, contemporaneamente distante ma al centro di tutti gli avvenimenti storici e umani che si svolgono al di sotto del mondo arboreo che ha scelto di abitare; e così il veneziano Marco Polo, muovendosi in una dimensione a-spaziale e atemporale, procede seguendo un movimento che lo proietta simultaneamente verso direzioni opposte, descritte precisamente da «la figure et les lois du palindrome» nel suo «double mouvement contraire et simultanée»¹⁰⁹.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁸ J. Jouet, *L'homme de Calvino*, in *Europe*, 815, 1997, pp. 48-52.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

Le monografie degli anni Novanta – precedute dalla prima in assoluto, di Frasson-Marin¹¹⁰ – continuano tutte a orbitare, mi pare, attorno al concetto centrale di paradosso, inteso appunto come punto di coesistenza di aspetti antitetici; e lo stesso può dirsi per i volumi monografici e i saggi degli anni Duemila. Questo punto focale si articola in modi via via sempre diversi, ed è individuato dai vari studiosi in una pluralità di aspetti, temi, metafore dell'opera; come anche in una certa disposizione mentale dell'autore.

Già Frasson-Marin, facendo ricorso agli strumenti dell'antropologia e della psicanalisi, propone una lettura della narrativa di Calvino cogliendo al fondo di tutto lo stesso gioco di dicotomie e contrasti, teso sostanzialmente alla «connaissance [...] la maîtrise de l'univers dans lequel nous nous mouvons»¹¹¹. Così anche Daros, che nel volume del 1994 descrive la scrittura calviniana come risultato diretto di un'antitesi e un interrogativo di partenza: il rapporto possibile tra il soggetto e la storia, la letteratura e la realtà. L'ultima risposta a questo interrogativo è, per Daros, quella profondamente pessimista del signor Palomar.

Il binomio ordine-disordine – e dunque, ancora, la qualità intrinsecamente doppia della scrittura – si declina in modi sempre più originali nelle letture successive: esprimendosi nel rapporto quanto mai contrastivo tra razionalità e corporeità, logica e movimenti inconsci, secondo Denis Ferraris¹¹²; o nella

¹¹⁰ A. Frasson-Marin, *Italo Calvino et l'imaginaire*, cit.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 436.

¹¹² Cfr. D. Ferraris, *Italo Calvino: l'Ordine et la Chair*, in *Revue des Etudes Italiennes*, marzo-aprile 2001, pp. 209-222; e Id., *Éléments pour*

scissione quanto mai concreta del Visconte, riproposta secondo Isabelle Lavergne nelle coppie di personaggi simmetrici disseminati nelle pagine della stessa trilogia (si pensi anche solo alla coppia Agilulfo-Gurdulù). Come già Fusco e Manganaro, anche la studiosa richiama apertamente l'attenzione all'«humanité» che, dal polo opposto alla tensione geometrizzante, orienta l'intera ricerca calviniana, attenta appunto a scandagliare (sia pur indirettamente) quelle parti paradossali e molteplici che compongono l'individuo.

L'ultima monografia francese su Calvino, firmata Perle Abbrugiati, riconosce definitivamente lo stesso principio binario, basandolo sul «principe fédérateur»¹¹³ della nozione di vertigine, a sua volta articolato nel duplice «binôme vide/plein»¹¹⁴.

Gli anni 2000-2010 vedono un numero complessivo di traduzioni e riedizioni pari a ventitré: occorre ricordare però che le pubblicazioni non hanno luogo durante tutto il decennio, ma si arrestano bruscamente nel 2006, anno a partire dal quale l'opera di Calvino non è più editata per ben sei anni.

I nuovi titoli tradotti in questo breve periodo sono soltanto due: *I nostri antenati* (*Nos ancêtres*) ed *Eremita a Parigi* (*Ermite à Paris*), entrambi pubblicati da Seuil nel 2001 nelle rispettive traduzioni di Juliette Bertrand e Jean-Paul Manganaro. Immediatamente precedenti la battuta d'arresto del 2006 sono anche i dei due tomi che riuniscono i saggi, editi col nuovo titolo *Défis aux labyrinthes: textes et lectures critiques*, in traduzione di

une éthique de l'écriture. L'expérience de "Nos Ancêtres", in Italo Calvino. Les mots, les idées, les rêves, cit., pp. 135-156.

¹¹³ P. Abbrugiati, *Le vertige selon Calvino*, Université de Provence, Aix en Provence 2016, p. 12.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 95.

Jean-Paul Manganaro e Michel Orcel; e la raccolta di racconti *Romans, nouvelles et autres récits*, anch'esse in doppio volume.

Dopo una «disparition» durata sei anni, dal 2012 Calvino torna finalmente in libreria per i tipi di Gallimard con *Le baron perché*, il libro più amato da generazioni di lettori. A ben vedere, le primissime ristampe sono di fatto identiche a quelle “mal tradotte” precedentemente per Seuil (Jean-Paul Manganaro parla di un «semplice cambio di copertina»)¹¹⁵, proprio a dimostrazione dell'urgenza di pubblicare le opere della trilogia «le plus rapidement possible»¹¹⁶, nel tentativo di riprendere il dialogo bruscamente interrotto col pubblico francese. Solo a partire dal 2015 andranno in stampa le nuove traduzioni, curate principalmente da Christophe Mileschi e Martin Rueff.

La promessa di Gallimard di editare tredici titoli nel giro di pochi anni è stata ampiamente superata: ad oggi i nuovi titoli sono ventuno, compresi i recentissimi volumi dei saggi (*Tourner la page*, 2021) e delle lettere (*Le métier d'écrire. Correspondance 1940-1985*, 2023), pubblicate in Francia per la prima volta.

Il 2023, centenario della nascita di Calvino, vede il moltiplicarsi di iniziative in suo onore in tutto il mondo, e la Francia non è da meno: almeno tre i convegni internazionali e le giornate

¹¹⁵ Colloquio con J.P. Manganaro (Parigi, 24 novembre 2016).

¹¹⁶ Queste le parole di Louis Chevaillier, responsabile della collezione “Folio”, riportate nell'articolo di N. Herzberg, *Tempête autour d'Italo Calvino*, in *Le Monde*, 10 gennaio 2013.

di studio già tenuti in pochi mesi, da Montpellier a Lille passando per Parigi¹¹⁷. Festeggiamenti che hanno trovato il loro momento di massima risonanza nel grande convegno romano di ottobre¹¹⁸, nel cui programma possono leggersi nomi noti della critica calviniana francese (Denis Ferraris) nonché quello di Hervé Le Tellier, attuale presidente del gruppo dell'OuLiPo.

Le iniziative del Centenario, insieme alle più recenti traduzioni di Mileschi e Rueff, danno finalmente nuovo smalto all'opera e al profilo di Calvino; e chissà che questa convergenza non riesca a mettere un punto alla sua «relative éclipse»¹¹⁹ in Francia, e a farsi anzi trampolino di lancio per la sua fortuna non solo nelle aule universitarie, ma anche e soprattutto presso il pubblico dei lettori. Un primo risultato coincide certamente con la promessa della pubblicazione dell'opera di Calvino nella prestigiosa collana della Pléiade¹²⁰, prevista per il 2024: un riconoscimento tardivo, ma tanto più dovuto a un autore che, ben lungi dall'essere eremita, ricorda piuttosto Cosimo, il Barone: e che, oltre l'orgogliosa rivendicazione di non-appartenenza, è stato ed è ben radicato nella società e nella storia; anche quella oltralpe.

¹¹⁷ Si ricordano, appunto, almeno i seguenti: *Pourquoi lire (et traduire, et réécrire) Italo Calvino*, Montpellier, 14 aprile 2023; *Méditations parisiennes de Calvino. Perspectives littéraires, philosophiques et historiques*, Parigi, 10 ottobre 2023; *Italo Calvino et la politique après 1957*, Lille, 7-8 novembre 2023.

¹¹⁸ Calvino guarda il mondo. *Pluralità, coesione, metamorfosi*, Roma, 19-21 ottobre 2023.

¹¹⁹ N. Weill, *Italo Calvino, la fin d'une éclipse*, cit.

¹²⁰ *Pléiade Calvino*, in *Le Monde*, 16 settembre 2023.

4. *Bibliografia della critica francese*

La seguente bibliografia riunisce il più ampio numero di interventi critici sull'opera di Italo Calvino, editi in Francia su stampa universitaria, riviste letterarie, quotidiani e settimanali, dal 1957 al 2023. I risultati sono frutto di una ricerca da me condotta nelle principali biblioteche e archivi francesi (BnF, Centre Pompidou, IMEC, Istituto Italiano di Cultura di Parigi), iniziata nel 2016.

Il lavoro nasce nell'ambito del progetto *Biblic* (Repertorio bibliografico Italo Calvino) del Laboratorio Calvino, coordinato e diretto dalla prof.ssa Di Nicola presso il Dipartimento di Lettere e Culture moderne dell'Università Sapienza di Roma.

C. Jelenski, *L'Histoire et la fable*, in *Preuves*, 82, 1957, pp. 9-11.

J. Bastaire, *Angelo Magliano*, La borghesia e la paura (Ed. Vallecchi, Florence, 1957). *Carlo Bo*: Scandalo della speranza (*id.*). *Carlo Cassola*: Un matrimonio del dopoguerra (Ed. Einaudi, Turin, 1957). *Lalla Romano*: Tetto Murato (*id.*). *Italo Calvino*: Il visconte dimezzato (*id.*), in *Esprit*, maggio 1958, pp. 838-845.

G. Luccioni, *Italo Calvino*: Il barone rampante, in *Esprit*, marzo 1958, pp. 507-508.

P. Mazars, *Italo Calvino parle du Baron perché*, in *Le Figaro littéraire*, XV, 734, 1960, p. 2.

M. Craipeau, *Entretien avec... Italo Calvino*, in *Le Nouvel Observateur*, 02/06/1960, pp. 21-22; poi, col titolo *Entretien avec l'auteur du "Baron perché"*, in *Le Matin*, 11 giugno 1960.

D. Fernandez, «*Le Baron perché*» par *Italo Calvino*, in *L'Express*, 14/04/1960.

A. Guérin, *Italo Calvino: le baron est engagé*, in *L'Express*, 19/05/1960.

Y. Lemar, *Un roman est une éponge*, in *Arts*, maggio 1960, p. 3.

P. Joly, *Italo Calvino, Interview express avec l'auteur du Baron perché et maître italien du fantastique*, in *Paris Normandie*, 09/06/1960.

A. Pieyre De Mandiargues, *Le baron perché d'Italo Calvino*, in *La Nouvelle Revue Française*, 89, 1960, pp. 975-977; poi in *L'œil de la NRF: cent livres pour un siècle*, a cura di L. Chevaillier, Gallimard, Collection Folio, Paris 2009, pp. 204- 207.

D. Sauvage, *Italo Calvino: un Marcel Aymé Ligurien?* (*Bonjour Paris*), in «Le Figaro», 14-15/05/1960, p. 23.

F. Wahl, *L'aventure d'un poète*, in *La Revue de Paris*, 67, 1960, pp. 127-128.

M.-D. Dubard, *Humour et poésie dans l'œuvre narrative d'Italo Calvino*, Diploma di studi superiori, (dipartimento di) Lettres, Université de Dijon 1961.

C. Audejean, *Italo Calvino: Le chevalier inexistant*, in *Esprit*, aprile 1962, p. 678.

J. Baudrillard, *Les romans d'Italo Calvino*, in *Les Temps Modernes*, XVII, 192, 1962, pp. 1728-1734.

F. Clément-Ricklin, *Italo, Calvino: du néo-réalisme au philosophico-fantastique*, Diploma di Studi superiori, (relatore) H. Aureas, Université de Strasbourg 1962.

J. Piatier, *Italo Calvino et "Le Chevalier inexistant"*, in *Le Monde*, 07/04/1962, p. 13.

C. Bonnefoy, *Les deux tentations d'Italo Calvino*, in *Arts*, 06-12/05/1964, 961, p. 3.

F. Han, *Italo Calvino: Aventures*, in *Europe (Essénine)*, 426, ottobre 1964, pp. 181-182.

J. Cabau, *Romans italiens. Pour la vie ou pour une nuit*, in *L'Express*, 06-12/06/1966, pp. 114-115.

C. Couffon, *Calvino à Paris*, in *Les Lettres Françaises*, 12-18/05/1966, pp. 6-9.

G. Dutreix, *Italo Calvino: Mon livre La journée d'un scrutateur, est une descente aux enfers psychologiques*, in *Nice Matin*, 12/06/1966, p. 12.

J.-A. Fieschi-C. Ollier, *Film et roman*, in «Cahiers du cinéma», /12/1966, 185, pp. 87-89; poi in *Film et roman. Problèmes du récit*, in *Italo Calvino, La machine littérature. Essais*, Seuil, Paris 1984, pp. 63-67.

S. Granier, *Italo Calvino entre le réalisme et l'imaginaire*, in *Le Monde*, 07/05/1966, p. 13.

G. Luccioni, *Vasco Pratolini: La constance de la raison. Italo Calvino: La journée d'un scrutateur*, in *Esprit*, luglio-ago-
sto 1966, pp. 155-157.

M. David, *Les délires logiques d'Italo Calvino*, in *Le Monde*, 27/12/1967.

A.M. Bianchi, *À propos de Cosmicomics*, in *Bulletin d'Information du Service et Documentation*, 19-20, octobre-décembre 1968, pp. 33-43.

C. Bonnefoy, *Deux Italiens (sur Giuseppe Berto et Italo Calvino)*, in *la Quinzaine littéraire*, 55, 1968, pp. 8-9.

G. Luccioni, *Italo Calvino: Cosmicomics*, in *Esprit*, aprile 1969, pp. 968-971.

C. Bonnefoy, *Le Sourire Qfwfq*, in *la Quinzaine littéraire*, 96, 1970, p. 9.

M. David, *Des variations sur l'infini des possibles*, in *Le Monde des livres*, 25/04/1970; poi in *Le Monde (Weekly selection)*, 20/05/1970.

A. Fontaine, *À la recherche du fantastique (Cinq écrivains témoignent)*, in *Le Monde*, 15/08/1970, p. 11.

P. Renard, *Le château du langage d'Italo Calvino*, in *Le Monde des Livres*, 25/04/1970.

F. Wagener, *Nous vivons désormais dans une métropole unique* (Italo Calvino au «temps zéro»), in *Le Monde des livres*, 25/04/1970, pp. 1-3.

G. Genot, *Le destin des récits entrecroisés*, in *Critique*, XXVIII, 303-304, 1972, pp. 788-809.

M. Tournier, *La magie des tarots*, in *Le Figaro Littéraire*, 21/12/1972, 9; poi, col titolo *Principes d'Italo-calvinisme*, in *Le vol du vampire: notes de lecture*, Mercure de France, Paris 1981, pp. 362-364.

F. Wagener, *Italo Calvino à "Italiques"*, in *Le Monde*, 09/12/1973.

C. Dobzynski, *Italo Calvino: Les Villes invisibles*, in *Europe (La Poésie et la Résistance)*, 543-544, 1974, pp. 385-386.

S. Sarduy, *Calvino, scrutateur de l'invisible*, in *Le Monde des lettres*, 07/07/1974.

F. Wagener, *Italo Calvino déchiffre les tarots Visconti*, in *Le Monde*, 01/11/1974.

A. Jullian, *To et l'écriture labyrinthique*, in *Prévue*, 3, 1975, pp. 43-51.

M. Fusco, *Calvino l'illusionniste*, in *Les Nouvelles littéraires*, 06/05/1976, p. 7.

J.-M. Gardair, *Les tarots animés de Calvino*, in *Critique*, XXXII, 1976.

G. Perec, *Cinq milliards de milliards de romans*, in *Les Nouvelles littéraires*, 06/05/1976, p. 7.

A. Frasson-Marin, *Structures, signes et images dans les "Villes invisibles" de Italo Calvino*, in *Revue des Études Italiennes*, XXIII, 1, 1977, pp. 23-48.

D. Fernandez, *Calvino, Sciascia: lumières d'Italie*, in *L'Express*, 10-16/04/1978, pp. 46-47.

R. Kanters, [s.t.], in *Le Figaro*, 25/03/1978.

J. Thibaudeau, *Italo Calvino*, in *L'Humanité*, 23/03/1978.

F. Wagener, *Le premier roman d'Italo Calvino*, in *Le Monde*, 14/04/1978.

C. Baroche, *L'enfant préservé*, in *la Quinzaine littéraire*, 298, 16/03/1979, pp. 9-10.

C. Delacampagne, *Italo Calvino, classique romantique*, in *Le Monde dimanche*, 16-17/12/1979, pp. 16-17; poi, col titolo *Italo Calvino*, in *Le Monde (Entretiens avec Le Monde: 2. Littératures)*, Editions La Découverte-Le Monde, Paris 1984, pp. 31-41.

A. Frasson-Marin, *Marcovaldo ou la structure «politique»*, in *Bulletin du Département Italien de l'Université de Savoie*, 4, 1979, pp. 19-27.

P. Gabellone, *L'immense tautologie*, in *Identités collectives et changements sociaux (Colloque international, Toulouse, septembre 1979)*, a cura di P. Tap, Toulouse, Privat, Science de l'homme (16), 1980, pp. 407-410.

C.-H. Rocquet, *L'atlas divinatoire*, in *Esprit*, marzo 1979, p. 62.

F. Wagener, *Calvino, première manière*, in *Le Monde*, 23/02/1979.

A. Bouissy, *Fantasie, fantastique, "fantascienza"* (Zavattini, Buzzati, Calvino et quelques autres), in *Letteratura e società. Scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario*

dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio, G. B. Palumbo, Palermo 1980, pp. 649-666.

P. Di Meo, *Le jeune Calvino*, in *la Quinzaine littéraire*, 321, 1980, pp. 18-19.

M. Fusco, *Chacun sa vérité. Italo Calvino: la relève de la garde*, in *Le Magazine littéraire*, 165, 1980, pp. 17-19.

J.M. Gardair, *Diabolique Calvino*, in *Le Monde*, 04/01/1980.

J.-L. Gautier, *Le Corbeau vient le dernier, par Italo Calvino*, in *La Nouvelle Revue Française*, 330, 1980, pp. 238-239.

H. Hatem, *Le corbeau vient le dernier par Italo Calvino*, in *Esprit*, ottobre 1980, p. 146.

T. Matteucci, *Italo Calvino. Marcovaldo ou les saisons en ville*, in «*Esprit*», aprile 1980, pp. 145-146.

F. Xenakis, [s.t.?], *“Le corbeau vient le dernier” d'Italo Calvino. Un texte de jeunesse, recueil d'histoires lourdes de sensualité*, in *Le Matin*, 21/02/1980.

Vu par Barthes, in *Le Monde*, 20/02/1981.

H. Bianciotti, *Italo Calvino aux miroirs*, in *Le Nouvel Observateur*, 02/03/1981; poi *Italo Calvino aux miroirs*, in *Une passion en toutes lettres*, Gallimard, Paris 2001, pp. 86-89.

P. Boncenne, *Italo Calvino. L'auteur du Baron Perché a trouvé un sujet pour son dernier roman: la lecture de romans*, in *Lire*, 68, 16/04/1981, pp. 125-135.

P. Di Meo, *Celui qui se tient derrière tous ceux qui écrivent* («*Si par une nuit d'hiver un voyageur*», d'Italo Calvino), in *la Quinzaine littéraire*, 346, 1981, pp. 11-12.

P. Di Meo, *Le Narrateur et son Double*, in *la Quinzaine littéraire*, 343, 1981, pp. 5-6.

M. Fusco, *Calvino, prestidigitateur diabolique*, in *Le Monde*, 20/02/1981.

M. Fusco, *Le château de cartes d'Italo Calvino*, in *Itali-ques*, 1, ottobre 1981, pp. 49- 68.

H. Hatem, *Contes populaires italiens par Italo Calvino*, in *Esprit*, maggio 1981, p. 167.

T. Matteucci, *Si par une nuit d'hiver un voyageur par Italo Calvino*, in *Esprit*, maggio 1981, p. 166.

E. Neuhoﬀ, *Italo Calvino: l'écrivain masqué*, in *Le Quotidien de Paris-Le quotidien des livres*, 10/03/1981, pp. 29-30.

J.-B. Para, *Italo Calvino. La force narrative*, in *Révolution*, 06/03/1981, pp. 36-38.

R. Perroud, «*Se una notte d'inverno un viaggiatore*» d'Italo Calvino: *combinatoire et confession*, in *Revue des Études Italiennes*, 27, 1981, pp. 237-250.

F. Richaudeau, «*Si par une nuit d'hiver un voyageur*», par Italo Calvino, in *Communication et langages. Communications et télétextes*, 49, 1981, p. 121.

J.-C. Vegliante, *Traducteur, narrateur*, in *Les Langues Néo-Latines*, 239, 1981, pp. 135-163.

P. Di Meo, *Contes populaires italiens façon Calvino*, in *la Quinzaine littéraire*, 364, 1982, p. 7.

P. Di Meo, [s.t.], in *Nouvelles littéraires*, Paris Larousse, 1982.

M. Fusco, *Buzzati, Calvino, Brancati*, in *Le Monde*, 01/04/1982.

G. Genette, *Le Chevalier inexistant*, in Id., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Collection Poétique (33), Paris 1982, pp. 223-225.

J.-P. Kauffman, *Calvino, l'écrivain perché*, in *Le Matin*, 28/04/1982, pp. 19-20.

H. Leroy, *Calvino '60-'70*, in *Inventario*, XX, 5-6, 1982, pp. 190-202.

M. Orcel, *Entretien avec Italo Calvino*, in *Vogue*, agosto 1982, p. 191.

M. Bénabou, *Per una storia dell'OuLiPo tra Francia e Italia: l'esempio Calvino*, in *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, a cura di B. Eruli, Marco Nardi, Contemporanea. Saggi, Firenze 1983, pp. 19-26.

B. Poirot-Delpech, *Calvino, Giraudoux, Lacan... Secrets de Fabrique*, in *Le Monde*, 30/12/1983.

M. Alphant, *Calvino en scrutateur*, in *Libération*, 30/01/1984, pp. 28-29.

R. Barthes, *La mécanique du charme*, in *Italo Calvino*, Le Chevalier inexistant, Éditions du Seuil, Collection Points. Roman (131), Paris 1984, pp. 7-10.

N. Boulanger, *La semaine d'Italo Calvino*, in *Le Nouvel Observateur*, 03-09/02/1984, pp. 3-4.

D. Compère, *Les récits croisés d'italo Calvino*, in *Sureau*, 1984, 1.

A. Frasson-Marin, *À propos de «Palomar» de Italo Calvino et de l'imaginaire calvinien*, in *Bulletin du Département Italien de l'Université de Savoie*, 4, 1984, pp. 289-303; poi *À propos de «Palomar» de Italo Calvino et de l'imaginaire calvinien*, in *Novecento. Cahiers du Cercic*, 4, pp. 289-303.

L. Gabellone, *Gioco del mondo senza giocatori*, in *Quindi*, 1984, 10, pp. 10-12.

N. Jonard, *Calvino et le siècle des Lumières*, in *Forum Italicum*, XVIII, 1, 1984, pp. 93-116.

F. de Martinoir, *Un univers-machines*, in *la Quinzaine littéraire*, 411, 1984.

M.-A. Rubat du Merac, *Merveilleux, étrange et fantastique dans Il visconte dimezzato d'Italo Calvino*, in *Hommage à Monsieur le professeur Claude-Henri Frèches à l'occasion de son*

départ à la retraite, Marseille, Université de Provence (diff. J. Laffitte), 1984, pp. 159-174.

M. Alhau, *Italo Calvino: Palomar*, in *Europe* (Woolf- G. Stein), 676- 677, 1985, p. 211.

M. Alphant, *Pourquoi écrivez-vous? 400 écrivains répondent*, in *Libération*, 22/03/1985, p. 83.

H. Bianciotti, *Italo Calvino, Œuvres complètes*, in *Le Nouvel Observateur*, 27/09/1985, pp. 88-89.

H. Bianciotti, [Palomar], in *Le Nouvel Observateur*, 07/01/1985; poi in *Une passion en toutes lettres*, Gallimard, Paris 2001, pp. 89-92.

N. Casanova, *La morte d'Italo Calvino*, in *Le Quotidien de Paris*, 20/09/1985, p. 27.

P. Daros, *Cosmicomics- autres Qfwfq: une petite mythologie à l'usage de notre temps*, in *Italiques*, 4, 1985, pp. 27-45.

F. de Martinoir, *Italo Calvino*, in *la Quinzaine littéraire*, 448, 15/10/1985.

P. Dulac, *Italo Calvino: primi discorsi di letteratura e società (1945-1957)*, in *Chroniques Italiennes*, 1985, 3, pp. 5-13.

P. Fournel, *Italo Calvino: cahiers d'exercice*, in *Le Magazine littéraire*, 220, 1985, pp. 84-89; poi, in forma abbreviata, in *Le Magazine littéraire*, 459, 2006, pp. 78-79.

M. Fusco, *Les jeux et les masques d'un romancier métaphysique*, in *Le Monde*, 20/09/1985.

P. Laroche, *Italo Calvino et la politique*, in *Révolution*, 27-03/10/1985, p. 48.

P. Lepape, *Svevo, Calvino, Wilcock*, in *la Quinzaine littéraire*, 441, 1985.

Patrick Mauriès, *L'observatoire Calvino*, in *Libération*, 22/05/1985, pp. 29-30.

P. Mauriès, *Calvino, l'écrivain envolé*, in *Le Quotidien de Paris*, 20/09/1985, pp. 37-38.

R. Perroud, *Pour une re-lecture de La giornata d'uno scrutatore*, in *Les Langues Néo-Latines*, 1985, pp. 139-150.

D. Sallenave, *Un formaliste formidablement drôle*, in *Le Monde*, 20/09/1985.

D. Sallenave, *Le Baroque conceptuel*, in *Révolution*, septembre-ottobre 1985, p. 47.

D. Sallenave, *L'Opaque*, in *Libération*, 1985, p. 38.

J. Thibaut, *Pour Italo Calvino*, in *Révolution*, septembre-ottobre 1985, p. 46.

C. Ambroise, *Deux images du XVIIIe siècle: Il barone rampante et Il consiglio d'Egitto*, in *Italo Calvino. Imaginaire et rationalité*, a cura di A. Frasson-Marin, Slatkine, Textes et études (5), Genève 1991, pp. 21-33.

N. Arnaud, *Italo Calvino et l'Oulipo*, in *Les Amis de Valentin Brû*, 34, 1986, pp. 5-9.

J. Bessière, *Le Nom du mort et la filiation romanesque des signes de la transition: James, G. Stein, Proust, Calvino*, in Id., *Signes du roman, signes de la transition*, Presses universitaires de France, Publications du Centre d'études du roman et du romanesque (Université de Picardie), Paris 1986, pp. 53-81.

G. Bosetti, *Calvino 1945-1957: l'Enfant au maquis ou dans les arbres. Un Point de vue fabuleux, marginal et subsumant sur l'histoire*, in *Italo Calvino. Imaginaire et rationalité*, a cura di A. Frasson-Marin, Slatkine, Textes et études (5), Genève 1991, pp. 35-51.

F. Combes, *Après le départ de deux grands*, in *Europe (H.G. Wells/Rosny aîné)*, 1986, 681-682, pp. 174-175.

P. Daros, *Calvino et le roman de transition*, in *Signes du roman, signes de la transition*, a cura di J. Bessière, Presses universitaires de France, Publications du Centre d'études du roman et du romanesque (Université de Picardie), Paris 1986, pp. 39-51.

J. Dauphine, *L'Esotérisme comme rénovation du texte: Calvino (Il Castello dei destini incrociati), Manganelli (Centuria), Eco (Il nome della rosa)*, in *Art et littérature. Actes du Congrès de la Société française de Littérature Générale et Comparée (Aix-en-Provence 24-25-26 septembre 1986)*, a cura di R. Bozzetto-J. Molino-A.-M. Rousseau, Université de Provence, Aix-en-Provence 1988, pp. 181-197.

P. Dulac, *Le Cheminement dialectique dans La journée d'un scrutateur*, in *Italo Calvino. Imaginaire et rationalité*, a cura di A. Frasson-Marin, Slatkine, Textes et études (5), Genève 1991, pp. 67-75.

A. Frasson-Marin, *Italo Calvino ou autoportait d'un écrivain*, in Ead., *Italo Calvino Imaginaire et rationalité*, Slatkine, Textes et études (5), Genève 1991, pp. 91-102.

A. Frasson-Marin, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Slatkine, Genève-Paris 1986.

J.A. Gili, *Italo Calvino et le cinéma des années Trente*, in «Positif», 303, 1986, pp. 46-48; poi, ampliato, in J.A. Gili, *Le Cinéma italien à l'ombre des faisceaux (1922-1945)*, Institut Jean Vigo, Perpignan 1990, pp. 54-60.

P. Laroche, *Métaphore et idéologie dans les Racconti d'Italo Calvino*, in *Italo Calvino. Imaginaire et rationalité*, a cura di A. Frasson-Marin, Slatkine, Textes et études (5), Genève 1991, pp. 53-66.

H. Leroy, *Politique et littérature chez Italo Calvino*, in *Italo Calvino. Imaginaire et rationalité*, a cura di A. Frasson-Marin, Slatkine, Textes et études (5), Genève 1991, pp. 9-19.

C. Margat, *Calvino esplorateur du regard*, in *la Quinzaine littéraire*, 475, 1986, pp. 8-9.

J.-Y. Pouilloux, *Des petits textes brefs comme des étincelles*, in *Critique*, XLII, 466, 1986.

J. Bessière, *Fin de siècle post-moderne. De la fiction de l'épuisement du temps de Verne à Calvino, en passant par Lukacs, W. Benjamin et Adorno*, in *Fins de siècle. Terme – evolution – révolution?* (Actes du Congrès national de la Société française de littérature générale et comparée, Toulouse, 22-24 septembre 1987), a cura di G. Ponnau, Presses universitaires du Mirail, Toulouse 1989, pp. 656-666.

Hervé Cronel, *Palomar d'Italo Calvino*, in *La Nouvelle Revue Française*, 417, 1987.

P. Daros, *Italo Calvino et le Nouveau Roman*, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio 1987)*, a cura di G. Falaschi e L. Baldacci, Garzanti, Milano 1988, pp. 305-321.

E. Franck, *Italo Calvino ou la plénitude du vide*, in *Littératures*, 16, 1987, pp. 103-111.

M. Fusco, *Italo Calvino entre Queneau et l'Ou.Li.Po.*, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio 1987)*, a cura di G. Falaschi-L. Baldacci, Garzanti, Milano 1988, pp. 297-304; poi in *Le Magazine Littéraire (Italo Calvino)*, 274, 1990, pp. 44-46.

L. Gabellone, *Aporie del raccontare*, in *Nuova Corrente*, XXXIV, 99, 1987, pp. 125-146.

J.-M. Gardair, *Lumi e ombre del Settecento*, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale (Firenze, Palazzo Medici-*

Riccardi, 26-28 febbraio 1987), a cura di G. Falaschi-L. Baldacci, Garzanti, Milano 1988, pp. 289-295.

A.-J. Greimas, *Le guizzo*, in Id., *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Périgueux 1987, pp. 23-33.

J. Risset, *Dialogue de la vague et du galet: Italo Calvino et Francis Ponge*, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26- 28 febbraio 1987)*, a cura di G. Falaschi-L. Baldacci, Garzanti, Milano 1988, pp. 323-326.

J. Bessière, *Description, effet de visibilité et temps: H. James, G. Stein, Proust, Calvino*, in Id., *L'ordre du descriptif*, Presses universitaires de France, Publications du Centre d'études du roman et du romanesque (Université de Picardie) (5), Paris 1988, pp. 97-120.

J. Bessière, *Hybrides romanesque, interdiscursivité et intelligibilité commune: Claude Simon, Italo Calvino, Botho Strauss*, in Id., *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, Presses universitaires de France, Publications du Centre d'études du roman et du romanesque (Université de Picardie), Paris 1988, pp. 127-143.

J. Bessière, *Dé légitimer les espaces de la fiction. Topologie romanesque et topique de l'écriture – Queneau, Perec, Calvino*, in *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association. Actes du XIIe congrès de l'Association internationale de littérature comparée (Space and boundaries. Espace et frontières)*, a cura di R. Bauer-D. Fokkema, Iudicium Verlag, München 1990, pp. 19-23.

P. Daros, «Palomar» *comme métaphore*, in *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, a cura di J. Bessière, Presses universitaires de France, Publications du Centre d'Études du Roman et du Romanesque (Université de Picardie), Paris 1988, pp. 97-126.

M. Fusco, *Préface*, in *OVI, objets volants identifiés dans le ciel d'Italo Calvino*, a cura di I. Calvino, Shirley Sharoff, Paris 1988.

P. Palmieri, *Il sistema spaziale del Barone rampante*, in *Lingua e Stile: Trimestrale di Filosofia del Linguaggio, Linguistica e Analisi Letterarie*, XXIII, 2, 1988, pp. 251-270.

M. Arnould-J.-F. Coremans, *Le Chevalier inexistant, Italo Calvino (1923-1985)*, in Id., *100 livres en un seul*, Marabout, Marabout service (87 bis), Alleur 1989, pp. 57-60.

J. Bessière, *Réalisme, temps, singularité du réel: H. James, G. Stein, I. Calvino et Proust*, in Id., *Roman, réalités, réalistes, Études*, Presses universitaires de France, Publications du Centre d'études du roman et du romanesque (Université de Picardie), Paris 1989, pp. 65-88.

J. Bessière, *Proposition pour l'analyse d'un paradox et de ses fables en passant pour Pound et Calvino*, in *Revue de Sciences Humaines*, 215, 1989, pp. 165-177.

D. Sallenave, *Le cristal et la flame*, in *Le Monde*, 10/11/1989.

A. Zinna, *La parola e il racconto: proposte e materiali per una riflessione sul narrare*, in *Narrare: percorsi possibili*, a cura di M. Di Fazio Alberti, Longo, Pleiadi (36), Ravenna 1989, pp. 175-179.

Italo Calvino, in *Le Magazine littéraire*, 274, 1990.

M. Bénabou, *Si par une nuit d'hiver un oulipien*, in *Le Magazine littéraire (Italo Calvino)*, 274, 1990, pp. 41-44.

M. Braudeau, *Châteaux d'écrivains*, in *Le Monde*, 02/11/1990.

M. Braudeau, *Éloge des récits brefs*, in *Le Monde*, 05/01/1990.

R. de Ceccatty, *Destini incrociati nel castello di parole*, in *Il Messaggero*, 26/09/1990.

N. Czarny, *Ce que seule la littérature?*, in *la Quinzaine littéraire*, 546, 1990.

P. Daros, *Le parcours d'écriture*, in *Le Magazine littéraire (Italo Calvino)*, 274, 1990, pp. 30-33.

P. Daros, *Le cristal et la flamme*, in *Chroniques Italiennes*, 22-23, 1990, pp. 47-70; poi in *Strumenti critici*, 62, 1990, pp. 103-124; in *Critique*, 524-525, 1991; e in P. Daros, *Italo Calvino*, Hachette, Collection "Portaits littéraires", Paris 1994, pp. 227-240.

P. Gamarra, *Lumière d'Italo Calvino*, in *Europe (Écrivains des États-Unis)*, 733, 1990, pp. 182-186.

J. Isotti-Rosowsky, *Un lecteur parmi d'autres: l'auteur (à propos d'un roman de Calvino)*, in *Hors cadre*, 8, 1990, pp. 133-145.

M. Jeuland-Meynaud, *Science et littérature. Umberto Eco et Italo Calvino*, in *Cahiers d'Études Romanes*, 16, 1990, pp. 125-142; poi in *Revue des Études Italiennes*, (1-4), 1991, pp. 163-190; e in *Cahiers d'Études Romanes*, 1993, pp. 113-138.

J.-P. Manganaro, *Italo Calvino*, in *Le Magazine littéraire (Italo Calvino)*, 274, 1990, pp. 16-17.

J.-P. Manganaro, *Les signes et les rêves*, in *Le Magazine littéraire (Italo Calvino)*, 274, 1990, pp. 47-48.

P. Palmieri, *I sensi di uno scrittore*, in *Il Verri: Rivista di Letteratura*, marzo-giugno 1990, pp. 167-183.

A. Sarrabayrouse, *Prêt à tuer*, in *la Quinzaine littéraire*, 549, 1990.

M. Bénabou, *Calvino. Il gioco della letteratura*, in *Tutto-libri*, maggio 1991.

J. Bessière, *Incomplétude rhétorique, questionnement et définitions implicites du littéraire contemporain* (M. Blanchot, M. Butor, I. Calvino), in *The force of vision: ICLA'91 Tokyo / proceedings of the XIIIth Congress of the International comparative literature association. 3, Powers of narration*, a cura di G. Gillespie-E. Ibsch-A. Lorant-W. van Peer, International comparative literature association, University of Tokyo Press, Tokyo 1995, pp. 335-341.

H. Bianciotti, *La mémoire de Palomar*, in *Le Monde*, 20/12/1991.

I. Calvino. *Imaginaire et rationalité*, a cura di A. Frasson-Marin, Slatkine, Textes et études (5), Genève 1991.

T.M. Keane, *Figurativité et perception*, in *Nouveaux actes sémiotiques*, 17, 1991.

J.-P. Manganaro, *Présentation*, in I. Calvino, *La route de San Giovanni*, Éditions du Seuil, Points, Paris 1991, pp. 1-6.

A. Sarrabayrouse, *Les Vocalises du souvenir*, in *la Quinzaine littéraire*, 590, 1991.

A. Sarrabayrouse, *Années de fièvre*, in *la Quinzaine littéraire*, 570, 1991.

F. Dubor, *Lectures de sable ou le château du sens. À propos du Château des destins croisés d'Italo Calvino*, in *Désordre du jeu. Poétiques ludiques*, a cura di J. Berchtold- C. Lucken-S. Schoettke, Librairie Droz, Recherches et rencontres. Littérature (6), Genève 1994, pp. 173-187.

P. Dulac, Marcovaldo: *contes pour les temps modernes*, in *À la recherche du populaire (En hommage à la mémoire de Michel Nathan)*, a cura di A. Court, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, Travaux/CIEREC, LXXIV (1992), pp. 163- 176.

G. Gargiulo, *Il desiderio triste: alcune riflessioni sul tema dell'erotismo nella crisi del romanzo degli anni Cinquanta*

nell'opera narrativa di Italo Calvino, Alberto Moravia e Tomasi di Lampedusa, in *Narrativa*, 1, 1992, pp. 81-109.

G. Gargiulo, *Le donne di cuori e di picche. Alcune indagini sulla costruzione del personaggio femminile nell'opera narrativa di Italo Calvino*, in *Civiltà italiana*, XVI (1992), 1, pp. 35-59.

G. Langlade, "Marcovaldo ou Les saisons en ville". *Italo Calvino*, Bertrand- Lacoste, *Parcours de Lecture* (36), Paris, 1992.

G. Teissier, *Italo Calvino et la France, ou un italien à Paris*, in *Letterature di Frontiera* (LDF), II, 1, 1992, pp. 197-213.

R. Baudry, *Italo Calvino et le Graal*, in *I tempi del rinnovamento. Atti del Convegno Internazionale Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Leuven-Louvain-la-Neuve, Namur, Bruxelles, 3-8 maggio 1993, a cura di S. Vanvolsem-F. Musarra-B. Van den Bossche, Bulzoni-Leuven University Press (5-6), Roma-Leuven 1995, pp. 387-399.

P. Daros, «*I libri degli altri*» ou *soi-même comme un autre*, in *Strumenti critici. Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria*, VIII, 72, 1993, pp. 171-188; poi in *Littérature*, 92, 1993.

G. Gargiulo, *Le oche di Penelope e l'automobilista di Calvino, ovvero le storie che non cercano la fine*, in *Narrativa (Fine della storia e storie senza fine)*, 4, 1993, pp. 159-191.

G. Isotti-Rosowsky, *Gioco di specchi italo-francese nel romanzo di Calvino* Se una notte d'inverno un viaggiatore, in *Franco-Italica: Serie Storico-Letteraria/Serie d'Histoire Littéraire*, 4, 1993, pp. 41-53.

J.-C. Vegliante, *Traducteur, narrateur (Calvino & Co), Traduction poétique et effets-traduction*, Tesi di stato, Paris 3, 1993.

P. Zima, *Moderno, post-moderno e ideologia. Da Alberto Moravia a Italo Calvino e Umberto Eco*, in *I tempi del rinnovamento. Atti del Convegno Internazionale Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992, Leuven-Louvain-la-Neuve, Namur, Bruxelles, 3-8 maggio 1993*, a cura di S. Vanvolsem-F. Musarra-B. Van den Bossche, Bulzoni-Leuven University Press, Roma-Leuven 1995, 5-6, pp. 587-596.

C. Baron, *Utopie et ironie chez Borges et Calvino*, in *Borges, Calvino, la literatura: el coloquio de la Isla*, a cura del Centre de recherches latino-américaines de l'Université de Poitiers, Editorial Fundamentos (29-30), Madrid 1996, pp. 99-112.

J. Bessière, *À propos de villes bien singulières. Représentation et désymbolisation de la ville chez Queneau, Gracq, Sabato et Calvino*, in *Écritures des villes (Actes du séminaire du Centre de recherche Texte-histoire, 1994)*, a cura di R.-B. Fonkoua, Centre de recherche Texte-histoire, Cergy-Pontoise, Val-d'Oise, 1995, pp. 87-102.

P. Daros, *Italo Calvino*, Hachette supérieur, Collection Portaits littéraires, Paris 1994.

P. Daros, *Plutôt rester muet que ressembler aux autres...* in *Borges, Calvino, la literatura: el coloquio de la Isla*, a cura del Centre de recherches latino-américaines de l'Université de Poitiers, Editorial Fundamentos, (29-30), Madrid 1996, pp. 217-239.

P. Daros, *Vicomte pourfendu (Le)*, in *Le nouveau dictionnaire des œuvres. De tous les temps et de tous les pays*, VI, a cura di P. de Roux, Robert Laffont, Bouquins, Paris 1994, p. 7447.

P. Daros, *Baron perché (Le)*, in *Le nouveau dictionnaire des œuvres. De tous les temps et de tous les pays*, I, a cura di P. de Roux, Robert Laffont, Bouquins, Paris 1994, p. 629.

P. Daros, *Marcovaldo ou les saisons en ville*, in *Le nouveau dictionnaire des œuvres. De tous les temps et de tous les pays*, IV, a cura di P. de Roux, Robert Laffont, Bouquins, Paris 1994, pp. 4384-4385.

P. Daros, *Cosmicomics*, in *Le nouveau dictionnaire des œuvres. De tous les temps et de tous les pays*, IV, a cura di P. de Roux, Robert Laffont, Bouquins, Paris 1994, p. 1534.

P. Daros, *Villes invisibles (Les)*, in *Le nouveau dictionnaire des œuvres. De tous les temps et de tous les pays*, IV, a cura di P. de Roux, Robert Laffont, Bouquins, Paris 1994, pp. 7542-7543.

P. Daros, *Château des destins croisés (Le)*, in *Le nouveau dictionnaire des œuvres. De tous les temps et de tous les pays*, IV, a cura di P. de Roux, Robert Laffont, Bouquins, Paris 1994, p. 1062.

P. Daros, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, in *Le nouveau dictionnaire des œuvres. De tous les temps et de tous les pays*, IV, a cura di P. de Roux, Robert Laffont, Bouquins, Paris 1994, p. 6722.

P. Daros, *Palomar*, in *Le nouveau dictionnaire des œuvres. De tous les temps et de tous les pays*, IV, a cura di P. de Roux, Robert Laffont, Bouquins, Paris 1994, p. 5298.

P. Daros, *Temps zéro*, in *Le nouveau dictionnaire des œuvres. De tous les temps et de tous les pays*, IV, a cura di P. de Roux, Robert Laffont, Bouquins, Paris 1994, p. 1534.

P. Daros, *Calvino, Italo*, in *Le nouveau dictionnaire des auteurs. De tous les temps et de tous les pays*, I, a cura di P. de Roux, Eclectis, Trevins-de-Chauray 1994, pp. 538-539.

M. Rui Duarte Ferreira, *Les récits des mythes fondateurs de l'univers et les "Cosmicomiche": de l'attitude éthique à l'attitude esthétique*, in Borges, *Calvino, la literatura: el coloquio de la*

Isla, a cura del Centre de recherches latino-américaines de l'Université de Poitiers, Editorial Fundamentos (29-30), Madrid 1996, pp. 21-30.

D. Ferraris, *Borges avec Calvino: le principe d'understatement*, in *Borges, Calvino, la literatura: el coloquio de la Isla*, a cura del Centre de recherches latino-américaines de l'Université de Poitiers, Editorial Fundamentos (29-30), Madrid 1996, pp. 49-60.

P. Gamarra, *Écriture et morale*, in *Europe* (Pierre Reverdy), 777-778, 1994, pp. 174-178.

M. Lafon, *Borges, Calvino et la littérature*, in *Borges, Calvino, la literatura: el coloquio de la Isla*, a cura del Centre de recherches latino-américaines de l'Université de Poitiers, Editorial Fundamentos (29-30), Madrid 1996, pp. 11-25.

F. Moulin-Civil, *"Siete noches" por el proximo millenio: oratoria y escritura en Borges y Calvino*, in *Borges, Calvino, la literatura: el coloquio de la Isla*, a cura del Centre de recherches latino-américaines de l'Université de Poitiers, Editorial Fundamentos (29-30), Madrid 1996, pp. 223-234.

T. Picquet, *Itinéraire d'un enfant dans Il sentiero dei nidi di ragno d'Italo Calvino*, in *Voyager aux XIXe et XXe siècles. (Actes du colloque organisé par l'Équipe d'accueil Études romanes, (Aix-en-Provence), 1-3 déc. 1994)*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 1998, pp. 179-190.

V. Cadet, *Italo Calvino, "l'écureuil de la pensée"*, in *Le Monde*, 13/11/1995.

Istituto italiano di cultura (Paris)-E. Catizone, P. Fabbri-F. Perrazzelli-C. Poirier-Jeanvoine (a cura di), *Italo Calvino, un destin croisé: fondo Calvino tradotto: les oeuvres originales et leurs traductions internationales*, Istituto italiano di cultura, Paris 1995.

N. Czarny, *Tous les mondes possibles*, in *la Quinzaine littéraire*, 679, 1995.

P. Fournel, *Préface*, in I. Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Éditions du Seuil, Collection Points. Roman (90), Paris 1995, pp. 1-8.

M. Girard, *Solitudes et solitaires chez Queneau et Calvino*, in *Solitudes: écriture et représentation*, a cura di A. Siganos, Ellug, Grenoble 1995.

P. Lepape, *Mille milliards de romans*, in *Le Monde*, 17/11/1995.

J.-G. Padioleau, *Le management mis en nouvelles par Italo Calvino*, in *Le Monde*, 26/12/1995.

M. Picciarelli, *Osservazioni sulla terminologia linguistica delle "Lezioni americane" di Italo Calvino*, in *Narrativa (La giovane narrativa italiana)*, 8, 1995, pp. 173-198.

M. Bénabou, *Calvino, un oulipien exemplaire*, in *Page des libraires*, 40, 1996, pp. 38-39.

P. Braffort, *Italo Calvino et les lumières de la ville*, in *Giallu: revue d'art et de sciences humaines*, 6, 1996, pp. 23-35.

Borges, Calvino, la literatura: el coloquio de la Isla, a cura del Centre de recherches latino-américaines de l'Université de Poitiers, Editorial Fundamentos, Espiral hispano-americana (29-30), Madrid 1996.

R.-M. Marcel, *Jeux et écriture romanesque. James, Verne, Calvino, Perez-Reverte*, in *Figures de l'hétérogène. (Actes du XXVIIe Congrès de la Société française de littérature générale et comparée, (Montpellier, 1996))*, a cura di M. Collomb, Publications de l'Université Paul-Valéry, Montpellier 1998, pp. 145-155.

J. Savigneau, *Les plaisirs de l'esprit*, in *Le Monde*, 03/02/1996.

P. Sollers, *Préface*, in I. Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, Éditions du Seuil, Points (191), Paris 1996, pp. 1-6.

F. Wahl, *Préface*, in I. Calvino, *Le baron perché*, Éditions du Seuil, Points (232), Paris 1996, pp. 1-6.

B. Westphal, *Des chiffres, des lettres et des cartes. La combinatoire dans «Le Château des Destins croisés» de Calvino, «Le Dictionnaire Khazar» de Pavic et la trilogie d'«Hortense» de Roubaud*, in *Figures de l'hétérogène (Actes du XXVIIe Congrès de la Société française de littérature générale et comparée, (Montpellier, 1996))*, a cura di M. Collomb, Publications de l'Université Paul- Valéry, Montpellier 1998, pp. 157-167.

Italo Calvino, in *Europe*, LXXV, 815, 1997.

J. Salmon-G. Lascault, *Près et loin d'Italo Calvino*, Marval, Paris 1997.

R. Bozzetto-J.-B. Para, *L'écureuil de la plume*, in *Europe (Italo Calvino)*, 815, 1997, pp. 3-6.

P. Braffort, *L'ordre dans le crime. Une expérience cybernétique avec Italo Calvino*, in *Europe (Italo Calvino)*, 815, 1997, pp. 128-139.

P. Brunel, *Une nekuia romanesque*, in *Transparences du roman. Le romancier et ses doubles au XX siècle. Calvino, Cendrars, Cortázar, Echenoz, Joyce, Kundera, Thomas Mann, Proust, Torga, Yourcenar*, José Corti, Paris 1997, pp. 215-243.

P. Brunel, *Transparences du roman. Le romancier et ses doubles au XX siècle. Calvino, Cendrars, Cortázar, Echenoz, Joyce, Kundera, Thomas Mann, Proust, Torga, Yourcenar*, José Corti, Paris, 1997.

P. Daros, *L'image et le mode d'existence de l'objet littéraire dans l'oeuvre d'Italo Calvino*, in *Italo Calvino. Le défi au labyrinthe. Actes de la Journée d'études de Caen, le 8 mars 1997*,

a cura di P. Grossi-S. Fabrizio-Costa, Presses universitaires de Caen, Caen, 1998, pp. 97-114.

P. Daros, *Petite typologie du regard*, in *Europe (Italo Calvino)*, 815, 1997, pp. 35-47.

J. Fabre, *Le Miroir de sorcière. Vers l'abstraction tragique: Un Néo-Fantastique? Borgès, Cortázar, Calvino et alii*, in *Poétique du fantastique. En hommage à Jean Fabre*, a cura di M. Soriano-C. Tarroux-Follin, Centre d'études et de recherches sociocritiques, Université Paul Valéry, Co-Textes, 33, Montpellier 1997, pp. 1-24.

M. Fusco, *Un arbre généalogique?*, in *Europe (Italo Calvino)*, 815, 1997, pp. 30-34.

M. Fusco, *Italo Calvino, lecteur de Tommaso Landolfi*, in *Italo Calvino. Le défi au labyrinthe. Actes de la Journée d'études de Caen, le 8 mars 1997*, a cura di P. Grossi e S. Fabrizio-Costa, Presses universitaires de Caen, Caen 1998, pp. 91-96.

G. Gargiulo, *Cibernetica e racconti: il racconto ricorsivo in Calvino come algoritmo per la moltiplicazione elettronica delle storie*, in *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica (Atti del XVI Congresso A.I.S.L.L.I. 6-9 ottobre 1997)*, a cura di L. Ballerini-G. Bardin e M. Ciavolella, Cadmo, Fiesole 2000, pp. 645-654.

P. Grossi, *Calvino et l'Arioste: notes en marge*, in *Italo Calvino. Le défi au labyrinthe. Actes de la Journée d'études de Caen, le 8 mars 1997*, a cura di P. Grossi e S. Fabrizio-Costa, Presses universitaires de Caen, Caen 1998, pp. 129-143.

J. Jouet, *L'homme de Calvino*, in *Europe*, 815, 1997, pp. 48-52.

P. Laroche, *Calvino et la ville*, in *Italo Calvino. Le défi au labyrinthe. Actes de la Journée d'études de Caen, le 8 mars 1997*,

a cura di P. Grossi e S. Fabrizio-Costa, Presses universitaires de Caen, Caen 1998, pp. 61-71.

J.-P. Manganaro, *Présentation*, in I. Calvino, *La grande bonace des Antilles*, Éditions du Seuil, Points (427), Paris 1997, pp. 1-5.

J.-P. Manganaro, *Le regard du conte*, in *Europe (Italo Calvino)*, 815, 1997, pp. 101-107.

M.-A. Rubat du Merac, *Au commencement était "Le Sentier des nids d'araignées"*, in *Europe (Italo Calvino)*, 815, 1997, pp. 19-29.

M. Semo, *Présentation*, in I. Calvino, *La journée d'un scrutateur*, Éditions du Seuil, Points, Paris 1997, pp. 1-6.

C. Baron, *Calvino/Queneau, de la traduction à l'écriture de la transhistoricité*, in *Frontières et passages. Les échanges culturels et littéraires*, a cura di C. Foucrier e D. Mortier, Publications de l'Université de Rouen, 270, Rouen 1999, pp. 91-97.

C. Baron, *Fiction et subjectivité: d'une Utopie à une conception ironique de l'écriture* (Borges, Calvino, Queneau), in *Littérature et théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication* (Conférences du Séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne nouvelle et du Centre de recherche sur les arts et le langage), a cura di J. Bessière, Honoré Champion, Paris 1998, pp. 177-211.

D. Bertelli, *Petite revue d'un scrutateur (les impli-citations d'Italo Calvino dans La Vie mode d'emploi)*, in *Cabinet d'Amateur. Revue d'Etudes Perecquiennes. (Perec et l'image)*, 7-8, 1998, pp. 265-277.

P. Braffort, *Mon équilatère: Queneau, Nabokov, Calvino*, in *Sciences et littérature. Les deux cultures, dialogues et controverses pour l'an 2000*, Diderot multimedia, Jardin des sciences, Paris 1998, pp. 176-249.

P. Brunel, *La Sixième Leçon*, in *Revue de Littérature Comparée*, gennaio-marzo 1998, pp. 23-37.

P. Daros, *L'évolution des conceptions romanesque d'Italo Calvino*, in *Formes et imaginaire du roman: perspective sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, a cura di J. Bessière-D.-H. Pageux-E. Dayre, Honoré Champion, Champion-varia (19), Paris 1998, pp. 199-212.

P. Gabellone, *Italo Calvino ou la "découverte de l'Amérique"*, in *Italie, Amérique latine. Influences réciproques (Art, culture, société) (Colloque International 15 et 16 mai 1998)*, a cura di D. Meyran-Consiglio nazionale delle ricerche (Italie)-Université Paul Valéry (Montpellier)-Université de Perpignan, Bulzoni, Roma 2001, pp. 203-212.

Italo Calvino. Le défi au labyrinthe. Actes de la Journée d'études de Caen, le 8 mars 1997, a cura di P. Grossi-S. Fabrizio-Costa, Presses universitaires de Caen, Caen 1998.

S. Barral, *Les personnages féminins dans l'œuvre d'Italo Calvino: d'une image simple à une image plurielle*, in *Italies. Culture, civilisation, société (Femmes italiennes. Hommage à Madame le Professeur Marie-Anne Rubat de Merac)*, 3, 1999, pp. 164-185.

M. Bongiovanni-Bertini, *Italo Calvino lecteur de Balzac*, in *L'Année balzacienne*, 1999, pp. 547-655.

C. Dauxine, *Comment peut-on être l'épouse de Marcovaldo? Lettre ouverte à Domitilla*, in *Italies. Culture, civilisation, société (Femmes italiennes. Hommage à Madame le Professeur Marie-Anne Rubat de Merac)*, 3, 1999, pp. 186-196.

D. Ferraris, *L'ordre et la chair*, (Convegno) *À la découverte d'Italo Calvino*, Centre Culturel International de Cerisy, Cerisy-la-Salle, 14-21/08/1999.

M. Fusco, *Lire Calvino en français?*, (Convegno) *À la découverte de Calvino*, Centre Culturel International de Cerisy, Cerisy-la-Salle, 14-21/08/1999; poi in *Chroniques Italiennes* (Italo Calvino, les mots, les idées et les rêves), Université Sorbonne-Nouvelle (Paris 3), 75-76, 2005, pp. 157-163.

M. Jeuland-Meynaud, *Scienza e letteratura: categorie ed archetipi nella narrativa di Umberto Eco e Italo Calvino*, in *Idearium critico. Proposte e metodologie*, Edizioni CEISLO, [Olginate] 1999, pp. 51-81.

P. Laroche, *Calvino, lecteur de Pavese et Vittorini*, in *Chroniques Italiennes*, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3), 58-59, 1999, pp. 101-117.

F. Lefebvre, *Un œil à l'écoute: l'univers sonore d'Italo Calvino*, in *Littérature. Passage et langage*, 116, 1999, pp. 59-82.

C. Baron, *Cosmologie, cosmogonie, cosmographies de Dante à Calvino: une lecture comparée de la "Divine Comédie" et des "Cosmicomics"*, in *Dante et ses lecteurs. Du Moyen Age au XXe siècle* (Actes du Colloque de la Jeune équipe Identités, représentations, échanges (France-Italie), Université de Caen, 5-6 mai 2000), a cura di H. Levillain-Centre de recherche Identités, échanges (France-Italie) (Caen), la Licorne: UFR Langues, littératures: Maison des sciences de l'homme et de la société, Poitiers 2001, pp. 189-202.

H. Bianciotti, *Les silences de Palomar*, in *Le Monde*, 16/06/2000, p. 3.

D. Ferraris, *Calvino et l'ironie*, in *Chroniques Italiennes* (L'Amato alloro: Mélanges offerts à Claude Perrus), XVI, 63-64, 2000, pp. 367-382.

C. Imberty, *D'un souvenir d'enfance d'Italo Calvino*, in *Chroniques Italiennes* (L'Amato alloro: Mélanges offerts à Claude Perrus), XVI, 63-64, pp. 383-401.

J. Labarthe-Postel, *Flaubert et Calvino, roman encyclopédique et intertextualité inédite*, in *Réceptions créatrices de l'œuvre de Flaubert-Littérature et Nation*, 22, 2000, pp. 149-175.

I. Lavergne, *La trilogie de Calvino ou comment élargir le cercle de famille*, in *Transalpina (Familles Italiennes)*, 4, 2000, pp. 95-108.

J.-P. Manganaro, *Italo Calvino. Romancier et conteur*, Éditions du Seuil, Les contemporains (22), Paris 2000.

P. Abbrugiati, *Le Paris des éboueurs et le pari du rebut selon Italo Calvino*, in *Cahiers d'études romanes. Nouvelle série (Paris au miroir)*, 6, 2001, pp. 331- 348.

C. Baron, *Écrire/décrire dans Collection de sable d'Italo Calvino*, in *Roman et récit de voyage*, a cura di P. Antoine-M.-C. Gomez-Geraud, Presses de la Sorbonne nouvelle, Imago Mundi (1), Paris 2001, pp. 239-247.

S. Barral, *Le Paris d'Italo Calvino*, in *Cahiers d'études romanes. Nouvelle série (Paris au miroir)*, 6, 2001, pp. 331-348.

H. Bianciotti, *Le voyageur du bout des songes*, in *Le Monde*, 13/04/2001, p. 3.

P. Braffort, *Italo Calvino sur les sentiers du labyrinthe*, in *Le Magazine littéraire*, 398, 2001, pp. 57-60.

A. Clavel, *Calvino virtuoso*, in *L'Express*, 15/02/2001.

G. de Cortanze, *Le réalisme poétique d'Italo Calvino*, in *Le Figaro Littéraire*, 01/03/2001.

D. Ferraris, *Italo Calvino: l'Ordre et la Chair*, in *Revue des Études Italiennes*, 47, 3-4, 2001, pp. 209-222.

J. Lindenberg, *Italo Calvino et la poétique du fragment*, in *Esprit*, giugno 2001, pp. 69-80.

J.-P. Manganaro, *Italo Calvino: des livres imaginaires*, (Convegno) *Le livre imaginaire*, Cerisy, Centre Culturel International de Cerisy, 02-12/08/2001.

J.-B. Marongiu, *La place d'Italo*, in *Libération*, 08/02/2001.

J.-B. Marongiu, *A l'œuvre dans l'Ouvroir*, in *Libération*, 08/02/2001, p. 3.

F. de Martinoir, *Calvino, de l'autre côté des mots*, in *La Croix*, 15/02/2001, p. 17.

B. Simeone, *Source d'un enchantement*, in *la Quinzaine littéraire*, 802, 2001.

M. Bénabou, *Calvino, Perec e L'OuLiPo. Un'intervista a Marcel Bénabou*, in *Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura*, XIV, 42, 2002, pp. 137-144.

M. Bourdette-Donon, *Les rythmes du corps. Céline, Fitzgerald, Borges, Calvino, Guyotat, Sollers, Pleyner, L'Harmattan, Critiques littéraires*, Budapest-Paris-Torino 2002.

O. Mongin, *Entre George Steiner et Italo Calvino: à propos de l'œuvre, de la création, et des classiques*, in *Esprit*, 01/03/2002, pp. 129-135.

A.-M. Monluçon, *Critique et fiction: petits meurtres entre amis*, in *Recherches et Travaux*, 60, 2002, pp. 123-142.

C. Nannicini, *Italo Calvino et la «névrose géographique»*, (Giornate di studi) *Terre-mère, patries, pays d'accueil*, Créteil Val-de-Marne, Université Paris XII, 25-26/05/2002.

S. Amrani, *La désacralisation comique du pathétique, de l'épique et du sublime dans les textes narratifs (1952-1965) d'Italo Calvino*, in *Chroniques Italiennes (Spécial Jeunes Chercheurs)*, 71-72, 2003, pp. 149-162.

A. Boulé-Basuyau, *Calvino et la littérature chevaleresque: Pulci, Boiardo, l'Arioste et les autres...*, dans "Il Cavaliere inesistente", in *Diffusion et réception du genre chevaleresque*, a cura di J.-L. Nardone, Université de Toulouse 2-Le Mirail, Collection de l'ÉCRIT (10), Toulouse 2005, pp. 269-294.

M. Contat, *Les défis critiques d'Italo Calvino*, in *Le Monde des Livres*, 12/12/2003, p. 3.

N. Czarny, *Bonheurs d'un encyclopédiste*, in *la Quinzaine littéraire*, 866, 2003, pp. 12-13.

C. Devarrieux, *Italo l'intello*, in *Libération*, 18/12/2003, p. 7.

M. Fusco, *Préface*, in I. Calvino, *Défis aux labyrinthes. Textes et lectures critiques*, Éditions du Seuil, Collection Bibliothèque Calvino, Paris 2003, pp. 7-13.

T. Gallo, *L'auteur et son double: Italo Calvino essayiste*, in *Chroniques Italiennes (Spécial jeunes chercheurs)*, 2-3, 2003, pp. 163-177.

F. de Martinoir, *Dans les méandres des œuvres, Italo Calvino trace son chemin*, in *La Croix*, 11/12/2003, p. 12.

D. Abdulla, *Frammentazione e interezza ne "I giovani del Po" e "Il visconte dimezzato" di Italo Calvino*, in *Narrativa (Italo Calvino)*, a cura di M.-H. Caspar, Université Paris X-Nanterre, Nanterre 2005, 27, pp. 15-30.

A. Boulé-Basuyau, *"Il seno nudo", ou Palomar et le dernier avatar de la scène de séduction*, in *Actes du colloque "Évolution de l'image de la séduction dans la littérature italienne" (Université Stendhal-Grenoble 3, 25-26 novembre 2004)*, a cura di A. Sarra bayrouse, [rivista] *Cahiers d'études italiennes*, Groupe d'études et de recherches sur la culture italienne (Université Stendhal-Grenoble 3), Grenoble, 2006, 5, pp. 267-278.

B. de La Brosse, *Postface*, in I. Calvino, *Forêt, racine, labyrinthe*, Seghers Jeunesse, Paris 2004, pp. 33-47.

P. Gabellone, *Ricerca del modello e tentazione dei possibili nella narrativa calviniana*, in *Narrativa (Italo Calvino)*, a cura di M.-H. Caspar, Université Paris X-Nanterre, Nanterre 2005, 27, pp. 97-105.

G. Gargiulo, *Il poliziesco come forma classica dell'ingegneria narrativa tra Aristotele detective e Italo Calvino giallista*, in *Narrativa (Trent'anni di giallo italiano. Omaggio a Lorian Macchiavelli e Antonio Perria)*, 26, 2004, pp. 255-273.

G. Gargiulo, *Italo Calvino, narratore ricorsivo e strutturalista inesistente*, in *Narrativa (Italo Calvino)*, a cura di M.-H. Caspar, Université Paris X-Nanterre, Nanterre 2005, 27, pp. 189-207.

A. Gutta, *Le Double Miroir de la nonne livrière*, in *Narrativa (Italo Calvino)*, a cura di M.-H. Caspar, Université Paris X-Nanterre, Nanterre 2005, 27, pp. 67-81.

C. Imberty, *Calvino scrittore eccentrico*, in *Narrativa (Italo Calvino)*, a cura di M.-H. Caspar, Université Paris X-Nanterre, Nanterre 2005, 27, pp. 31-49.

I. Lavergne, *Le fiabe sono vere*, in *Narrativa (Italo Calvino)*, a cura di M.-H. Caspar, Université Paris X-Nanterre, Nanterre 2005, 27, pp. 5-14.

A.-M. Monluçon, *Entre théorie et fiction: quelques figures paradoxales de l'Auteur dans Si par une nuit d'hiver un voyageur d'Italo Calvino*, in *Recherches et Travaux (Figures paradoxales de l'Auteur)*, Université Stendhal (Grenoble 3), 64, 2004, pp. 141-156.

J. Nimis, *Graffiti di tempo, traiettorie temporali (appunti sull'espressione della temporalità nelle Cosmicomiche di Italo Calvino)*, in *Narrativa (Italo Calvino)*, a cura di M.-H. Caspar, Université Paris X-Nanterre, Nanterre 2005, 27, pp. 163-187.

A. Ottavi, *Néoréalisme: le malentendu*, in *Littérature et cinéma néoréaliste. Réalisme, réel et représentation*, a cura di M. Cassac, L'Harmattan, Espaces littéraires, Paris 2004, pp. 45-56.

M. Symington, *L'Auteur, le symbole et le hasard* (Mallarmé, Borges, Cortázar, Calvino), in *Recherches et Travaux*, 64, 2004, pp. 129-140.

C. Terrile, *Il barone rampante ovvero 'l'intelligenza del piede'*, in *Narrativa* (Italo Calvino), a cura di M.-H. Caspar, Université Paris X-Nanterre, Nanterre 2005, 27, pp. 51-66.

A. Zingone, *Italo Calvino: les niveaux de la réalité: projet et littérature*, in *Littérature et cinéma néoréaliste. Réalisme, réel et représentation*, a cura di M. Cassac, L'Harmattan, Espaces littéraires, Paris 2004, pp. 119-132.

P. Braffort, *Italo Calvino ou le guerrier appliqué*, in *Altro Verso. Quaderno di segni contemporanei*, II, 6-7, 2004-2005, pp. 2-13.

P. Abbrugiati, *Allégories de l'aléa dans les "Cosmicomiche" de Calvino*, in *Italies. Littérature civilisation société* (Figures et jeux du hasard), 9, 2005, pp. 231-253.

S. Amrani, "Les fleurs bleues", "I fiori blu": Queneau 'traduit' par Calvino, in *Chroniques Italiennes* (Italo Calvino, les mots, les idées et les rêves), Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3), 75-76, 2005, pp. 13-26.

F. Berthelot, *Le Vicomte et le Chevalier. Le corps paradoxal chez Calvino*, in *Particularités physiques et marginalité dans la littérature*, a cura di A. Bouloumié, Presses de l'Université d'Angers, *Recherches sur l'Imaginaire* (cahier 31), Angers 2005, pp. 219-225.

Italo Calvino, a cura di M.-H. Caspar, Université Paris X Nanterre, numero monografico di *Narrativa*, 27, 2005.

P. Daros, *Image et représentation chez Italo Calvino et Daniele Del Giudice*, in *Chroniques Italiennes* (Italo Calvino, les mots, les idées et les rêves), Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3), 75-76, 2005, pp. 77-96.

P. Daros, *Italo Calvino et Cervantes. Si par une nuit d'hiver un voyageur*, (Convegno) *Don Quichotte et les aventures du romanesque*, Paris IV- Sorbonne, 23/05/2005.

D. Demartini, *Le Chevalier inexistant: l'écriture médiévale rouage de la machine "littérature" d'Italo Calvino*, in *Images du Moyen Âge (Actes du colloque, Lorient, 31 mars-2 avril 2005)*, a cura di I. Durand-Le Guern-Laboratoire d'histoire et de sciences sociales du littoral et de la mer (Lorient, Morbihan), Presses universitaires de Rennes, Rennes 2006, pp. 123-136.

D. Demartini, *Du jeu au roman: Les destins croisés d'Italo Calvino*, (Ciclo di seminari) *Le Moyen Âge contemporain. (Fictions, esthétique, critique)*, Paris, 22/10/2004-17/06/2005.

D. Ferraris, *Éléments pour une éthique de l'écriture. L'expérience de "Nos Ancêtres"*, in *Chroniques Italiennes (Italo Calvino, les mots, les idées et les rêves)*, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3), 75-76, 2005, pp. 135-156.

D. Ferraris, *Calvino dans les villes*, in *Poétiques, esthétiques, politiques de la ville (Actes du colloque international, 29-31 janvier 2005)*, a cura di P. Gabellone, Université Paul Valéry Montpellier 3 (2), Montpellier 2006, pp. 91-104.

Italo Calvino. Les mots, les idées, les rêves, a cura di D. Ferraris-M. Fusco, Université Sorbonne-Nouvelle (Paris 3), numero speciale di *Chroniques Italiennes*, 75-76, 2005.

M. Fusco, *Lire Calvino en français?*, in *Chroniques Italiennes (Italo Calvino, les mots, les idées et les rêves)*, Université Sorbonne-Nouvelle (Paris 3), 75- 76, 2005, pp. 157-163.

S. Garbarino, *Les traductions oubliées. Si par un jeu du hasard deux médiateurs calviniens...*, in *Italie. Littérature civilisation société (Figures et jeux du hasard)*, 9, 2005, pp. 395-411.

S. Garbarino, *Et si l'auteur pillait le traducteur? Italo Calvino réviseur' du Château des destins croisés*, (Giornata di studi)

Traduction, pillage, mystification. Journée d'étude du Texte étranger, Paris, Université de Paris 8, 19/03/2005.

Italo Calvino narratore. Atti della giornata di studi (19 novembre 2004), a cura di P. Grossi, Istituto italiano di cultura, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet (2), Parigi 2005.

C. Kern, J.M.G. Le Clézio et Italo Calvino. *Donner la parole au peuple*, in *Les voix du peuple, XIXe & XXe siècles (Actes du colloque de Strasbourg, 12, 13 et 14 mai 2005)*, a cura di C. Grenouillet-É. Reverzy, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2006.

I. Lavergne, *Parcours du personnage, parcours de l'écriture dans l'œuvre d'Italo Calvino*, in *Le Chemin, la Route, la Voie. Figures de l'imaginaire occidental à l'époque moderne*, a cura di F. Conte-M.-M. Martinet-A. Molinié-J.-M. Valentin, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Recherches actuelles en littérature comparée, Paris 2005, pp. 389-398.

J.-P. Manganaro, *Points de vue sur la vue*, in *Chroniques Italiennes (Italo Calvino, les mots, les idées et les rêves)*, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3), 75-76, 2005, pp. 165-180.

C. Nannicini, *Le Fiabe italiane de Calvino audelà des Alpes: la réception en France et en Allemagne*, in *Transalpina (Lettres italiennes en France II. Réception critiques, influences, lectures)*, 8, 2005, pp. 231-47.

M. Nota, *À propos de "Lezioni americane" d'Italo Calvino*, in *Chroniques Italiennes. (Italo Calvino, les mots, les idées et les rêves)*, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3), 75-76, 2005, pp. 181-194.

M.-A. Rubat du Merac, *Voyages et métaphores du voyage dans "Se una notte d'inverno un viaggiatore" d'Italo Calvino*, in

Chroniques Italiennes (Italo Calvino, les mots, les idées et les rêves), Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3), 75-76, 2005, pp. 195-211.

M. Anissimov, *Italo Calvino. La bibliothèque portative*, in *Transfuge*, 11, 2006, pp. 10-11.

C. Baron, *De Calvino à Vattimo. Esthétique, critique, théorie de la littérature*, in *La critique littéraire du XX siècle en France et en Italie (Actes du colloque de Caen, 30 mars-1er avril 2006)*, a cura di M. Colin-S. Lazzarin, Caen (Centre de recherche Identités, représentations, échanges, France-Italie), Université de Caen Basse- Normandie, Caen 2007, pp. 263-276.

C.M. Cluny, *Italo Calvino, "le plus pauvre des hommes"*, in *Le Magazine littéraire*, 451, 2006, pp. 76-77.

N. Czarny, *Lire et relire Calvino*, in *la Quinzaine littéraire*, 916, 2006, pp. 15-16.

F. De Poli, *L'œil de l'iguane ou les fonctions de la figure animale dans "Palomar"*, in *Italies. Littérature civilisation société (Arches de Noé 1)*, 10, 2006, pp. 93-115.

D. Ferraris, *Calvino à l'épreuve de la semiologie*, in *La critique littéraire du XXe siècle en France et en Italie (Actes du colloque de Caen, 30 mars-1er avril 2006)*, a cura di M. Colin-S. Lazzarin, Caen (Centre de recherche Identités, représentations, échanges, France-Italie), Université de Caen Basse-Normandie, Caen 2007, pp. 249-262.

M. Fusco, *Préface*, in I. Calvino, *Romans, nouvelles et autres récits*, Éditions du Seuil, Bibliothèque Calvino, Paris 2006, pp. 7-13.

S. Garbarino, *"Collezione di sabbia" d'Italo Calvino en français: deux médiateurs, deux écritures narratives*, in *Transalpina*, 9, 2006, pp. 129-148.

S. Garbarino, *Traduzioni letterarie: Creazioni poetiche? Italo Calvino in Francia*, in *Lettere italiane*, LVIII, 3, 2006, pp. 489-505.

I. Lavergne, *Calvino, "Le città invisibili": l'envers d'une utopie*, in *Insegnare la città. Atti del convegno internazionale di studi (Parigi-Poitiers, 12, 13, 14 gennaio 2006)*, a cura di P.-C. Buffaria, Istituto Italiano di Cultura di Parigi, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet (9), Paris 2007, pp. 111-122.

I. Lavergne, *Calvino, Escher, Steinberg: l'œil et la plume*, in *Letteratura e arte*, 4, 2006, pp. 269-279.

N. Lebailly-M. Gamard, *Présentation*, in I. Calvino, *Le Vicomte pourfendu*, Éditions Magnard, Classiques & Contemporains (65), Paris 2006, pp. 5-6.

G.-G. Lemaire, *Calvino, entre le néo-réalisme et la fable*, in *L'Humanité*, 28/02/2006, p. 8.

F. Lestringant, *La Littérature en archipel ou le retour de l'Insulaire: Saint-Exupéry, Michaux, Calvino*, in *French Cultural Studies*, XVII, 3, 2006, pp. 303-317.

J.-P. Manganaro, *Si par une nuit d'hiver un voyageur de Italo Calvino, ou comment en finir avec les structures*, (Ciclo di seminari) *Don Quichotte et les aventures du romanesque*, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 29/11/2005-26/04/2006.

F. de Martinoir, *Italo Calvino, l'inconsolable*, in *La Croix*, 02/03/2006.

J. Nimis, *Espaces du recueil chez Italo Calvino: les récits des Cosmicomiche*, in *Champs du Signe*, 21, 2006, pp. 151-168.

I. Poulin, *Portrait du lecteur en rhapsode (sur quelques réécritures de Don Quichotte)*, in *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, a cura di J.-P. Engéliber-Y.-M. Tran-Gervat, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2008, pp. 105-113.

P. Szendy, *Un roi à l'écoute*, in *Vacarme*, 35, 2006, pp. 68-69.

C. Bisenius-Penin, *Contraintes et frontières génériques dans le roman d'Italo Calvino "Si par une nuit d'hiver un voyageur": étude de la fiction latino-américaine et de ses limites*, in *Revue de Littérature Comparée*, 321, 2007, pp. 59-72.

S. Cappello, *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980). Sous le signe de Raymond Queneau*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Jalons, Paris 2007.

D. Demartini, *Une combinatoire du récit médiéval: Le Château des destins croisés*, in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 14, 2007, pp. 233-249.

I. Lavergne, *Calvino et l'œil des peintres*, in *Écriture et images dans la littérature italienne des XIXe, XXe et XXIe siècles*, a cura di M. Fratnik Saint-Denis, Université Paris 8 (Vincennes-Saint-Denis), Paris 2008, pp. 223-244.

Italo Calvino. Percorsi potenziali, a cura di R. Aragona, Lecce, Manni, Studi, 2008, 119.

C. Baron, *Science et littérature chez Calvino et Queneau. De la Petite cosmogonie portative aux Cosmicomics*, in *Litterature and Science/Literatur und Wissenschaft*, a cura di M. Schmitz-Emans, Würzburg, Königshausen & Neumann, Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft (41), 2008, pp. 227-238.

C. Baron, *La littérature et son autre. Utopie littéraire et ironie dans les œuvres de Borges, Calvino et Queneau*, l'Harmattan, Collection littératures comparées, Paris 2008.

V. Beaudoin, *Incontro tra due iper-romanzi: "Se una notte d'inverno..." e i "Voyages d'hiver"*, in *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, a cura di R. Aragona, Manni, Studi, 119, Lecce, 2008, 119, pp. 63-71.

P. Brunel, *Italo Calvino et le livre des romans suspendus*, Chatou, les Éditions de la Transparence, Cf. Essais d'esthétique, 2008.

M. Fabre, *Calvino et l'utopie, de Fourier aux Villes invisibles: pour une réflexion sur les fonctions de la littérature*, (Convegno) *Colloque Littérature et «temps des révoltes»* (Italie, 1967-1980): 27, 28, 29 novembre 2008, Grenoble-Lyon, 27-28-29/11/2008.

P. Gabellone, «Un ricamo sul nulla»: *habitations éphémères des figures calvinienes*, in *Les habitants du récit. Voyage critique dans la littérature italienne des années soixante-dix à nos jours*, a cura di D. Ferraris, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2008, pp. 29-40.

S. Garbarino, *L'Étrange Cas de la Collection de sable* (Italo Calvino), in *Libres horizons. Pour une approche comparative, lettres francophones, imaginaires* (Hommage à Arlette et Roger Chemain), a cura di M. Symington-B. Bonhomme, l'Harmattan, Paris 2008, pp. 251-258.

J.-J. Labia, *Stendhal-Calvino: une poétique du soupçon*, (Seminario) *Lectures et lecteurs de Stendhal/Lecture e lettori di Stendhal*, Pisa, Collegio Puteano, 15/05/2008.

S. Lazzarin, *Gli scrittori del Novecento e la nozione di 'fantastico'*, in *Italianistica*, XXXVII, 2, 2008, pp. 49-67.

F. Lestringant, *Insulaires en mouvement: Saint-Exupéry, Michaux, Calvino, Glissant*, in *Des îles en archipel... Flottements autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*, a cura di C. Imbroscio-N. Minerva-P. Oppici, Peter Lang, Franco-Italica (6), Bern 2008, pp. 215-234.

C. Nannicini, *Il pappagallo cantastorie. Il ruolo narrativo degli animali nelle "Fiabe Italiane" dopo l'intervento di Calvino*,

in *Italies. Littérature civilisation société* (Arches de Noé 2), 12, 2008, pp. 111-128.

J. Risset, *Per una poetica della leggerezza*, in *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, a cura di R. Aragona, Manni, Studi, 119, Lecce 2008, pp. 177-184.

M. Bénabou, *Le mouvement*, in *Médium*, 20-21, 2009, pp. 212-231.

J.-M. Bezat, 1957: *Le «miracle économique» d'après-guerre*, in *Le Monde*, 18/08/2009, p. 13.

C. Conant, *Simulacres panoptiques et opacité du réel: l'imaginaire panoramique chez quelques photographes et écrivains contemporains*, in *Revue des Sciences Humaines*, 294, 2009, pp. 127-138.

S. Cubeddu-Proux, *Jacques Poulin et Italo Calvino: prolégomènes pour une lecture croisée de la ville en littérature*, in *Villes, vies, visions. Les villes, propriétés de l'écrivain* (Actes du colloque international, 10-11 mars 2009, Université Paris-Sorbonne Abou Dhabi), a cura di B. Chikhi-A. Douaire-Banny, Centre international d'études francophones (Paris)-Université Paris-Sorbonne Abou Dhabi, l'Harmattan, Paris 2012, pp. 89-101.

D. Demartini, *Le Château des destins croisés d'Italo Calvino. Le récit médiéval en jeu*, in *Passé présent. Le Moyen âge dans les fictions contemporaines*, a cura di N. Koble-M. Séguy, Rue d'Ulm, Æsthetica, Paris 2009, pp. 125-139.

S. Granat-Robert, *Le Comte de Monte-Cristo réécrit par Calvino*, in *Cahiers d'études romanes-Nouvelle série* (Traces d'autrui et retours sur soi), 20, 2009, pp. 431-457.

S. Lazzarin, *Dal romanzo d'avventura al romanzo 'liofilizzato': Bontempelli, Manganelli, Calvino*, in *Studi e problemi di critica testuale*, 78, 2009, pp. 175-195.

C. Nannicini Streitberger, *La revanche de la discontinuité: bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*, Peter Lang, Nouvelle poétique comparatiste (22), Bruxelles 2009.

D. Peras, *Le «baron perché», un Robinson italien...*, in *L'Express*, 01/05/2009.

S. Servoise, «*L'Histoire nous saisit*»: Le Sursis de Jean-Paul Sartre et Le Sentier des nids d'araignée d'Italo Calvino, in *Roman* 20-50, 48, 2009, pp. 127-138.

P. Abbrugiati, *Calvino et les Cosmicomiche. Fuir dans le firmament*, in *Cahiers d'études romanes-Nouvelle série (Fuites en avant ou à rebours. La fuite en mots et en images)*, 22, 2010, pp. 297-311.

P. Abbrugiati, *Lieux saugrenus, vues de l'esprit chez Italo Calvino*, in *Lieux bizarres*, a cura di A. Morini, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2012, pp. 375-388.

I. Poulin, «*Peut-être un matin...*»: *Vertiges du sens, rythmes de l'écriture (Proust et Calvino)*, in *Proust, l'étranger-C.R.I.N.: Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française*, 54, 2010, pp. 89-101.

L. Quaquarelli, «*Il cervello comincia dall'occhio*». *Le roman italien au seuil de l'époque de la première visibilité totale*, in *Cahiers d'Études Italiennes*, 11, 2010, pp. 19-33.

P. Abbrugiati, «*Tutto in un punto*». *Un point, c'est tout*, in *Italies. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 77-93.

P. Abbrugiati, *Visions de l'Ailleurs dans Les villes invisibles d'Italo Calvino*, in *Cahiers d'études romanes-Nouvelle série (L'ailleurs. Pratiques et représentations)*, 23, 2011, pp. 119-139.

S. Amrani, *Lecture d'un souvenir tracé dans les lignes...*, in *Italiens. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di Perle Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 199-218.

L. Bianchi, *Il grafico e la mappa. Astrazioni e deduzioni in "Ti con zero"*, in *Italiens. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 121-140.

M. Boucharenc, *Figures percheés*, in *De l'insolite. Essai sur la littérature du XXe siècle*, Hermann Editeurs, Collection Savoir. Lettres, Paris 2011, pp. 229-246.

P. Daros, *L'image refermée. Les essais sur l'art de Calvino*, in *Italiens. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 411-426.

V. D'Orlando, *La tentation du refus. Italo Calvino et la photographie*, in *Italiens. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 553-581.

D. Ferraris, *Le monde dans un regard*, in *Italiens. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 177-198.

D. Gachet, *"L'altra Euridice" d'Italo Calvino: entre réécriture et réinvention du mythe d'Orphée et Eurydice*, in *Chances du roman, charmes du mythe. Versions et subversions du mythe dans*

la fiction francophone depuis 1950, a cura di M.-H. Boblet, Presses Sorbonne nouvelle, Paris 2013, pp. 103-112.

S. Granat Robert, *Icasticità des "Città invisibili". Fonction de la description chez Calvino*, in *Italiens. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 95-120.

I. Lavergne, *Calvino et la peinture. Le regard 'blank'*, in *Italiens. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 307-324.

A. Marignani, *Représentations de l'irreprésentable dans l'œuvre de Calvino*, in *Italiens. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 259-273.

L. Minato, *Quand la littérature emprunte à la bande dessinée. L'articulation entre mot, image et sonorité*, in *Italiens. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 475-492.

A. Morini, *La géométrie de Monsieur Palomar*, in *Italiens. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 141-162.

Y. Nascimbene, *Italo Calvino. La vérité de l'image*, in *Italiens. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Cal-*

vino, l'écriture, le dessin, l'image), a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 429-438.

J. Obert, *L'écriture du corps dessiné dans "Il cavaliere inesistente"*, in *Italie. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 49-76.

J. Pagliardini, *"In una rete di linee che s'allacciano", au croisement de la littérature et du cinéma*, in *Italie. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 539-551.

L. Palazzo, *Mythe chevaleresque et prouesses du langage. Italo Calvino et Jacques Roubaud à la quête du roman*, in *Chances du roman, charmes du mythe. Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, a cura di M.-H. Boblet, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2013, pp. 135-144.

G. Palmieri, *Du dessin du texte au dessin du monde. L'effet Escher dans le dernier Calvino*, in *Italie. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 349-368.

G. Privitera, *Calvino et les "Cantacronache". Une nouvelle redessinée et mise en musique*, in *Italie. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 583-595.

S. Resche, *Art de l'écoute et image sonore*, in *Italie. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois

d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 237-257.

F.I. Sensini, *Paroles gelées'. Les images entre parole et silence chez Italo Calvino*, in *Italie. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 219-235.

I. Splendorini, *Apocryphie, tautologie et vertige de la multiplication. "Se una notte d'inverno un viaggiatore" et l'œuvre de Giulio Paolini*, in *Italie. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 325-347.

B. Urbani, *"Il Visconte dimezzato" de Cellini à Zorro*, in *Italie. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 29-48.

M. Vitali-Volant, *Italo Calvino et les artistes de son temps*, in *Italie. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 277-306.

P. Abbrugiati, *Graphismes calviniens*, in *Italie. Littérature civilisation société (La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image)*, a cura di P. Abbrugiati, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Aix-en-Provence, 16, 2012, pp. 3-23.

S. Ciminari, *Gli 'eredi' di Calvino negli anni ottanta: Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice*, in *Cahiers d'Études Italiennes*, 14, 2012, pp. 163-181.

I. Lavergne, *Italo Calvino. Écrivain du paradoxe*, Hermann, Collection Savoir Lettres, Paris 2012.

L. Lombard, *I segreti dell'omicidio: una improbabile ricerca di architettura delle modernità...*, in *Sinestesia*, 10, 2012, pp. 117-130.

La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image, a cura di P. Abbrugiati, Aix-en-Provence, Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), numero speciale di *Italies. Littérature civilisation société*, 16, 2012.

M. Carini, *Sulla scrittura autobiografica calviniana*, in *Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria*, XXVIII, 1, 2013, pp. 55-72.

F. Gagnault, *Relire Italo Calvino*, in *L'Express*, 17/01/2013.

R. Iounes-Vona, *Tra Cinquecento e Novecento: l'avatar calviniano della fiaba popolare L'Uccel bel-verde*, in *Revue Interdisciplinaire "Textes & contextes"*, 8, 2013.

V. Bloch-Lainé, *Italo Calvino, les pieds sur terre*, in *Libération*, 12/11/2014.

E. Chevillard, *Sur le sentier de Palomar*, in *Le Monde des Livres*, 28/11/2014.

T. Clermont, *Italo Calvino se dévoile dans Ermite à Paris*, in *Le Figaro*, 30/10/2014.

M. Costagliola d'Abele, *L'Oulipo e Italo Calvino*, Peter Lang, Liminaires, passages interculturels (30), Bern 2014.

J.-C. Perrier, *Le Calvino perché*, in *Livres Hebdo*, 17/10/2014, p. 44.

V. D'Orlando, *"Le filet troué de la mémoire": Italo Calvino et le récit de guerre*, (Convegno) *Représenter la Seconde Guerre mondiale: vérité de la fiction?*, Poitiers, Université de Poitiers, 26/02/2015.

M.P. Mischitelli, *L'image du soldat dans le roman d'Italo Calvino Le Sentier des nids d'araignée*, in *Italies. Littérature civilisation société (L'image du soldat au XXe siècle)*, 19, 2015, pp. 283-295.

M. Weitzmann, *Si en 2015 Calvino est réédité*, in *Le Magazine Littéraire*, 557, 2015, p. 56.

P. Abbrugiati, *Le vertige selon Calvino*, Presses universitaires de Provence, Textuelles. Univers littéraires, Aix-en-Provence, 2016.

C. Baron, *De la coquille à la spirale sur deux méditations sur le vivant à un siècle de distance*, in *Arts et Savoirs* (online), 7, 2016.

J.T. Hamilton, *Les deux oreilles du roi. Son, image et souveraineté dans Un re in ascolto d'Italo Calvino*, in *Nouvelle revue d'esthétique*, 16 (2), 2015, p. 33-45.

P. Szendy, *L'humour infini d'Italo Calvino*, in *Le Monde*, 13/07/2016, p. 3.

M. Carini, «*Neanche la bella stagione avrebbe pulito il cielo*»: *lecture de La nuvola di smog d'Italo Calvino*, in *Spectralités dans le roman contemporain: Italie, Espagne, Portugal* (online), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2017.

G. Debeaux, *Modélisation narrative: Le Château des destins croisés*, in *Multiplication des récits* (online), 28/08/2017.

S. Granat-Robert, *Calvino regarde l'enfance et l'enfance regarde Calvino*, in *Italies* (online), 21, 2017, pp. 129-160.

M.-P. Mischitelli e M. Palombi, *Voyages dans l'en-deçà avec Italo Calvino. Les Cosmicomics et les Villes invisibles, esquisses cartographiques*, in *Fabula / Les colloques, Voyages imaginaires et récits des autres mondes (XIXe-XXIe siècles)* (online), 2018.

S. Pietri, «L'œil du hibou». *Le Flaubert au pluriel de Calvino*, in *Flaubert* (online), 18, 2017.

J. Nimis, *Dessiner en racontant, ou la poétique «cosmico-mique» d'Italo Calvino*, in *Fabula / Les colloques, Territoires du récit bref. De l'image dans la fiction à l'imaginaire en science-fiction* (online), 2018.

T. Solis, «Faire Lune la lune»: *l'imagination scientifique d'Italo Calvino*, in *Fabula / Les colloques, Territoires du récit bref. De l'image dans la fiction à l'imaginaire en science-fiction* (online), 2018.

S. Granat-Robert, *Chronique des Jeux Olympiques par Pasolini et Calvino*, in *Italies* (online), 23, 2019, pp. 331-361.

R. Maggiore, *Pessimisme de l'intelligence, optimisme de l'imagination: Calvino et la littérature de l'imaginaire à travers le prisme de Leopardi et ses interprètes*, in *Laboratoire italien* (online), 23, 2019.

M. Palombi, *S'immerger dans la superficie*, in *Italies*, 23, 2019, pp. 187-197.

G. Debeaux, *Étude comparée de deux narrateurs fanfarons: Jacques le fataliste et son maître de Denis Diderot et Si (par) une nuit d'hiver un voyageur d'Italo Calvino*, in *Le Personnage du fanfaron: théâtre, récits, cinéma*, a cura di E. Gavoille-C. Ter-rile, Kimé, Paris 2020.

C. Lévy, *Territoires postmodernes. Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2020.

D. Vitagliano, *Les illusions de Monsieur Palomar*, in *Italies* (online), 24, 2020.

G. Gribaudo, *Utopia e illusione in immagine nella letteratura di Italo Calvino*, in *Italies* (online), 25, 2021, pp. 355-380.

E. Bouju, *Des oiseaux rares sur la mince pellicule de l'écrit*, in *Carnets* (online), 25, 2023.

B. Servant, *Légèreté pensive et énergie romanesque. Italo Calvino, Iris Murdoch, Raymond Queneau*, Classiques Garnier (coll. Perspectives comparatistes), Paris 2023.

Ada D'Agostino

VII. «La poesia dell'invisibile».
Italo Calvino e l'origine lucreziana del
termine «pulviscolo»

di *Ginevra Latini*

La parola pulviscolo ricorre in saggi, romanzi e racconti di Calvino. Non a caso è stata utilizzata in importanti studi critici che riguardano lo scrittore (si veda *Calvino e il pulviscolo di Palomar* di Francesca Serra)¹ in una delle accezioni calviniane che più tardi analizzeremo, quella che richiama al contempo un'eterogeneità caotica ed un senso di ordine².

La parola pulviscolo³ assume significati particolari nell'uso che ne fa Calvino: da un lato allude all'immagine lucreziana dei granelli di polvere che, come atomi, si agitano in un raggio di luce⁴, dall'altro supera questa accezione diventando metafora del rapporto tra infinito e infinitesimale, di entropia e, infine, fungendo da cornice cosmologica di romanzi e racconti,

¹ F. Serra, *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, Le Lettere, Firenze 1996.

² Si tratta di uno degli usi metaforici della parola pulviscolo afferente alla sineddoche particolareggiante.

³ Per ulteriori approfondimenti sull'uso e il significato della parola pulviscolo in Calvino si vedano: G. Latini, *Pulviscolo*, in *Calvino A-Z*, a cura di M. Belpoliti, Electa, Milano 2023, pp. 277-278; G. Latini, *Italo Calvino e i classici latini. «Cosmicità» di Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio*, Pacini, Pisa 2023, pp. 44-102.

⁴ Lucrezio, *De rerum natura*, II, vv. 114-141.

richiama l'idea di nascita e morte del mondo e delle «cose»⁵. Se alcuni di questi significati sono letterali perché alludono alla sola polvere cosmica, come avviene spesso in alcuni racconti cosmomici, e ricalcano l'uso che ne fa Lucrezio nel contesto cosmologico del suo poema latino, in altri casi Calvino reinterpreta l'aspetto sineddótico dell'atomismo lucreziano – secondo cui «le piccole cose possono darci un'idea delle grandi» – per mezzo di una sineddoche. Nella sua tipologia generalizzante, il pulviscolo come sineddoche permette di descrivere ciò che è molteplice ed infinito; nell'uso particolarizzante, invece, esprime la ricerca di un principio univoco, un modello cosmologico con cui fronteggiare la complessità e il disordine del reale.

L'ipotesi da cui parto è che il termine pulviscolo, che nella sua etimologia richiama tanto la polvere sottile quanto la polvere di stelle, abbia in romanzi, racconti e saggi di Calvino, proprio grazie all'influenza del filosofo Lucrezio, un'accezione cosmologica. È possibile avvalorare questa idea analizzando una serie di campioni testuali in cui compare questa parola: a prescindere dal contesto in cui essa si irradia, nelle occorrenze calviniane viene sempre rievocata l'analogia lucreziana tra il pulviscolo e gli atomi contenuta nel secondo libro del *De rerum na-*

⁵ D'ora in poi si intenderà la parola «cose» in senso pongeano. Cfr. F. Ponge, *Il partito preso delle cose*, a cura di J. Risset, Einaudi, Torino 1979. Prima edizione: Ponge Francis, *Le parti pris des choses*, Gallimard, Paris 1942. Per avere un'idea della lettura calviniana della filosofia della natura e delle «choses» di Ponge si veda G. Latini, «Une seule cosmogonie»: la natura lucreziana in Ponge, Queneau e Calvino, in *L'Ulisse*, XXIV, 2021, pp. 341-354.

tura che Calvino conosceva bene (come dimostra la sua traduzione del 1969 di tale passo per un'antologia scolastica)⁶. Dimostrerò come la specificità calviniana di questa parola derivi dall'immagine lucreziana del pulviscolo e ne analizzerò l'occorrenza in romanzi, racconti, saggi e traduzioni, rifacendomi al saggio *Figura*⁷ di Auerbach nell'applicazione metodologica delle fasi di campionatura e analisi di una parola nella sua irradiazione. Il saggio *Figura* è esemplare per studiare le fasi di decontestualizzazione e ricontestualizzazione di pulviscolo attraverso la selezione di alcuni campioni testuali. Nella poetica di Calvino, proprio come nel poema di Lucrezio, il pulviscolo assume anche un valore mitologico e scientifico. Se da un lato parte dalla base mitica della cosmologia antica, dall'altro questo termine appare in contesti letterari in cui Calvino cerca di divulgare le scoperte astronomiche e astrofisiche degli anni Cinquanta e Sessanta. Il termine, dunque, si irradia nel contesto novecentesco declinandosi all'interno di nuovi paradigmi scientifici con cui la fisica

⁶ I. Calvino-G. Salinari, *La lettura. Antologia per la scuola media*, vol. 3, Zanichelli, Bologna 1969, p. 177. Ora in I. Calvino, *Dalla favola al romanzo. La letteratura raccontata da Italo Calvino*, a cura di N. Teranova, Mondadori, Milano 2021, pp. 452-453. Per un approfondimento sulla traduzione di Calvino al *De rerum natura* si veda G. Latini, *Tra brano antologico e racconto: Italo Calvino e «La lettura»*, in *Oblio*, XLIV, 2021, pp. 128-140.

⁷ E. Auerbach, *Figura*, in Id., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 176-226 (ed. or.: Id., *Dante als Richter Der Iridischen Welt*, Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin-Leipzig 1929).

lucreziana – come ha dimostrato Michel Serres⁸ – seppur primitiva e involuta, condivide molti principi. Esso si confronta inevitabilmente anche con i paradigmi letterari della postmodernità – come lo strutturalismo e la semiologia⁹ – che applicano la teoria atomistica e combinatoria di Lucrezio al linguaggio.

1. *L'uso letterario: atomi, granelli, corpuscoli, polveri cosmiche e nebulose*

Nei suoi usi letterali, pulviscolo richiama solitamente delle descrizioni cosmologiche in cui sono presenti gli atomi, i granelli di polvere, la polvere cosmica o le nebulose. In questi casi il pulviscolo è visto come un elemento primitivo legato alla creazione delle cose (non a caso, quando è usato in riferimento agli atomi, richiama anche il *clinamen*, il fenomeno attraverso cui gli atomi si aggregano e disgregano dando origine alle «cose» del mondo). Il pulviscolo calviniano, proprio sulla scia di quello lucreziano, spesso descrive ciò che è invisibile o difficilmente percettibile – si pensi agli atomi invisibili –: ecco perché nei saggi lo si trova in contesti che riguardano il fenomeno visivo, come la percezione dell'arcobaleno e dei colori.

Per comprendere la profondità dell'influenza lucreziana nella concezione e nel conseguente impiego di questo termine,

⁸ Cfr. M. Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, Sellerio, Palermo 2000 (ed. or.: Id., *Le naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Les Editions de Minuit, Paris 1997).

⁹ Cfr. R. Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palumbo, Palermo 2008.

partirò dalla traduzione di Calvino dei versi 114-141 del secondo libro del poema, quello dedicato agli atomi:

Osserva quando attraverso le imposte chiuse un raggio di sole penetra in una stanza: in quel filo di luce vedrai corpuscoli innumerevoli andare e venire per l'aria in tutti i sensi, e come in una guerra perpetua scontrarsi e battagliaire, a torme, quali eserciti che un po' serrano le file un po' si disperdono ma non si concedono tregua; e arriverai a intuire – per quel tanto che le piccole cose possono darci un'idea delle grandi e metterci sulla via di capirle – quale dev'essere nello spazio infinito l'agitazione perpetua degli atomi. Vale la pena osservarlo, questo pulviscolo che turbinia in un raggio di sole, anche per un altro motivo: perché il suo turbinio indica che la materia è soggetta a movimenti segreti e impercettibili. Infatti, vedrai molti corpuscoli a un certo punto cambiar strada, come colpiti da spinte invisibili, voltarsi nella direzione opposta a quella di prima, sbandare un po' in qua un po' in là. È dagli atomi che trae origine quest'agitazione errabonda: dappprincipio è ogni singolo atomo che si muove per propria forza intrinseca; poi un aggregato di pochi atomi, la cui forza non è molto maggiore di quella degli atomi singoli, viene spinto dai loro urti invisibili, e a poco a poco l'impulso si propaga a corpi più grossi. Così il movimento sorto dagli atomi cresce fino al punto d'essere percepito dai nostri sensi, agita i granelli di polvere che scorgiamo quando un raggio di sole attraversa una stanza buia, senza che possiamo renderci conto delle forze che su di essi agiscono¹⁰.

Attraverso questa traduzione del 1969, Calvino comprende e reinterpreta l'immagine pulviscolare attraverso cui il poeta latino descrive un fenomeno appena percepibile e al contempo visivo e cosmologico: l'agitazione dei granelli di polvere

¹⁰ I. Calvino, *I granelli di polvere*, in Id., *Dalla favola al romanzo. La letteratura raccontata da Italo Calvino*, cit., pp. 452-453.

che richiama, analogicamente, l'invisibile «agitazione perpetua degli atomi» durante il *clinamen*. La consapevolezza della densità filosofica e scientifica della descrizione lucreziana del pulviscolo, però, non giunge a Calvino solo nel 1969 con questa traduzione, ma si attesta già dal 1957, anno in cui egli afferma di conoscere bene il poeta latino commentando l'arduo ma invidiabile lavoro di Luca Canali di traduzione del *De rerum natura* per Einaudi¹¹ e in cui cita Lucrezio, al fianco di Ovidio, tra gli autori letti da Cosimo Piovasco di Rondò¹².

Proporrò ora un'analisi ragionata delle principali occorrenze del termine in un uso letterale, ovvero in un contesto che rimanda a riflessioni cosmologiche e alle descrizioni di fenomeni fisici del cosmo. Si noterà subito come questa tipologia di impiego sia diffusa soprattutto nei racconti cosmicomici nell'ottica di introdurre, come se si trattasse di un «controcanto grottesco al poema di Lucrezio»¹³, delle riflessioni su alcune ipotesi scientifiche inerenti alla cosmologia, astrofisica, fisica nucleare ed elettromagnetismo degli anni Cinquanta e Sessanta.

Tra i quattro campi semantici qui individuati in cui occorre la parola pulviscolo in senso letterale, c'è sicuramente l'ambientazione lucreziana in cui i granelli di polvere aleggiavano nell'aria, sospesi, richiamando gli atomi e il fenomeno del *clinamen*. In *La signora Paulatim* (1958) il pulviscolo vortica per aria

¹¹ Cfr. I. Calvino, *Lettera a Luca Canali* (1957), in Id., *I libri degli altri*, a cura di G. Tesio, Einaudi, Torino 1991, pp. 230-231.

¹² Cfr. I. Calvino, *Il barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di M. Barenghi-B. Falcetto, Mondadori, Milano 1991, p. 693: «il Barone era là in mezzo, che leggeva versi latini, non riuscì a capire se d'Ovidio o di Lucrezio».

¹³ Si veda la citazione di Calvino nella bandella del libro: I. Calvino, *Cosmicomiche vecchie nuove*, Garzanti, Milano, 1984, p. 316.

come in una giostra cavalleresca; potrebbe trattarsi di una rievocazione della similitudine bellica di Lucrezio in cui i corpuscoli «quali eserciti che un po' serrano le file un po' si disperdono ma non si concedono tregua»¹⁴ e del potere del sole che ne permette la visione: «Il sole taglia a fette le vie, giostra il pulviscolo nell'aria»¹⁵. Nel racconto cosmicomico *Tempesta solare* (1968) Qfwfq, il protagonista di questi racconti, incontra Rah, una figura femminile «della stessa lieve consistenza pulviscolare» della perturbazione elettromagnetica. Riesce a scorgerla solo in una precisa circostanza: quando il sole, penetrando nell'oscurità, la illumina. Qui Calvino rievoca lo scenario lucreziano della stanza buia identificando il pulviscolo in Rah: «Non c'erano finestre, la luce filtrava dalle fessure, si vedeva il pulviscolo in sospensione. E in questo pulviscolo era chiaramente riconoscibile Rah»¹⁶. Nel tardo racconto cosmicomico *Il niente e il poco* (1984) torna l'idea di pulviscolo come forza creatrice, sforzo dell'esistente per creare le prime cose. Qui si identifica con «il poco», la parte più piccola di materia:

mi stupivo di scoprire in lei indulgenze, quasi direi complicità, con gli sforzi che quel vortice di pulviscolo faceva per tenersi insieme. (C'erano già dei campi elettromagnetici ben formati, dei nuclei, i primi atomi...) ¹⁷.

¹⁴ I. Calvino, *I granelli di polvere*, cit., p. 453.

¹⁵ I. Calvino, *La signora Paulatim*, in Id. *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 1063.

¹⁶ I. Calvino, *Tempesta solare*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 1239-1240.

¹⁷ I. Calvino, *Il niente e il poco*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 1266.

Nella prima delle *Lezioni americane*, *Leggerezza*, il pulviscolo è descritto come una sostanza atomistica (la «sostanza pulviscolare del mondo») ¹⁸ che dà origine alla molteplicità delle «cose». L'atomismo lucreziano, a cui il pulviscolo calviniano si rifà sempre e insito in alcuni classici della letteratura, invita Calvino a costruire una linea di «scrittori lucreziani», come Shakespeare e Rostand, che concepiscono un universo fatto di atomi:

Non è una melanconia compatta e opaca, dunque, ma un velo di particelle minutissime d'umori e sensazioni, un pulviscolo d'atomi come tutto ciò che costituisce l'ultima sostanza della molteplicità delle cose. Confesso che la tentazione di costruirmi uno Shakespeare seguace dell'atomismo lucreziano è per me molto forte, ma so che sarebbe arbitrario. Il primo scrittore del mondo moderno che fa esplicita professione d'una concezione atomistica dell'universo nella sua trasfigurazione fantastica, lo troviamo solo alcuni anni dopo, in Francia: Cyrano de Bergerac ¹⁹.

Un secondo uso letterale della parola pulviscolo è associabile alla polvere di stelle, allo scarto stellare e alla polvere terrestre (come quella del carbone). Nel racconto *La nuvola di smog* (1958), ad esempio, esso costituisce l'essenza polverosa di un oggetto contemporaneo, uno smeriglio fatto di polvere di ghisa. Qui Calvino delinea una similitudine tra pulviscolo cosmico («il pulviscolo d'una galassia») e smeriglio, avendo come modello l'analogia lucreziana tra atomi e granelli di polvere:

¹⁸ I. Calvino, *Leggerezza*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 652.

¹⁹ *Ibid.*, p. 647.

In quel momento egli diede ordine d'accendere la luce; d'improvviso contro il buio di fuori la vetrata apparve ricoperta d'un minuto smeriglio, certo fatto di polvere di ghisa, luccicante come il pulviscolo d'una galassia. Il disegno delle ombre là fuori si scompose; più nette risultarono in fondo le sagome delle ciminiere, incappucciate ciascuna da uno sbuffo rosso, e sopra queste fiamme per contrasto s'accentuava l'ala nera come d'inchiostro che invadeva tutto il cielo e vi si scorgevano salire e vorticare punti incandescenti²⁰.

Nel racconto cosmicomico *I meteoriti* (1968), esso è uno scarto cosmico: coincide con la polvere, l'immondizia e la pioggia di frantumi meteoritici. In questa cornice subisce un notevole abbassamento trasformandosi da principio creatore dei primi anni cosmicomici in scarto stellare:

la Terra avendo ancora poca forza d'attrazione, e io d'altronde avendo braccia forti e abilità nei lanci, ci liberavamo anche di corpi di notevole mole e pesantezza, facendoli tornare nello spazio di dove erano venuti. Coi granelli di pulviscolo quest'operazione era impossibile: anche a riempirne dei cartocci non si riusciva a gettarli abbastanza in là da non farli ritornare; quasi sempre si sfasciavano per aria e ci ritrovavamo impolverati dalla testa ai piedi [...]. Tanto valeva stendere il pulviscolo in strati uniformi sulla superficie del pianeta e fare in modo che si rapprendesse in una crosta liscia e continua, per non dare l'impressione di una sistemazione lasciata a mezzo o trascurata [...]. La mole del nostro pianeta cresceva, ma conservava, grazie alle cure che mia moglie e io – sotto la sua direzione – le prodigavamo, una forma priva di irregolarità, sporgenze o scorie, e non un'ombra né una macchia turbava il suo nitore bianco-naftalina. Gli strati esterni nascon-

²⁰ I. Calvino, *La nuvola di smog*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. 933.

devano pure quegli oggetti che ci piovevano addosso mescolati al pulviscolo e che ormai non potevamo più restituire alle correnti del cosmo perché la massa della Terra crescendo aveva esteso intorno a sé un campo gravitazionale troppo vasto per essere scavalcato con la forza delle mie braccia [...]. Ora che da tanto tempo le ho perse entrambe, – Xha vinta dalla pioggia di pulviscolo, scomparsa insieme al suo esatto regno; Wha forse ancora rannicchiata per gioco in un nascondiglio del gremito magazzino degli oggetti trovati, e ormai introvabile – ancora sto aspettando che tornino, che ricompaiano magari in un pensiero ad attraversarmi la mente, in uno sguardo a occhi chiusi o a occhi aperti, ma insieme tutte e due nello stesso momento, basterebbe riaverle tutte e due insieme un solo momento per capire²¹.

Nell'iper-romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), infine, è una polvere di carbone che aleggia nelle stazioni dei treni:

Un pulviscolo di carbone ancora aleggia nell'aria delle stazioni dopo tanti anni che le linee sono state tutte elettrificate, e un romanzo che parla di treni e stazioni non può non trasmettere quest'odore di fumo²².

Il terzo uso letterale afferisce al campo astrofisico di nebulose, nubi di calore e al pulviscolo acquoreo. In *Il cavaliere inesistente* (1959), il pulviscolo appare come un elemento «acquoreo» (un «impercettibile pulviscolo acquoreo») dalla cui aggregazione nasce una nebulosa, la nuvola che riempie l'armatura di Agilulfo. Egli, dunque, è fatto di pulviscolo, dell'elemento

²¹ I. Calvino, *I meteoriti*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 1207-1215.

²² I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 621.

primigenio e invisibile – come d'altronde è lo stesso corpo del cavaliere – che crea ogni cosa. Agilulfo, nel suo essere una personificazione di un elemento e di un fenomeno cosmologico, è un tributo a Lucrezio (come lo saranno Qfwfq ed altri personaggi comsicomici pochi anni dopo):

Ancora confuso era lo stato delle cose del mondo, nell'Evo in cui questa storia si svolge. Non era raro imbattersi in nomi e pensieri e forme e istituzioni cui non corrispondeva nulla d'esistente. E d'altra parte il mondo pullulava di oggetti e facoltà e persone che non avevano nome né distinzione dal resto. Era un'epoca in cui la volontà e l'ostinazione d'esserci, di marcare un'impronta, di fare attrito con tutto ciò che c'è, non veniva usata interamente, dato che molti non se ne facevano nulla – per miseria o ignoranza o perché invece tutto riusciva loro bene lo stesso – e quindi una certa quantità ne andava persa nel vuoto. Poteva pure darsi allora che in un punto questa volontà e coscienza di sé, così diluita, si condensasse, facesse grumo, come l'impercettibile pulviscolo acquoreo si condensa in fiocchi di nuvole, e questo groppo, per caso o per istinto, s'imbattersse in un nome e in un casato, come allora ne esistevano spesso di vacanti, in un grado nell'organico militare, in un insieme di mansioni da svolgere e di regole stabilite; e – soprattutto – in un'armatura vuota, ché senza quella, coi tempi che correivano, anche un uomo che c'è rischiava di scomparire, figuriamoci uno che non c'è... Così aveva cominciato a operare Agilulfo dei Guildiverni e a procacciarsi gloria²³.

Nel racconto cosmicomico *Sul far del giorno* (1965) il pulviscolo è una polvere granulare cosmica e stellare. Il termine

²³ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. 979.

si trova in corrispondenza di nebulose e spazi bui. Il nuovo contesto scientifico fa sì che il pulviscolo lucreziano dialoghi qui con recenti scoperte astrofisiche e termodinamiche:

Meglio di tutti si trovava mia sorella G'd(w)n per il suo carattere introverso: era una ragazza schiva, e amava il buio. Per stare, G'd(w)n sceglieva luoghi un po' discosti, sull'orlo della nebula, e contemplava il nero, e lasciava scorrere i granelli di pulviscolo in piccole cascate, e parlava tra sé, con risatine che erano come piccole cascate di pulviscolo, e canticchiava, e s'abbandonava – addormentata o desta – a sogni. Non erano sogni come i nostri – in mezzo al buio, noi sognavamo altro buio, perché non ci veniva in mente altro –; lei sognava – a quel che potevamo capire dal suo vaneggiare [...] il pulviscolo non era più quello di prima, soffice, elastico, uniforme, da potercisi crogiolare quanto si voleva senza lasciare impronta, ma ci s'andava formando come un avvallamento o infossamento, specie dove lei era solita poggiare con tutto il peso. E le pareva di sentire là sotto come tanti granuli o ispessimenti o bezzi; che poi magari erano sepolti centinaia di chilometri più in giù e premevano attraverso tutti quegli strati di pulviscolo tenero²⁴.

Anche in *Quanto scommettiamo* (1965) il termine si trova in corrispondenza di nebbie e nebulose contribuendo a descrivere l'ipotesi di G.P. Kupier secondo cui il sistema solare è nato dalla «condensazione d'una fluida e informe nebulosa»:

E attraverso le nebulose di pulviscolo solcare dalle orbite delle costellazioni già avevo salire la nebbietta della sera per le vie di Santhia, accendersi fuoco un lampione che arrivava appena a segnare la

²⁴ I. Calvino, *Sul far del giorno*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 98-99.

linea del marciapiede nella neve, e illuminava per un momento l'ombra snella di Giuseppina Pensotti mentre voltava l'angolo dopo la pesa del Dazio, e si perdeva²⁵.

Infine, il pulviscolo occorre in senso letterale per descrivere fenomeni visivi. In *L'enciclopedia d'un visionario* (1984), il pulviscolo si riferisce a fenomeni cosmologici naturali e visivi come l'arcobaleno e i colori. Si parla di un pulviscolo «iridescente sospeso nell'aria», policromo:

Quanto all'arcobaleno, esso ha un'importanza centrale nella cosmologia serafiniana. Ponte solido, può sostenere un'intera città; ma bisogna dire che si tratta d'una città che cambia di colore e di consistenza insieme al suo sostegno. È dall'arcobaleno, da fori circolari del tubo iridescente, che escono certi animaletti bidimensionali multicolori di forme irregolari e mai viste, che potrebbero essere il vero principio vitale di questo universo, corpuscoli generatori dell'inarrestabile metamorfosi generale. [...] pendono, appesi a fili, tanti di quei corpuscoli policromi. Un equivalente meccanico del pulviscolo iridescente sospeso nell'aria? Oppure degli ami per pescare i colori?²⁶

Non sorprende trovare la parola pulviscolo in contesti ottici: due anni prima de *L'enciclopedia d'un visionario*, Calvino dedica un intervento intitolato *La luce negli occhi* alla storia della teoria della visione. In esso si sofferma sulla coincidenza dell'ipotesi ottica di Lucrezio, legata agli atomi e ai *simulacra*, con quella contemporanea dei fotoni:

²⁵ I. Calvino, *Quanto scommettiamo*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 159.

²⁶ I. Calvino, *L'enciclopedia d'un visionario*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 557.

Pitagora e Euclide credevano che l'occhio emettesse un fascio di raggi che urtavano negli oggetti; come il cieco avanza protendendo il suo bastone, così l'occhio che vede si rende conto della realtà toccandola coi suoi raggi, che poi tornano dentro l'occhio e l'informano. Democrito credeva che dalle cose si staccassero immagini immateriali che entravano nella pupilla; per Lucrezio erano invece minutissimi frammenti di materia, che lui chiamava atomi (e noi fotoni). Per Platone c'erano raggi in partenza dall'occhio e raggi in partenza dal Sole; s'incontravano riflettendosi sugli oggetti e tornavano nell'occhio²⁷.

In *Per Arakawa* (1985) il pulviscolo coincide con le particelle corpuscolari e luminose dei colori e dei campi d'energia e ancora una volta è legato al discorso sui fotoni:

I quadri di Arakawa sono pieni di luce, luce fatta di tutti i colori e dell'assenza di colori, la luce che viene prima e dopo ogni colore, la luce insieme ondulatoria e corpuscolare, fatta di pulsazioni, di fotoni, di frecce volanti. Il colore dei campi d'energia è un colore virtuale, trasparente, librato. È il colore della materia quando la sua compattezza si dissolve in un pulviscolo di particelle, d'impulsi, d'elisioni²⁸.

In *Leggerezza*, ricorrendo alla citazione dell'episodio dei granelli di polvere come massimo esempio di «visibilità», «leggerezza» e «polverizzazione», Calvino descrive Lucrezio come il poeta della concretezza e «fisicità del mondo» che, paradossalmente, parte dalla descrizione «dell'invisibile» e dell'immateriale:

²⁷ I. Calvino, *La luce negli occhi*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 526-527.

²⁸ I. Calvino, *Per Arakawa*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 2004.

La poesia dell'invisibile, la poesia delle infinite potenzialità imprevedibili, così come la poesia del nulla nascono da un poeta che non ha dubbi sulla fisicità del mondo. Questa polverizzazione della realtà s'estende anche agli aspetti visibili, ed è là che eccelle la qualità poetica di Lucrezio: i granelli di polvere che turbinano in un raggio di sole in una stanza buia (II, 114-124); le minute conchiglie tutte simili e tutte diverse che l'onda mollemente spinge sulla bibula harena, sulla sabbia che s'imbeve (II, 374-376); le ragnatele che ci avvolgono senza che noi ce ne accorgiamo mentre camminiamo (III, 381- 390)²⁹.

Nel suo uso letterario, il pulviscolo partecipa alla nascita del mondo e delle cose, alla cosmogonia. È un elemento creatore, proprio come gli atomi e il *clinamen*. Se l'interesse per un pulviscolo in senso letterale nasce dal 1957 diffondendosi in romanzi e racconti, è invece a partire dagli anni Ottanta che Calvino vi si concentra in ambito saggistico orientandosi principalmente sulle sue caratteristiche cosmologiche di matrice lucreziana di principio generatore, – solo il pulviscolo metaforico assume accezioni apocalittiche di dissoluzione – sulla corpuscolarità fisica e chimica e infine sul legame con gli organi percettivi della visione.

2. *L'uso metaforico*

L'aspetto prospettico e sineddotico dell'immagine del pulviscolo delineata da Lucrezio («le piccole cose possono darci un'idea delle grandi») – secondo cui essa è metafora del cosmo e delle sue possibili attività di creazione e distruzione delle cose – rimarrà nella mente di Calvino e verrà utilizzato, in un senso

²⁹ I. Calvino, *Leggerezza*, cit., p. 637.

più metaforico, in un arco cronologico che va dal '65 fino alla sua morte. L'uso metaforico si evolve parallelamente a quello letterale e si sviluppa su due livelli sineddotici. Applicando la distinzione tra sineddoche generalizzante (il piccolo per il grande) e sineddoche particolarizzante (il grande per il piccolo)³⁰, è possibile individuare due usi metaforici di questo termine. Quello generalizzante afferisce all'idea di molteplicità, infinito e di calcolo combinatorio; il secondo, invece, riguarda la complessità del reale e il bisogno di ridurla ad un ordine, all'unicità di un modello.

L'uso metaforico che coincide con la sineddoche generalizzante interessa il campo semantico del cosmo e la teoria secondo cui le piccole cose (*parva res*) danno un'idea di quelle più grandi (*magnarum rerum*). Questa relazione tra parte e tutto – o come la definisce Calvino stesso tra «particolare e molteplice»³¹ – genera riflessioni sul concetto di molteplicità, nel senso di moltiplicazione del finito, e di conseguenza sull'infinito. Calvino si concentra sul piccolo e l'infinitesimale per poi analizzarne le possibilità riproduttive attraverso astratti calcoli combinatori che lo ripetono un numero infinito di volte. L'analisi degli atomi e delle lettere dell'alfabeto diventa sempre anche uno studio delle «cose», delle parole e, per estensione, del cosmo e della scrittura. Questa analisi va dal piccolo al grande in modo progressivo, a centri concentrici, ma l'attenzione è rivolta a ciò che è infinitesimale – appena percepibile ed apparentemente semplice ed ordinato, – e di esempio per poter capire qualcosa di infinitamente grande e complesso come il cosmo.

³⁰ Cfr. B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Roma 1988.

³¹ I. Calvino, *Cominciare e finire*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 751.

L'uso sineddotico particolarizzante invece, dal momento che si focalizza su grandezze come i modelli e sistemi cosmologici, riguarda la molteplicità intesa come possibilità ontologica. Il rapporto tra uno e tutto è invertito e non chiama di nuovo in campo il concetto di infinito – che non sarebbe possibile descrivere – bensì quello di reale e di sistema. Il molteplice non è l'infinito, ma un «insieme ordinato e diverso» di elementi più piccoli, una «disarmonia prestabilita»³² che viene accettata come modello di ordine. Calvino qui si scontra con la difficoltà di descrivere la complessità del reale che include la descrizione del cosmo, delle sue leggi e la sua conoscibilità. Il suo tentativo, come si vede in *Palomar*, viene spesso frustrato e consiste in una tendenza a tornare al piccolo, alla rassicurante analisi di ciò che è delimitabile nello spazio e nel tempo.

Il pulviscolo metaforico aggiunge al suo significato letterale un costante rifermento alla dissoluzione, al disordine e al caos. Come ha notato Asor Rosa, esso è associato anche a «visioni di dissoluzioni del mondo, di scomposizione atomistica dell'universo»:

Le parole-chiave di questa visione del mondo e insieme di questa predisposizione fascinatória sono 'pulviscolo', 'pulviscolare', associate di volta in volta all'idea di un mondo che può suddividersi

³² Espressione tratta dal titolo del libro di Gian Carlo Roscioni sulla *Meditazione Milanese* di Carlo Emilio Gadda: *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda* che Calvino commenta negli interventi *La macchina spasmodica* (1969), *La «meditazione milanese»* (1974) e nella lezione americana *Molteplicità*.

in particelle sempre più minuscole e a quella di una realtà che è in via di disgregazione sempre più rapida e irresistibile³³.

Le espressioni calviniane più diffuse e caratteristiche di questa tipologia di uso del termine sono: «utopia pulviscolare»³⁴, «conoscenza pulviscolare»³⁵, «sostanza pulviscolare del mondo»³⁶, «pulviscolo di scrittura»³⁷, «pulviscolo delle parole»³⁸ e «pulviscolo di possibilità»³⁹.

1.2.. *La sineddoche generalizzante: «le piccole cose possono darci un'idea delle grandi»*

Il pulviscolo generalizzante – il primo uso metaforico che verrà analizzato – si trova in molti racconti che vanno dalle prime *Cosmicomiche* a *Palomar*. Viene inteso sia come sineddoche cosmologica, secondo cui il funzionamento di ciò che è piccolo è in grado di suggerire la logica dei sistemi cosmologici, sia come gioco di moltiplicazioni combinatorie delle grandezze sul piano spaziale e temporale.

³³ A. Asor Rosa, «Lezioni americane» di Italo Calvino, in Id., *Stile Calvino. Cinque studi*, Einaudi, Torino 2001, p. 49.

³⁴ L'utopia di Fourier. Cfr. I. Calvino, *Per Fourier. 3. Commiato: L'utopia pulviscolare*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 307.

³⁵ La conoscenza di Stendhal. Cfr. *La conoscenza pulviscolare in Stendhal*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 942.

³⁶ I. Calvino, *Leggerezza*, cit., p. 652.

³⁷ I. Calvino, *La città scritta: epigrafi e graffiti*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 513.

³⁸ I. Calvino, *Esattezza*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 693.

³⁹ I. Calvino, *Cominciare e finire*, cit., p. 751.

Si parta dall'associazione all'idea di molteplicità e di calcolo combinatorio. Nel racconto cosmomico *La spirale* (1965) viene descritto un «pulviscolo d'occhi». Gli occhi di un singolo essere vivente vengono moltiplicati in modo esponenziale e messi in relazione ad un numero infinito di sé:

In quel momento un branco di minutissime acciughe appena nate mi passa davanti, tanto piccole che in ogni pesciolino bianco pare che ci sia posto solo per il puntino nero dell'occhio, ed è un pulviscolo d'occhi che attraversa il mare⁴⁰.

In *L'avventura di un fotografo* (1970) la molteplicità si estende ai fotogrammi producendo la frantumazione dell'identità in un «pulviscolo d'immagini»:

Nel laboratorio d'Antonino pavesato di pellicole e protoni Bice s'affacciava da tutti i fotogrammi, come nel reticolo d'un alveare s'affacciano migliaia d'api che sono sempre la medesima ape: Bice in tutti gli atteggiamenti gli scorci le fogge, Bice messa in posa o colta a sua insaputa, un'identità frantumata in un pulviscolo d'immagini⁴¹.

Il calcolo combinatorio tende all'infinito (o al calcolo infinitesimale), come avviene in *Palomar* nel racconto *L'invasione degli storni* (1983). Qui il pulviscolo d'ali degli uccelli, sebbene racchiuda in sé un numero finito di volatili, appare come innumerevole, come finitezza indefinita, pur non essendolo:

⁴⁰ I. Calvino, *La spirale*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 220.

⁴¹ I. Calvino, *L'avventura di un fotografo*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 1107.

Nell'aria viola del tramonto egli guarda affiorare da una parte del cielo un pulviscolo minutissimo, una nuvola d'ali che volano. S'accorge che sono migliaia e migliaia: la cupola del cielo ne è invasa⁴².

Questa idea di disordine ed eterogeneità introduce alcuni degli aspetti caratteristici della sineddoche particolarizzante.

2.2.. *La sineddoche particolarizzante: eterogeneità, entropia e ricerca di modelli cosmologici*

Nell'uso generalizzante – quindi in un discorso che procede dal più piccolo al più grande – il concetto di polvere si estende a quello dell'infinità e del binomio «particolare» e «molteplice». La parola pulviscolo, quindi, è diventata metafora di infinito e di molteplicità, ma anche di questa relazione tra grande e piccolo. La risemantizzazione più originale, però, – in termini di indipendenza dal modello lucreziano – è quella di tipo particolarizzante. Essa non sostituisce l'occorrenza della sineddoche generalizzante o dell'uso letterale, ma procede su un binario parallelo.

Il riferimento all'eterogeneità del pulviscolo è la caratteristica più diffusa di questa tipologia di occorrenza. In questi casi, essa è sempre associata ad altre parole. In *Il barone rampante* (1957) il «pulviscolo di rumori»⁴³ si riferisce alla possibi-

⁴² I. Calvino, *L'invasione degli storni*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 925.

⁴³ I. Calvino, *Il barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. 620.

lità di cogliere il suono del «silenzio delle campagna» – considerato come un elemento unico – in tutte le sue possibili manifestazioni e sfaccettature: «un gracchio, uno squittio, un fruscio velocissimo tra l'erba, uno schiocco nell'acqua, uno zampettio tra terra e sassi, e lo strido della cicala alto su tutto»⁴⁴. La stessa idea viene espressa anni dopo in *Marcovaldo* (1963) con il «pulviscolo di esili suoni» della città:

I rumori della città che le notti d'estate entrano dalle finestre aperte nelle stanze di chi non può dormire per il caldo, i rumori veri della città notturna, si fanno udire quando a una cert'ora l'anonimo frastuono dei motori dirada e tace, e dal silenzio vengon fuori discreti, nitidi, graduati secondo la distanza, un passo di nottambulo, il fruscio della bici d'una guardia notturna, uno smorzato lontano schiamazzo, ed un russare dai piani di sopra, il gemito d'un malato, un vecchio pendolo che continua ogni ora a battere le ore. Finché comincia all'alba l'orchestra delle sveglie nelle case operaie, e sulle rotaie passa un tram. Così una notte Marcovaldo, tra la moglie e i bambini che sudavano nel sonno, stava a occhi chiusi ad ascoltare quanto di questo pulviscolo di esili suoni filtrava giù dal selciato del marciapiede per le basse finestrelle, fin in fondo al suo seminterrato⁴⁵.

Rappresentando la molteplicità nella sua eterogeneità, il pulviscolo particolarizzante è una chiave per capire la complessità del reale. Ingloba il concetto di possibilità ontologica che si estende alle idee di mondo e di scrittura. Nel racconto *L'universo come specchio* (1983) di *Palomar*, il pulviscolo è inteso

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ I. Calvino, *Marcovaldo*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. 1109.

come molteplicità di eventi e possibilità nel tempo e nello spazio:

Quando è convinto d'aver esattamente delimitato il proprio posto in mezzo alla muta distesa delle cose galleggianti nel vuoto, tra il pulviscolo d'eventi attuali o possibili che si libra nello spazio e nel tempo, Palomar decide che è venuto il momento di applicare questa saggezza cosmica al rapporto coi suoi simili⁴⁶.

Si mette in dubbio l'idea stessa di infinito nel tentativo gnoseologico di classificare il reale. In *Un re in ascolto* c'è un «pulviscolo di suoni»⁴⁷:

Ecco un altro richiamo che si leva dal buio, nel punto da cui venivano le parole del prigioniero. È un richiamo ben riconoscibile, che risponde alla donna, è la tua voce, la voce a cui davi forma per rispondere a lei, traendola dal pulviscolo di suoni della città, la voce che le mandavi incontro dal silenzio della sala del trono!⁴⁸

In *L'incendio della casa abominevole* c'è un «pulviscolo di bit»⁴⁹:

Tra poche ore l'assicuratore \$killer verrà a chiedermi i risultati dell'elaboratore, e io non ho ancora inserito gli ordini sui circuiti

⁴⁶ I. Calvino, *L'universo come specchio*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 972.

⁴⁷ I. Calvino, *Un re in ascolto*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., p. 172.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ I. Calvino, *L'incendio della casa abominevole*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., p. 319.

elettronici che dovranno macinare in un pulviscolo di bit i segreti della vedova Roessler e della sua poco raccomandabile pensione⁵⁰.

In *Il naufrago Valdemaro* c'è un «pulviscolo di gocce»:

FILLIDE: C'è un pulviscolo di piccole gocce che sale dal mare alle nuvole di continuo. Se milioni di goccioline d'acqua trovano la scala per salire, perché non puoi trovarla tu? Vieni, ti mostrerò la strada⁵¹.

Nel libretto di *Un re in ascolto* c'è un «pulviscolo sonoro»:

RE: Tu che non li senti, distingui e riconosci suono da suono. Io non tento neppure; qualunque sia la loro origine, lascio che ogni rumore affiori e si perda impastandosi in un pulviscolo sonoro, come una nuvola di fumo sospesa in cima ai comignoli. E come se la città cercasse di dirmi qualcosa⁵².

In *Dietro il retrovisore* c'è un «pulviscolo di vibrazioni»:

Ecco che si sente brancolare in un'oscurità senza dimensioni né oggetti, attraversata da un pulviscolo di vibrazioni fredde e informi, ombre d'un radar non sintonizzato. È il nulla di Montale? È lo hide-behind di Borges che sta per sbranarlo?»⁵³

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ I. Calvino, *Il naufrago Valdemaro*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., p. 629.

⁵² I. Calvino, *Libretto di Un re in ascolto*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., p. 739.

⁵³ I. Calvino, *Dietro il retrovisore*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., p. 1163.

Il pulviscolo può alludere anche alle idee di disordine, entropia ed apocalissi. In *La taverna dei destini incrociati* (1973) il pulviscolo è principalmente disordine, è un modello cosmologico: il caos delle lettere e dei tarocchi. Ha a che fare con il risultato che si ottiene da un calcolo combinatorio che moltiplica le unità minime:

Il mondo non esiste, – Faust conclude quando il pendolo raggiunge l'altro estremo, – non c'è un tutto dato tutto in una volta: c'è un numero finito d'elementi le cui combinazioni si moltiplicano a miliardi di miliardi, e di queste solo poche trovano una forma e un senso e s'impongono in mezzo a un pulviscolo senza senso e senza forma; come le settantotto carte del mazzo di tarocchi nei cui accostamenti appaiono sequenze di storie che subito si disfano⁵⁴.

In *Se una notte d'inverno un viaggiatore* il pulviscolo è disordine legato al microcosmo della scrittura, dell'editoria. Il disordine di parole, righe e pagine richiama il caos lucreziano in cui gli atomi e i corpuscoli «vorticano in un pulviscolo»:

Tiene tra le braccia una pila di bozze; la posa delicatamente come se la minima oscillazione potesse sconvolgere l'ordine dei caratteri tipografici. – Una casa editrice è un organismo fragile, caro signore – dice, – basta che in un punto qualsiasi qualcosa vada fuori posto e il disordine s'estende, il caos s'apre sotto i nostri piedi. Scusi, sa?, quando ci penso mi vengono le vertigini –. E si tappa gli occhi,

⁵⁴ I. Calvino, *La taverna dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 589.

come perseguitato dalla visione di miliardi di pagine, di righe, di parole che vorticano in un pulviscolo⁵⁵.

È qui che il pulviscolo, oltre a richiamare il principio di inizio e fine del cosmo, ha a che fare con la morte e la fine della scrittura implicando l'identificazione del mondo con l'opera letteraria⁵⁶. Il libro è scomposto, sbriciolato dalla sua pulviscolarità potenziale. Oltre a rappresentare il disordine, il pulviscolo di lettere e parole sciolte diventa un caos letterario distruttivo:

I fili multicolori ora macinano il pulviscolo delle parole sciolte: il il il il, di di di di, da da da da, che che che che, incolonnate secondo le frequenze rispettive. Il libro è sbriciolato, dissolto, non più ricomponibile, come una duna di sabbia soffiata via dal vento⁵⁷.

Ne *Le fiamme in fiamme* (1984) si parla nuovamente di dissoluzione del cosmo. Dopo la fatale nube di calore, il pulviscolo sarà l'ultima traccia – e non solo la prima (come nel caso del *clinamen*) – del mondo:

⁵⁵ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 705.

⁵⁶ Sarebbe riduttivo definire Calvino un autore postmoderno solo per questa identificazione di scrittura e mondo. Oltre ad essere una metafora molto antica – utilizzata dallo stesso Lucrezio – ha sempre a che fare con l'atomismo e il desiderio di osservare e comprendere da vicino il mondo circostante piuttosto che richiamare le categorie della postmodernità. Calvino la ritrova anche in Galilei nell'identificazione tra libro e mondo cfr. M. Bucciattini, *Italo Calvino e la scienza*, Donzelli, Roma 2007, p. 138.

⁵⁷ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 830.

Il mondo che io abito è governato dalla scienza, e questa scienza ha un fondamento tragico: il processo irreversibile che conduce l'universo a decomporsi in una nube di calore. Dei mondi vivibili e visibili resterà solo un pulviscolo di particelle che non ritroveranno più una forma, in cui non si distinguerà nulla da nulla, il vicino e il lontano, il prima e il poi⁵⁸.

In *Palomar e i modelli cosmologici* (1976-1995), il pulviscolo è sempre legato alla cosmologia ed ha a che fare con una sapienza sia mitologica sia scientifica che specula sulle ipotesi di dissoluzione del mondo:

L'altro aspetto è quello dello sciogliersi della zolletta di zucchero nel caffè, del volatilizzarsi del profumo fuori del flacone aperto, del degradarsi dell'energia in calore: qui la «freccia del tempo» segna la direzione opposta: quella della crescita del disordine, dell'entropia, della dissoluzione dell'universo in un pulviscolo senza forma⁵⁹.

Il pulviscolo mette in luce anche la corrispondenza tra mondo e scrittura, «choses» e parole, atomi e lettere. Nei suoi ultimi saggi si evince questa stessa idea di pulviscolarità del mondo che si traduce in un rapporto oppositivo tra ordine e disordine; nella sua rappresentazione letteraria, essa si declina nella ricerca di una scrittura che le sia aderente, perciò al contempo ordinata e disordinata. Ne *La città scritta: epigrafi e graffiti* (1984) il pulviscolo della scrittura del mondo non si deve

⁵⁸ I. Calvino, *Le fiamme in fiamme*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 620.

⁵⁹ I. Calvino, *Palomar e i modelli cosmologici*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 2009.

sedimentare in una forma fissa, non può essere definitiva, altrimenti non terrebbe conto della variabilità di esso, ma deve aleggiare, muoversi nell'aria con leggerezza:

È la presenza della scrittura, le potenzialità del suo uso vario e continuo che la città deve trasmettere, non la prevaricazione delle sue manifestazioni effettuali: forse questo è il punto in cui la tesi di Petrucci e le mie argomentazioni si congiungono: la città ideale è quella su cui aleggia un pulviscolo di scrittura che non si sedimenta né si calcifica⁶⁰.

Nel saggio *La redenzione degli oggetti* (1981-1984) il pulviscolo è di segni linguistici e cifre. Rappresenta la traccia dell'uomo nelle cose, il suo rapporto linguistico con il mondo. L'autore analizzato in questo saggio è Francis Ponge, scrittore imitato da Calvino per la sua aderenza al reale, l'attenzione alla pulviscolarità ed esattezza delle parole e per la sua lettura lucreziana del mondo contemporaneo:

L'umano è la traccia che l'uomo lascia nelle cose, è l'opera, sia essa capolavoro illustre o prodotto anonimo d'un' epoca. È la disseminazione continua d'opere e oggetti e segni che fa la civiltà, l'habitat della nostra specie, sua seconda natura. Se questa sfera di segni che ci circonda del suo fitto pulviscolo viene negata, l'uomo non sopravvive. E ancora: ogni uomo è uomo-più-cose, è uomo in quanto si riconosce in un numero di cose, riconosce l'umano investito in cose, il se stesso che ha preso forma di cose⁶¹.

⁶⁰ I. Calvino, *La città scritta: epigrafi e graffiti*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 513.

⁶¹ I. Calvino, *La redenzione degli oggetti*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 523.

Secondo Calvino, il mondo di Ponge è composto dagli strati e dalla pulviscolarità di elementi piccoli ed eterogenei come i segni e le *choses*. Anche nella lezione *Esattezza* il pulviscolo è quello delle parole in relazione alle «cose», infatti Calvino fa riferimento anche qui alla scrittura di Ponge definendola una «battaglia con il linguaggio». La parola è la sostanza ultima del mondo, concreta e invisibile come quella atomica. Questa essenza fisica della parola di Ponge è paragonata alla tendenza verso il nulla – un altro sistema cosmologico – di Mallarmé:

Ponge è per me un maestro senza eguali, perché i brevi testi de *Le parti pris des choses* e delle altre raccolte che proseguono in quella direzione, parlino essi della *crevette* o del *galet* o del *savon*, rappresentano il miglior esempio d'una battaglia col linguaggio per farlo diventare il linguaggio delle cose, che parte dalle cose e torna a noi carico di tutto l'umano che abbiamo investito nelle cose. Intenzione dichiarata di Francis Ponge è stata quella di comporre attraverso i suoi brevi testi e le loro elaborate varianti un nuovo *De rerum natura*; io credo che possiamo riconoscere in lui il Lucrezio del nostro tempo, che ricostruisce la fisicità del mondo attraverso l'impalpabile pulviscolo delle parole. Mi pare che l'operazione di Ponge sia da porsi sullo stesso piano di quella di Mallarmé in direzione divergente e complementare: in Mallarmé la parola raggiunge l'estremo dell'esattezza toccando l'estremo dell'astrazione e indicando il nulla come sostanza ultima del mondo in Ponge il mondo ha la forma delle cose più umili e contingenti e asimmetriche e la parola è ciò che serve a render conto della varietà infinita di queste forme irregolari e minutamente complicate⁶².

⁶² I. Calvino, *Esattezza*, cit., pp. 692-693.

In *Le città invisibili*, dall'uno si passa al tutto, ma bisogna «custodire intatte le differenze». Il pulviscolo diventa metafora di uniformità del diverso:

E Polo: – Viaggiando ci s'accorge che le differenze si perdono: ogni città va somigliando a tutte le città, i luoghi si scambiano forma ordine distanze, un pulviscolo informe invade i continenti. Il tuo atlante custodisce intatte le differenze: quell'assortimento di qualità che sono come le lettere del nome⁶³.

In altri casi, il pulviscolo è rievocato in contesti in cui si ricerca un modello gnoseologico. L'ultimo Calvino si confronta spesso anche in sede saggistica con la complessità del reale e i suoi molteplici e indefinibili fenomeni. Ne *La conoscenza pulviscolare di Stendhal* (1980 -1982) la realtà di Stendhal è presentata come un «pulviscolo di fenomeni», una molteplicità che cerca di essere ridotta – come avveniva in Fourier – a catalogazioni, classificazioni e cristallizzazioni:

Diciamo dunque che la realtà di cui Stendhal vuol fondare la conoscenza è puntiforme, discontinua, instabile, un pulviscolo di fenomeni non omogenei, isolati gli uni dagli altri, suddivisibili a loro volta in fenomeni ancor più minuti. All'apertura del trattato si direbbe che l'autore affronti il suo tema con lo spirito classificatorio e catalogatore che negli stessi anni portava Charles Fourier a redigere le sue minuziose tavole sinottiche delle passioni in vista delle loro armoniche soddisfazioni combinatorie. Ma lo spirito di Stendhal è quanto mai opposto a un ordine sistematico e vi sfugge continuamente anche in questo che vorrebbe essere il suo libro più ordinato; il suo rigore è

⁶³ I. Calvino, *Le città invisibili*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 475.

d'un altro tipo; il suo discorso s'organizza intorno a un'idea fondamentale: ciò che lui chiama la cristallizzazione; e di lì si dirama esplorando il campo di significati che s'estende sotto la nomenclatura amorosa, così come le aree⁶⁴.

La pulviscolarità del mondo si estende a quello della scrittura. In *Leggerezza* Calvino propone una letteratura atomistica sulla scia di Lucrezio che rappresenti «un pulviscolo d'atomi come tutto ciò che costituisce l'ultima sostanza della molteplicità delle cose»⁶⁵:

Poi c'è il filo della scrittura come metafora della sostanza pulviscolare del mondo: già per Lucrezio le lettere erano atomi in continuo movimento che con le loro permutazioni creavano le parole e i suoni più diversi; idea che fu ripresa da una lunga tradizione di pensatori per cui i segreti del mondo erano contenuti nella combinatoria dei segni della scrittura: l'*Ars Magna* di Ramon Llull, la Kabbala dei rabbini spagnoli e quella di Pico della Mirandola... Anche Galileo vedrà nell'alfabeto il modello d'ogni combinatoria d'unità minime... Poi Leibniz...

L'atomismo, per Calvino, è una logica intrinseca al mondo e alla scrittura. Questo è l'unico aspetto generalizzante che, paradossalmente, si avvicina di nuovo ad un suo letterale e lucreziano del termine poiché è il poeta latino stesso a creare nel suo poema l'analogia tra atomi e lettere, atomismo fisico e combinatoria linguistica.

⁶⁴ I. Calvino, *La conoscenza pulviscolare di Stendhal*, cit., p. 943.

⁶⁵ I. Calvino, *Leggerezza*, cit., p. 647.

⁶⁶ Ivi, p. 653.

3. *Sviluppi paralleli in senso letterale e metaforico: il «pulviscolo delle storie»*

L'uso di pulviscolo, in alcuni casi, può essere interpretato simultaneamente ad un livello letterale e metaforico, senza escludere la prima o la seconda possibilità di lettura. Per dimostrarlo, prenderò in esame tre campioni testuali tratti da *Il castello dei destini incrociati* (1969), *Il prato infinito* (1983) e *Cominciare e finire* (1985)⁶⁷.

Il passo latino sul pulviscolo tradotto da Calvino per Zanichelli viene rielaborato nello stesso anno all'interno de *Il castello dei destini incrociati*:

Una guerra senza fine agita l'universo fino alle stelle del firmamento e non risparmia gli spiriti né gli atomi. Nel pulviscolo dorato sospeso nell'aria, quando il buio d'una stanza è penetrato da raggi di luce, Lucrezio contemplava battaglie di corpuscoli impalpabili, invasioni, assalti, giostre, vortici... (Spade, Stella, Ori, Spade).

Certamente anche la mia storia è contenuta in questo intreccio di carte, passato presente futuro, ma io non so più distinguerla dalle altre. La foresta, il castello, i tarocchi m'hanno portato a questo traguardo: a perdere la mia storia, a confonderla nel pulviscolo delle storie, a liberarmene⁶⁸.

Questa riscrittura è legata al brano tradotto per mezzo dell'immagine del pulviscolo e al suo significato letterale e metaforico. L'unico momento, già descritto da Lucrezio, in cui è

⁶⁷ Qui si indica la data di composizione, non quella postuma di pubblicazione.

⁶⁸ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 543.

possibile percepire la consistenza invisibile e impalpabile degli atomi è immortalato nuovamente da Calvino. Perfino i termini adottati nel racconto trovano una corrispondenza con quelli scelti per tradurre i versi di Lucrezio: la stanza, i raggi luminosi, le battaglie di corpuscoli e il verbo «penetrare». La manifestazione più compiuta della permanenza della similitudine lucreziana tra pulviscolo ed eserciti si ha proprio qui. Calvino fa rivivere nelle sue pagine l'illimitatezza della guerra («una guerra senza fine») in associazione all'infinità degli atomi («corpuscoli innumerevoli») e degli spiriti. In questa immensità cosmica de *Il castello dei destini incrociati* riecheggia anche quella dello spazio infinito oltre a quella del tempo del movimento atomico («agitazione perpetua») e della guerra («guerra perpetua») che intrattiene gli «eserciti che non si concedono tregua». Nel racconto, la guerra riguarda gli atomi, ma viene estesa anche agli spiriti, gli esseri umani. Come però si evince anche da ciò che sta prima e dopo questo estratto testuale, la battaglia è tra i personaggi (cavalieri ariosteschi o personaggi dei tarocchi) e, soprattutto, tra le storie possibili, quindi tra l'autore e la sua penna. Ecco svelato il senso metaforico: non si tratta solo di una battaglia tra atomi e corpuscoli, ma anche di un combattimento con il caos della scrittura, con le molteplici e «pulviscolari» possibilità di sviluppo narrativo. Qui il «pulviscolo dorato» che volteggiava nell'aria si estende alla scrittura e dunque alle singole storie e possibilità narrative contenute nell'uso combinatorio dei tarocchi e veicolate dalla penna dello scrittore, divenendo il «pulviscolo delle storie».

Nel racconto *Il prato infinito* di *Palomar*, il pulviscolo è un elemento chimico e fisico del cosmo:

Palomar s'è distratto, non strappa più le erbacce, non pensa più al prato: pensa all'universo. Sta provando ad applicare all'universo tutto quello che ha pensato del prato. L'universo come cosmo regolare e ordinato o come proliferazione caotica. L'universo forse finito ma innumerabile, instabile nei suoi confini, che apre entro di sé altri universi. L'universo, insieme di corpi celesti, nebulose, pulviscolo, campi di forze, intersezioni di campi, insieme di insieme...⁶⁹

Oltre ad esserci un pulviscolo letterale, inteso come elemento fisico che condivide lo stesso campo semantico di «corpi celesti», «nebulose» e «campi di forze», c'è anche il pulviscolo nel suo uso generalizzante, come parte, sezione del cosmo, che richiama tutto l'universo dando un senso di progressivo inscatolamento. Ha a che fare con fenomeni ed elementi che richiamano grandezze infinite ma, allo stesso tempo, delinea anche un circoscritto microcosmo. Il pulviscolo, allora, è sia ordine che disordine, «parte» e «molteplice»: il vero «ordine nel pulviscolo»⁷⁰, che il signor Palomar tanto ricerca, è l'accettazione di un disordine complesso e caotico. Il pulviscolo permette allora di visualizzare un'armonia, un insieme – come la già citata nube d'ali degli storni di un altro racconto di *Palomar*⁷¹ – ma allo stesso tempo esso è molteplice: non è visibile e palpabile, definibile né tanto meno numerabile. Tanto vale «fingere la regolarità nel sistema», come avviene nel racconto cosmicomico *I cristalli* (1968), in cui il pulviscolo è rappresentato come un organismo fatto di irregolarità e disarmonia. Bisogna fingere che ci

⁶⁹ I. Calvino, *Il prato infinto*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 900.

⁷⁰ I. Calvino, *I cristalli*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 249.

⁷¹ Cfr. I. Calvino, *L'invasione degli storni*, cit., pp. 925-929.

sia un ordine nel pulviscolo, una regolarità nel sistema pulviscolare di diversità, e che alla fine ci sia un modello e non una «compenetrazione di sistemi diversi»:

sto al gioco, insomma, al gioco di fingere un ordine nel pulviscolo, una regolarità nel sistema, o una compenetrazione di sistemi diversi ma comunque misurabili sebbene incongrui, tale da far combaciare a ogni granulosità del disordine la sfaccettatura d'un ordine che subito si sbriciola⁷².

In *Cominciare e finire*, saggio espunto e assimilato nelle altre *Lezioni americane*, il pulviscolo delle possibilità di scrittura si aggrega e disgrega come gli atomi nel *clinamen*, richiamando le peculiarità fisiche di questo fenomeno. Qui Calvino teorizza anche il potenziale sinedddotico dell'immagine del pulviscolo – ricalcando il rapporto tra «piccole cose» e «grandi» del passo lucreziano – definendo la molteplicità dell'esistenza come il luogo in cui coesistono «particolare» e «molteplice»:

Spero di avere spiegato esaurientemente perché considero decisivo nell'opera letteraria il modo in cui la particolarità che esso rappresenta o da cui parte si collega alla molteplicità dell'esistente o del possibile. Ho preferito parlare di particolare e di molteplice, anziché di «parte» e di «tutto», perché «tutto», «totalità» sono parole di cui diffido sempre un poco. Non ci può essere un tutto dato, attuale, presente, ma solo un pulviscolo di possibilità che si aggregano e si disgregano⁷³.

⁷² I. Calvino, *I cristalli*, cit., p. 249.

⁷³ I. Calvino, *Cominciare e finire*, cit., p. 751.

Qui il pulviscolo rappresenta le possibilità che nascono dalla particolarità di ogni forma esistente. Il pulviscolo appare allora come qualcosa di sfuggente, un «insieme ordinato e diverso» di molteplicità. Nel quadro di una «disarmonia prestabilita», il caos pulviscolare viene accettato come ordine e il rapporto tra parte e tutto non coincide. La sineddoche cosmologica, per quanto anelata, non è sufficiente per capire il funzionamento del mondo e ciò si riversa sulla scrittura, aprendo il racconto ad una molteplicità di diramazioni possibili.

Nonostante il significato della parola pulviscolo si carichi di valori e sfumature dell'epoca della postmodernità in cui Calvino vive e a cui partecipa attivamente – come la frantumazione dell'io, l'idea di scrittura labirintica, i concetti letterari di possibilità e inscatolamento – esso rappresenta uno degli esempi più evidenti di desiderio di contatto letterario con il cosmo. La distanza di Calvino dal postmoderno è testimoniata dal tentativo di capire i funzionamenti del cosmo e di usare le fonti classiche in modo attivo (e non metaletterario e autoreferenziale). Nell'ottica di una riscrittura e di un riutilizzo di parole, immagini e principi letterari, filosofici e scientifici della classicità, stabilisce un contatto con il mondo contemporaneo veicolando le nuove scoperte astronomiche degli anni Sessanta con un mezzo antico e mitologico come la parola e l'immagine del pulviscolo. Il termine, infatti, si irradia all'interno di discipline come la biologia molecolare, la termodinamica e l'astrofisica⁷⁴. Si addentra inoltre in un contesto in cui la scienza – in senso enciclopedico – è considerata un sapere umanistico da intellettuali come Giorgio de Santillana:

⁷⁴ Cfr. M. Bucciattini, *Italo Calvino e la scienza*, cit., p. 61.

Eppure, se solo la scienza evitasse di diventare prigioniera delle sue rifiniture formalistiche o della sua rozzezza pragmatistica, [...] troverebbe il suo antico posto nel grande dialogo, non semplicemente come struttura di simboli, ma come metafora dell'essere. [...] Essa possiede in sé qualcosa di interamente umanistico, vale a dire il suo giuoco di immagini creative, la sua esperienza nella ricerca della verità, che si legano a tutte le forme della ricerca [...]. Se gli umanisti fossero così aperti al mondo della ideazione scientifica (che nulla ha a che fare con i risultati particolari) e così comprensivi verso le metafore della letteratura, della storia e della religione, ci sarebbero pochi motivi per una guerra contro i mulini a vento [...] ⁷⁵.

Calvino, risemantizzando la parola pulviscolo, sembra accettare la sfida lanciata da Santillana di ripristinare l'antico dialogo tra letteratura e scienza prendendo spunto, da un lato, dagli antichi poeti che, come Lucrezio, includevano le metafore della scienza nelle loro opere riconoscendone un valore veritiero e allo stesso tempo immaginoso e, dall'altro, dagli scienziati-umanisti moderni – come Leonardo o Galilei – che furono aperti a ricevere le metafore scientifiche.

La parola pulviscolo eredita da parte di Calvino un ruolo e un significato innovativo che lo accompagna nella maggior parte delle sue stagioni poetiche. Questo termine – in associazione ad altre espressioni come nebulosa, polvere, fotone, parola e scrittura – oltre a mutare in sé, acquisendo un significato cosmologico ed un contesto scientifico sempre più specifico, incarna i messaggi gnoseologici che l'autore ricerca, in modo sem-

⁷⁵ G. De Santillana, *L'eredità del diciassettesimo secolo: il nostro specchio dell'essere*, in *Scienza e cultura oggi*, a cura di G. Holton, Boringhieri, Torino 1962, pp. 79-81.

pre diverso, nelle sue opere. Il valore di questa operazione calviniana risiede nel ripristinare il significato lucreziano, ma anche nel superarlo. La metafora particolarizzante rappresenta l'aspetto più inedito e nascosto della presenza lucreziana dietro questo termine. Trova la sua massima espressione in *Palomar* in cui il cambiamento in direzione di una filosofia lucreziana di tipo pessimista si manifesta tanto al livello stilistico – attraverso l'applicazione del principio sineddotico particolarizzante a tutto il sistema gnoseologico della raccolta di racconti, spesso ravvisabile proprio nella parola pulviscolo – e contenutistico, attraverso narrazioni che riguardano sempre di più il cosmo, la cornice narrativa in cui il pulviscolo nasce etimologicamente.

Ginevra Latini

VIII. Calvino e l'America.
Mutamento del reportage e
nostalgia permanente della narrazione

di *Arianna Mazzola*

1. *Premesse metodologiche*

Il presente lavoro intende analizzare il rapporto di Calvino con gli Stati Uniti e il reportage *Un ottimista in America*¹. Si ritiene essenziale il confronto con un libro che si staglia, fin dalla pubblicazione, quale inevitabile pietra d'inciampo per i testi odeporici successivi aventi come oggetto il continente scoperto da Colombo: *America primo amore* di Mario Soldati². Pubblicata postuma solo nel 2014, l'opera di Calvino aveva già subito diversi rimaneggiamenti. Infatti, al secondo giro di bozze precedente a quello che avrebbe dovuto essere uno degli ultimi passaggi prima di dare il reportage alle stampe, l'autore de *Le città invisibili* decide di fare *dietrofront* e dar credito all'impressione secondo cui aveva sentito *Un ottimista in America* «troppo mode-

¹ I. Calvino, *Un ottimista in America*, Mondadori, Milano 2014 (e-book).

² M. Soldati, *America primo amore*, Mondadori, Milano 2005 (e-book).

sto come opera letteraria e non abbastanza originale come reportage giornalistico»³. Di certo appare impensabile – e dopo tutto esula dall’oggetto del contributo – una collazione completa tra i vari passaggi che la scrittura ha attraversato per giungere al testo che solo da meno di un decennio è presente tra gli scaffali delle librerie. Inoltre, per una comprensione della stratigrafia testuale è possibile riferirsi all’ottimo contributo di Ricorda, *Il viaggio del testo. Le corrispondenze americane di Calvino, dalle lettere al reportage narrativo*⁴. Barengi, più in generale, rileva una costante nella produzione dello scrittore, ovvero

³ Lettera a Luca Baranelli riportata in I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli-C. Milanini, *Introduzione*, Mondadori, Milano 2000, p. 1530.

⁴ R. Ricorda, *Il viaggio del testo. Le corrispondenze americane di Calvino, dalle lettere al reportage narrativo*, a cura di R. Ricorda-A. Zava, in *Studi e ricerche XXIII, La detection della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti*, 20/10/2020, pp. 133-148, DOI: 10.30687/978-88-6969-455-4/012 [ultima consultazione 22/06/2023]. *Ibid.*, pp. 145-147: «Alcuni capitoletti vengono mantenuti sostanzialmente inalterati nel passaggio al volume – salvo varianti di rilievo limitato (“Una scuola di dignità”, “Il movimento negro”, “Gli alleati”, “La/In terra nemica”, “La spina nel fianco”), uno cambia titolo e collocazione (“La democrazia ossia la giovinezza” diventa “Il meeting dei giovani”), altri vengono spostati e risultano dall’assemblaggio di parti diverse: ad esempio “Incontro col Sud” della ‘cartolina’ si divide tra “Il consiglio di guerra” (che prende anche un pezzo da “Lo stato maggiore negro”) e “La domenica nera di Montgomery”. [...] Dunque, l’operazione del montaggio sembra essere stata centrale nel passaggio dalla corrispondenza alla forma-libro e forse può avere evidenziato alla fine quei limiti cui lo stesso Calvino, come si è visto, faceva riferimento: eppure,

la volontà «di costruire libri dotati d'una propria logica interna, cioè di “raccontare” attraverso il montaggio dei testi»⁵, e anche *Un ottimista in America* risponde a questo criterio narratologico-formale. Tuttavia, ciò che in questa sede interessa maggiormente, non è ricostruire le trasformazioni che hanno riguardato la scrittura dalle *Lettere a Cartoline d'America* a *Diario americano* a *Diario dell'ultimo venuto* fino alle bozze di *Un ottimista in America*, bensì ragionare intorno a quest'ultima variante – la più vicina alla forma reportage narrativo – e saggiarne i tassi di descrizione e narrazione. Si tratta, dunque, di un'indagine che

il particolare impasto di modalità proprie in parte dell'“opera letteraria”, in parte del “reportage giornalistico” sembra essere uno degli aspetti che caratterizzano la letteratura di viaggio e, nel suo caso, risulta tutt'altro che poco riuscito; lo sottolineava nel 1960 Leonardo Sciascia, lettore delle *Cartoline*, affiancando “Il pedone sospetto” (*Cartoline*, 2530) al Cavaliere inesistente e suggerendo che quella ‘cartolina’ potesse sciogliere “una delle tante allegorie che affollano, senza mai pesare” le storie della Trilogia: “È una cartolina che racconta, potremmo dire, l'avventura di un pedone a Los Angeles: dove tutti camminano in macchina, e un pedone diventa sospetto all'occhio del poliziotto. Senza l'armatura dell'automobile, in cui l'uomo americano si chiude anonimo, inesistente, girare a piedi per la città è come camminare nudo. Si pensa al Cavaliere inesistente che cammina, dà ordini, combatte senza, appunto, esistere dentro la sua bella armatura”. Anche lo scrittore siciliano sembra aver colto quanto Calvino aveva scritto in proprio, esprimendo la consapevolezza che il libro, pur già abbandonato, sarebbe stato comunque, oltre che “un documento dell'epoca”, una fase del suo itinerario: invito pertanto a rileggerlo e approfondirne ulteriormente l'analisi».

⁵ M. Barenghi, *Introduzione* in I. Calvino, *Saggi (1949-1985)*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, vol. 1, p. XI.

ha quale obiettivo lo studio di un genere letterario e il mutamento di una forma a partire da un paese proteiforme e complesso: l'America. Di conseguenza, a tal proposito, anche le interviste rilasciate da Calvino coeve, o immediatamente successive al viaggio, o più tarde e aventi come oggetto gli Stati Uniti, costituiscono un apparato circostante all'opera che non si vorrebbe trascurare. Il nocciolo della questione che si intende affrontare è, infatti, la portata conoscitiva che la componente narrativa assume in un'opera che non è solo documento di un periodo storico. *Un ottimista in America*, di fatto, è un affresco non per grandi campiture e semplificazioni, ma la riflessione certolina su una società i cui confini tra vero e falso sono incerti. Oltre a questo aspetto, inoltre, è bene non tralasciare una questione che si potrebbe definire una vera e propria *nostalgia della narrazione*. Sembra, infatti, che più che a una valigia riposta in un remoto ripostiglio, l'America che lo scrittore riporta con sé in Italia dopo i sei mesi finanziati dalla *Ford Foundation* assomigli di più a un golf indossato per anni. In altre parole: Calvino conosce l'America per via letteraria e solo dopo la percorre in lungo e in largo per sei mesi, pur amando New York più di qualsiasi altra città. In un pezzo pubblicato sul settimanale «ABC» l'11 giugno 1960 scrisse: «Io amo New York, e l'amore è cieco. E muto: non so controbattere le ragioni degli odiatori con le mie [...]. In fondo, non si è mai capito bene perché Stendhal amasse tanto Milano. Farò scrivere sulla mia tomba, sotto il mio nome,

“newyorkese”?»⁶. In un'intervista rilasciata a Palermo nel settembre 1984 dal titolo «La mia città è New York»⁷, chiarì invece che il suo incontro con la letteratura americana fu opera dei due maggiori americanisti dell'epoca con i quali instaurò un sincero e profondo sodalizio: Cesare Pavese ed Elio Vittorini. Furono loro a fargli scoprire la complessità di Faulkner e quello che più tardi diventò un modello calviniano di prim'ordine per la limpidezza dello stile: Ernest Hemingway. Tuttavia, Calvino si definiva, più che un romanziere, uno scrittore di racconti; di conseguenza dichiarava che a influenzarlo ed ispirarlo erano state, tra l'altro, alcune letture della sua fanciullezza, tra le quali quella dei racconti di Edgar Allan Poe. Il perché è presto detto: Poe «è uno scrittore che, nei limiti del racconto sa fare tutto. All'interno del racconto è un autore di possibilità illimitate; e poi mi pare come una figura mitica di eroe della letteratura, di eroe culturale, fondatore di tutti i generi della narrativa che saranno poi

⁶ *Cronologia*, a cura di M. Barenghi-B. Falcetto, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. 1, Mondadori, Milano 1991, p. LXXV

⁷ I. Calvino, *La mia città è New York* in Id., *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli-M. Barenghi, *Introduzione*, Mondadori, Milano 2002, pp. 585-590, p. 585: «Per quanto riguarda la mia formazione, avvenuta negli anni '40, mi sono avvicinato, in un primo momento come semplice lettore, alla narrativa americana, che in quell'epoca rappresentava una grossa apertura per l'orizzonte italiano. Per questo, quando ero giovane, la letteratura americana era molto importante e, naturalmente, ho letto tutti i romanzi che allora arrivavano in Italia. In un primo momento, comunque, ero un provinciale: vivevo a Sanremo e non avevo una cultura letteraria, visto che ero uno studente in Agraria. Poi sono diventato amico di Pavese e Vittorini».

sviluppati in seguito»⁸. L'America di Calvino, dunque, prima che esperienza diretta e geografica fu avventura mentale e letteraria. Dopotutto, è anche vero che, come ebbe a dire più tardi Baudrillard, il modo di vita americano ha «tutte le caratteristiche della finzione. Ed è proprio questo carattere di finzione che si rivela appassionante. Ora, la finzione non è l'immaginario. È ciò che anticipa l'immaginario realizzandolo»⁹.

Pochi mesi dopo essere rientrato in Europa, nell'intervista del 25 agosto 1960 di Ernesto Battaglia dall'emblematico titolo *Che me ne sembra dell'America. Italo Calvino ci parla del suo viaggio negli Stati Uniti*, lo scrittore, a proposito della realtà e della letteratura americana si esprime significativamente in questi termini:

La letteratura americana è molto vera. Arrivato a New Orleans durante il famoso carnevale, con tutti gli alberghi pieni, finii da un affittacamere nel Vieux Carrè: era una stanza oscura, stracarica di roba polverosa e sfrangiata [...]. La mia prima impressione fu di trovarmi in una scenografia per Tennessee Williams o nell'ambiente di un racconto di Truman Capote: quello che avevo sempre creduto di riconoscere a volta a volta come uno speciale clima fantastico di questo o quello scrittore, o uno speciale gusto dell'immaginazione, comune agli scrittori del Sud, macché, vedevo che era solo una fotografia di quegli ambienti, senza bisogno di trasfigurazione¹⁰.

⁸ *Ibid.*, p. 586.

⁹ J. Baudrillard, *L'America*, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 78-79.

¹⁰ I. Calvino, *Che me ne sembra dell'America*, in Id., *Sono nato in America*, cit., pp. 61-66, p. 63. A. Ravaggi, *Calvino americano. Identità e viaggio nel Nuovo Mondo*, Le Lettere, Firenze 2012, p. 21. «Si dichia-

Per un autore che proprio da coloro che lo hanno “iniziato” alla tradizione letteraria d’oltreoceano è stato definito «scoiattolo della penna»¹¹ (Pavese) e, quale narratore della Resistenza, dotato di una scrittura realistica «a carica fiabesca»¹² (Vittorini), una realtà come quella americana risulta disorientante. Si crea uno straniamento tra l’esperienza di lettura avvenuta in precedenza e quella di viaggiatore. Calvino, visitando i luoghi, per lui dapprima letterari, quasi prova delusione nel constatare l’aderenza, a tratti quasi la sovrapposizione, delle pagine al paesaggio fisico. È come se avvertisse una nostalgia di quello che aveva creduto vero: una rielaborazione fantastica e narrativa dello spazio geografico. È ancora il filosofo francese a constatare che «tutta l’America», per gli europei, è «un deserto. La sua cul-

rava come “l’ultimo fedele del Mito dell’America ‘tough’, brutale, movimentata”. Quell’America rappresentata non solo da scrittori come Melville, ma anche da Sherwood Anderson scrittore artigiano capace di scrivere sul terreno vergine di una tradizione americana da poco nata, sebbene già popolata da figure di rilievo come quelle di Poe e Hawthorne. O ancora, un’America *tough* rappresentata da Ernest Hemingway che, dichiarava Calvino in una ricognizione del personale legame con l’autore, era stato fino a un certo periodo un radicale nume tutelare delle prime prove narrative, fautore oltretutto di una “suggestione poetica e politica insieme, un confuso slancio per l’antifascismo attivo”».

¹¹ C. Pavese, Recensione de *Il sentiero dei nidi di ragno* in *L’Unità*, 26 ottobre 1947.

¹² È quanto indicato nel risvolto di copertina della prima edizione enaudiana de *Il visconte dimezzato*, datata 1952.

tura è selvaggia: essa rinuncia all'intelletto e a ogni estetica trascrivendosi letteralmente nella realtà»¹³. Inoltre, rendendo infinito lo spazio geografico con la distruzione di quello che nella mentalità europea coincide con il centro urbano, gli americani «hanno aperto un vero e proprio spazio della finzione»¹⁴. Dunque, da un lato Calvino comprende che la letteratura americana è profondamente vera perché coincidente con il paesaggio, di conseguenza è una descrizione più che frutto dell'immaginario. Dall'altro, invece, Baudrillard conferma che è lo stesso spazio geografico ad aprire un varco alla finzione e che nella cultura americana lo statuto di verità è incerto non soltanto tra le pagine dei romanzi, ma nel modo di vivere statunitense. È ancora Calvino a constatare, infine, un ulteriore cortocircuito che si verifica quando la letteratura diventa luogo geografico, una tappa irrinunciabile degli itinerari per turisti. Così l'autore delle *Cosmicomiche* in un'intervista:

La letteratura americana è molto vera. [...] Poi ho capito che è successo anche il processo inverso, che è stata anche la letteratura a influire sulla realtà. Per esempio, di molte vecchie case di New Orleans si raccontano storie straordinarie: ma dopo un po' ho appreso che Faulkner, da giovane, quando sbarcava il lunario facendo cento mestieri, aveva fatto anche il cicerone per i turisti in visita al Vieux Carré; e alle loro domande rispondeva inventando storie. Molte di queste storie sono passate di bocca in bocca, sono diventate patrimonio di tutti i ciceroni, sono entrate a far parte della storia e delle guide

¹³ J. Baudrillard, *L'America*, cit., p. 82.

¹⁴ *Ibidem*.

ufficiali di New Orleans, e ormai non si sa più che cos'è vero e cos'è di Faulkner¹⁵.

I frutti dell'immaginazione di Faulkner sono ormai indistinguibili dai territori che ne sono stati oggetto, quindi è impossibile segnalare i differenti piani di realtà e finzione. Ecco allora che l'America per Calvino si fa, a tutti gli effetti, serbatoio di immagini letterarie a cielo aperto. È probabile che per una mente geometrica, analitica e profondamente dialettica come quella dello scrittore, la permanenza statunitense abbia comportato uno spaesamento non trascurabile. È altrettanto plausibile che, al contempo, le metropoli dei cinquanta stati «disuniti» abbiano sollecitato l'alimentarsi di idee «fantastiche» nel turbinio, assecondando il movimento di una società che non si ferma mai¹⁶. Dopotutto, si tratta di uno degli aspetti che si tenterà di mettere in luce nell'analisi di *Un ottimista in America*. Infine, non è del tutto possibile escludere neppure che proprio quell'esperienza abbia gettato le basi sia di suggestioni letterarie seguite successivamente sia della proverbiale «dromomania»

¹⁵ I. Calvino, *Che me ne sembra dell'America*, in Id., *Sono nato in America*, cit., p. 63.

¹⁶ I. Calvino, *Gli stati disuniti*, in Id., *Sono nato in America*, cit., pp. 52-57, p. 52-53: «Possiamo dire che gli Stati Uniti sono un paese ancora in movimento, con caratteristiche spiccate d'industrializzazione esasperata. [...] Ecco, una definizione dell'America mi pare possa essere questa: gli Stati Uniti sono piuttosto disuniti. [La disunione deriva] dal cosiddetto patriottismo di Stato, come si trova nel Texas e in California; dalle differenze economiche e sociali, e persino, per quanto possa sembrare strano, dai ricordi della guerra di secessione».

che, tre anni più tardi, portò Calvino ad assecondare la smania di un *infinito viaggiare*¹⁷.

2. *Metamorfosi come genere letterario, metamorfosi del genere letterario: Soldati e Calvino alla prova dell'America*

Partendo per gli Stati Uniti, e anche durante il viaggio, spergiuravo che non avrei scritto un libro sull'America (ce n'è già tanti!). Invece ora ho cambiato idea. I libri di viaggio sono un modo utile, modesto eppure completo di fare letteratura. Sono libri che servono praticamente, anche se, o proprio perché, i paesi cambiano d'anno in anno e fissandoli come li si è visti se ne registra la mutevole essenza; e si può in essi esprimere qualcosa che va al di là della descrizione dei luoghi visti, un rapporto tra sé e la realtà, un processo di conoscenza. [...] “E a questo modo ho compiuto pure il mio recente viaggio americano: perché mi interessavano gli Stati Uniti, come sono fatti realmente, non, che so io, per un “pellegrinaggio letterario” o perché volessi “trarne ispirazione. [...] Però negli Stati Uniti sono stato preso da un desiderio di conoscenza e di possesso totale di una realtà multiforme e complessa e “altra da me”, come non mi era mai capitato. È successo qualcosa di simile a un innamoramento”¹⁸.

¹⁷ *Cronologia*, a cura di M. Barenghi-B. Falcetto, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., p. LXXVI: «1962. In questo periodo Calvino si dice affetto da “dromomania”: si sposta di continuo fra Roma (dove ha affittato un *pied-à-terre*), Torino, Parigi e Sanremo. “I liguri sono di due categorie: quelli attaccati ai propri luoghi come patelle allo scoglio che non riusciresti mai a spostarli; e quelli che per casa hanno il mondo e dovunque siano si trovano come a casa loro. Ma anche i secondi, e io sono dei secondi [...] tornano regolarmente a casa, restano attaccati al loro paese non meno dei primi”».

¹⁸ I. Calvino, *Un ottimista in America*, Mondadori, Milano 2014, p. 3.

Così, nell'agosto 1960, Italo Calvino rispondeva in una lettera a Carlo Bo alla richiesta di fare un bilancio sui sei mesi trascorsi negli Stati Uniti. Un tema, l'America, con i suoi luoghi simbolo, e un genere letterario, il reportage narrativo, sono i due ideali fuochi della riflessione intorno alla metamorfosi. Chiarire che il reportage narrativo è, per statuto, un genere metamorfico, oltre ad analizzare come una stessa forma subisca dei cambiamenti lungo l'asse diacronico soprattutto per effetto dei mutamenti intercorsi sul piano tematico, è quanto ci si propone di verificare alla luce di una precisa analisi dei testi, dunque attraverso la tecnica del *close-reading*. In tal senso, il *corpus* di testi scelto è costituito da *America primo amore* di Mario Soldati del 1935 e *Un ottimista in America* di Italo Calvino, scritto nel 1960 ma pubblicato postumo soltanto nel 2014 da Mondadori. La selezione non è affatto arbitraria ma, al contrario, risponde ai criteri di verifica proposti in precedenza: l'analisi del genere letterario considerando le trasformazioni extra-testuali di uno spazio urbano, New York, in un arco cronologico di quasi trenta anni.

Andare, osservare, raccontare sono momenti imprescindibili per lo scrittore di reportage. Riprendendo la definizione di György Lukács, «a good reportage is based on thorough and comprehensive study, embraces a large and well-organized body of facts and presents its examples clearly»¹⁹. Si tratta quindi di una scrittura fortemente connotata dalla natura geografica e sto-

¹⁹ G. Lukács, *Essays on Realism*, a cura di R. Livingstone, Lawrence and Wishart, London 1980, p. 53: «Un buon reportage si basa su uno studio completo ed esaustivo, abbraccia un vasto e ben organizzato insieme di eventi e presenta i suoi esempi chiaramente» [traduzione mia].

rica nella quale, su più piani, emergono riflessioni politico-economiche e culturali per restituire un'immagine dell'ambiente e della società presi in analisi. Il punto di vista è, riproponendo un concetto caro a Bachtin, polifonico: l'autore interroga la realtà a più livelli e cerca di coglierne gli aspetti essenziali nonostante lo spaesamento conseguente al confronto con l'alterità. Le posture del reporter, inoltre, possono riassumersi in un atteggiamento sedentario e di chiusura nei confronti dell'altro, o di mobilità, dunque di disponibilità al confronto lungo «le linee oblique, i percorsi laterali, [...] i passaggi di dislocazione e di displacement, attraverso le quali si accede al cambiamento»²⁰.

Per ragioni di chiarezza, inoltre, sono da considerare le differenze soggiacenti al reportage giornalistico e al reportage narrativo, troppo spesso inopportunosamente trascurate. Nel primo caso il *reporter* è un giornalista che propone sull'inserito o la rubrica di una rivista o un quotidiano un'inchiesta su un argomento di cronaca. Il fine è l'immediatezza della notizia, dunque quanto più breve è l'intervallo di tempo tra esperienza, scrittura e pubblicazione tanto più può dirsi riuscito il reportage. Nel secondo caso il reporter è spesso uno scrittore che pubblica un lavoro organico, di più ampio respiro, sovente in volume. Il viaggio e il conseguente sguardo sulla realtà, insieme alla creazione letteraria sono essenziali per poter definire una scrittura odepórica un reportage narrativo. L'opera mira al superamento della precarietà del tempo della cronaca e asintoticamente tende all'immortalità letteraria. Ecco che, allora, all'esperienza del viaggio fisico si affianca l'avventura della scrittura, da considerare essa stessa alla stregua di un secondo viaggio.

²⁰ R. Monticelli, *Lo stupore della differenza. Anna Jameson e la tradizione del racconto di viaggio*, Pàtron Editore, Bologna 2000, p. 50.

Si può determinare, già a quest'altezza, una iniziale metamorfosi dall'esperienza di viaggio alla registrazione in forma di appunti: lo scrittore osserva e registra selezionando quanto ha visto e questo vale tanto per il *reportage* giornalistico, che si vuole il più possibile fededegno, quanto per il *reportage* narrativo. In entrambi i casi, quindi, la scrittura odepórica è «an act of translation that constantly works to produce a tense 'space in-between'»²¹. Tuttavia, è bene ricordare che, nel *reportage* narrativo, i tempi che intercorrono tra viaggio, scrittura e pubblicazione sono più dilatati. All'importanza dell'esperienza spaziale si aggiunge quella temporale: stando alla proposta di Giuliana Benvenuti, nei *reportage* narrativi è essenziale considerare il tempo trascorso tra viaggio e scrittura²², sia perché la memoria e il ricordo alterano e mutano inevitabilmente le impressioni iniziali sia perché tra gli appunti di viaggio e la maturazione del testo finale da consegnare alle stampe operano criteri di strutturazione e selezione di quanto si è visto o provato. In tal senso, avviene una ulteriore metamorfosi che si convoglia in un genere ibrido per definizione e capace di farsi potente mezzo conoscitivo della realtà. Lo scrittore-reporter, come afferma Roberto Baronti Marchiò, scrive «con lo sguardo» e procede «per dilatazione». Il *reportage* narrativo, continua ancora il critico, è un

²¹ *Writes of Passage. Reading travel writing*, a cura di J. Duncan-D. Gregory, Routledge, London 1999, p. 4: «un atto di traduzione che costantemente mira a produrre la tensione di uno spazio 'intermedio'» [traduzione mia].

²² G. Benvenuti, *Il diarismo in Asia Maggiore di Franco Fortini*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di A. Dolfi-N. Turi-R. Saccherini, ETS, Pisa 2008.

« tiro incrociato di due categorie opposte di detrattori »²³: la realtà e la narrazione, quindi mimesi e invenzione²⁴. La scrittura odepórica combina descrizione e narrazione, spazialità e diacronia assumendo un diverso atteggiamento epistemologico nei confronti del rapporto tra realtà e finzione: la registrazione dei fatti non è sufficiente per rendere la complessità del reale e ad essa si aggiungono le emozioni e le sensazioni, oltre ad un calcolato momento creativo. Per quanto riguarda lo stile, lo stesso è frutto della sintesi tra un registro narrativo della finzione e quello fattuale, più descrittivo²⁵.

Il tasso di descrizione e narrazione presente in due reportage diversi come *America primo amore* e *Un ottimista in America* porta alla luce una ulteriore metamorfosi che si tenterà di verificare attraverso una puntuale analisi dei testi prendendo in esame lo sbarco e la descrizione della città con i suoi luoghi-simbolo.

²³ R. Baronti Marchiò, *Journey without maps in Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del convegno (Cassino, 9 -10 dicembre 1999), a cura di N. Bottiglieri, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino 2011, p. 52.

²⁴ S. Zangrandi, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Falcini a Severgnini*, Edizioni Unicopli, Milano 2003.

²⁵ T. Todorov, *The Journey and its Narrative*, in C. Chard, *Transports: travel, pleasure, and imaginative geography, 1600-1830*, Helen Langdon, New Haven 1996, pp. 287-296; p. 292: «the term travel narrative designates: narrative, that is, personal narration and not objective description; but also travel, and therefore a framework of circumstances exterior to the subject», «il termine narrativa di viaggio designa: la narrazione, cioè la narrazione personale e non la descrizione oggettiva; ma anche il viaggio, e quindi un quadro di circostanze esterne al soggetto» [traduzione mia].

Ero arrivato: l’America esisteva sul serio; avrei dovuto viverci, lavorare, soffrire; era impossibile sottrarsi a questo futuro [...] “Qualcuno indicava in lontananza un punto nero nella nebbia e diceva che era la Statua della Libertà²⁶.

La connotazione dell’arrivo è seguita da una prima immagine della Statua della Libertà come punto nella nebbia, dunque come monumento conosciuto ma non ancora visto. *Lady liberty*, invece, assume un’importanza non trascurabile come elemento che definisce la scelta della migrazione in America, come luogo-simbolo di una terra di speranze e futuro migliore. Da un punto di vista stilistico l’ordine non trascurabile nell’elencazione la vede seconda solo al passaporto, dunque all’ottenimento della tanto agognata cittadinanza americana:

Il Passaporto Rosso, la Statua della Libertà, le Stelle e le Strisce, i Dollari, i Grattacieli, questo Subway rombante: credevano, i due cittadini credevano ancora all’eldorado che avevano sognato, per miseria e per giovinezza, di là dall’Oceano. Ostinati affermavano l’approdo al paradiso²⁷.

L’America degli anni Trenta (e di Soldati) si caratterizza per oggetti concreti, tanto che un simbolo viene colto nella materialità e presentato attraverso un’enumerazione dai tratti fortemente descrittivi: l’essere americani (il passaporto), l’appartenere a una terra della libertà (la statua), la bandiera, sintesi degli stati che compongono una nazione, la moneta, oggetto del benessere, la tensione verticale verso l’alto, i grattacieli, e il brulichio del sottosuolo che si sposta perennemente, la *subway*.

²⁶ M. Soldati, *America primo amore*, cit., p. 29, p. 33.

²⁷ *Ibid.*, p. 79.

Nel reportage di Calvino, invece, la Statua della Libertà non è mai esplicitamente nominata in più di duecento pagine di reportage. Il luogo simbolo si è come smaterializzato, all'altezza degli anni Sessanta l'America continua a essere terra di migrazione per la promessa di un futuro migliore, ma lo sguardo dello scrittore durante lo sbarco nella Grande Mela decide di non catturare un *topos* stereotipico ormai consunto.

Ero pentito di non aver preso l'aereo. Sarei arrivato a New York spinto dal ritmo dei grandi affari, della politica al vertice, dei personaggi sorridenti delle telefoto: la giusta via d'approccio per gli Stati Uniti d'oggi²⁸.

E ancora, poco più avanti:

Emersi dal cielo appena chiaro i grattacieli sono le rovine d'una mostruosa New York abbandonata di qui a tremila anni. No: è una massa porosa e quasi diafana, filtrante luci. [...] Tutto resta silenzioso e deserto; a un tratto: le auto! là alla base scorrevano scorrevano da chissà quanto tempo, come una corrente di formiche luminose, e non ce ne eravamo accorti²⁹.

Lo scarto cronologico intercorso tra i due reportage rende evidente l'irruzione della modernità tecnica: *Un ottimista in America* si apre con il rammarico di Calvino di non aver raggiunto gli Stati Uniti per via aerea, dunque attraverso l'utilizzo di un sempre più diffuso mezzo di trasporto. Prosegue con la constatazione della quantità di automobili inimmaginabile in

²⁸ I. Calvino, *Un ottimista in America*, cit., p. 11.

²⁹ *Ibid.*, pp. 11-12.

Italia, per la quale – da poco uscita dalla lenta ripresa del secondo dopoguerra e agli albori del boom economico – le automobili rappresentavano una eccezionale presenza tra le vie delle città maggiormente industrializzate. Fin dall'*incipit* le scelte stilistiche dell'autore delle *Città invisibili* sono indicative di una postura più prensile dal bacino dell'immaginazione narrativa. I grattacieli sono «rovine» di una città «mostruosa», le auto sono «una corrente di formiche luminose» che da subito segnalano la disponibilità autoriale a conoscere uno spazio e raccontarlo non disdegnando, anzi andando alla ricerca, di una metamorfosi: ora attraverso l'uso della metafora, «New York è mostruosa», ora attraverso la similitudine, «le auto sono come formiche». La scelta lessicale in direzione fantastica o animale permette, dunque, senz'altro di restituire l'esperienza vissuta, ma proponendo uno scarto conoscitivo che trova nella narrazione uno strumento, una risorsa, il cui fine è consegnare al lettore un'opera dalla portata euristica accresciuta rispetto alla mera descrizione fattuale e visiva. È ben noto quanto l'occhio, ovvero la vista, sia elemento essenziale della penna di Calvino, eppure, proprio cimentandosi in un genere letterario nel quale la componente descrittiva è preponderante, l'autore decide di aggiungere alla registrazione visiva, dunque all'immagine, l'immaginazione, dunque un rimando narrativo.

Lo spazio di Downtown, in particolare il quartiere finanziario di Wall Street, viene così tratteggiato da Soldati:

I grattacieli furono inventati all'epoca della grande espansione finanziaria americana perché bisognava conservare, accentrati a Wall Street, riuniti nella punta della penisola di Manhattan, tutti gli uffici e

le banche. Ma proprio questa formidabile fioritura d'affari fu religiosa ed eroica: fu l'ultima conquista dello spirito puritano e pioniere³⁰.

A Trinity Church:

Una ragazza alta, forte, elegante mi sfiorò con passo sicuro e s'inginocchiò due banchi davanti a me. [...] Ora pregava. Pregava che la banca di papà non fallisse, lì fuori due passi, tra il vocio di Wall Street³¹.

L'ultima parte di Manhattan è descritta dapprima attraverso la spiegazione storica dello spazio, le motivazioni sottese alla costruzione dei grattacieli, in secondo luogo attraverso la presunta coesistenza della tensione religiosa e affaristica di Wall Street e Trinity Church. Alla descrizione spaziale si affianca una campionatura dall'ambizione antropologica, ma in entrambi i casi la scrittura registra e, al più, ipotizza, gioca a indovinare le preghiere di una ragazza in chiesa.

Per Calvino,

È il cervello del mondo industriale, Manhattan, separato dal corpo. Un sospetto come di muoverci in un mondo completamente astratto aleggia nel febbrile clima produttivistico di New York, sui perfetti grattacieli di acciaio e vetro [...]. Siamo su un'astronave? È una città questa o un organismo innaturale, un universo-ufficio sospeso nel vuoto?³²

³⁰ M. Soldati, *America primo amore*, cit., p. 45.

³¹ *Ibid.*, pp. 127-128.

³² I. Calvino, *Un ottimista in America*, cit., p. 21.

Più precisamente:

La borsa di New York è tutto un meccanismo elettronico. [...] e, in un “enorme palazzo di Wall Street [che] va a finire su all’ultimo piano, [vi è] la Grande Memoria Elettronica [...] “La Memoria, vista da vicino, è come uno strofinaccio sfilacciato”³³.

Il progresso, in questo caso tecnologico, e uno spazio preciso, la Manhattan della borsa e del capitale, vengono inseriti nel reportage attraverso una trasposizione in termini narrativi. Manhattan è prima personificata da un «cervello [...] separato dal corpo», poi addirittura diventa extraterrestre nella domanda «siamo su un’astronave?». Inoltre, tanto Downtown in generale quanto Wall Street in particolare sembrano assumere tratti post-umani: organismo innaturale l’una, Grande Memoria Elettronica l’altra. Gli estratti selezionati dialogano, insomma, con la narrativa fantascientifica, e sembrano proporre immagini d’America che torneranno anche in opere successive dell’autore: «più astratte e generiche nelle *Città invisibili*» o «più esplicite in alcuni racconti di *Ti con zero* e delle nuove *Cosmicomiche*»³⁴.

La doppia verifica testuale ha permesso di mettere in luce una metamorfosi anch’essa duplice: extra-letteraria e del genere letterario. Infatti, la scelta di un momento dell’esperienza di viaggio ben preciso, lo sbarco in America, ha rivelato il mutamento di quello che comunemente consideriamo un luogo-

³³ *Ibid.*, pp. 46-47.

³⁴ M. Marazzi, *L’America critica e fantapolitica di Italo Calvino*, in *Ácoma*, II, 5, estate-autunno 1995, pp. 23-31, p. 30.

simbolo, la Statua della Libertà. La selezione di un luogo geografico di New York ben determinato, Wall Street, ha messo in luce una postura degli sguardi di Soldati e Calvino su aspetti diversi: a partire dai mastodontici grattacieli presenti in entrambi i reportage, il primo ha focalizzato l'attenzione sul connubio tra fede protestante e affari, il secondo si è concentrato maggiormente sul rapporto tra macchine elettroniche e capitale immateriale. Da un punto di vista stilistico si è notato che alla descrizione più fedele di quanto visto da parte di Soldati, Calvino risponde con un'urgenza narrativa di non secondaria importanza. A tal proposito, al di là delle peculiarità delle rispettive scritture, soffermandoci su un livello più macroscopico che guarda all'analisi del genere letterario, l'attività di *close-reading* ha evidenziato che l'istanza fortemente descrittiva del reportage negli anni Trenta era strumento per consegnare al lettore un'immagine più precisa di un'America ancora poco nota. Negli anni Sessanta, invece, la descrizione degli spazi geografici, da sola, non è in grado di rispondere al «desiderio di conoscenza [...] di una realtà multiforme e complessa»³⁵ come l'America, nazione che chiarisce vieppiù il proprio essere proiezione del futuro mondiale. Ecco che, allora, la riflessione di stampo più saggistico trova nella narrazione l'alleata perfetta affinché il reportage narrativo possa mutare forma per rispondere alle rinnovate, e sempre nuove, esigenze conoscitive della contemporaneità.

³⁵ I. Calvino, *Un ottimista in America*, cit., p. 2.

3. Conclusioni

Il viaggio raccontato nella forma del reportage mette in luce la forte urgenza narrativa della prosa di Calvino: per spiegare, per dire cosa ha visto in America, l'autore si serve di immagini dotate di un forte tasso di figuralità. Detto altrimenti: privilegia la componente narrazione in luogo della descrizione. È proprio in questo che si manifesta la ricchezza del testo, al di là della modestia intravista da Calvino tanto da rinunciare alla pubblicazione. Certo, i ragguagli dell'autore «sono più focalizzati ovvero più prospettici, l'attenzione si appunta su particolari o su traiettorie» e un libro sugli Stati Uniti presentava, come riscontra Barenghi, «difficoltà non molto inferiori a quelle di un libro sulla Resistenza»³⁶. Di conseguenza, lo scrittore «decreta il sacrificio di un'opera piena d'idee e di cose, ma dall'andamento un po' rapsodico»³⁷.

È pur vero che,

questa America troppo brulicante di novità agli occhi di un giovane europeo che sarebbe improprio definire provinciale, ma che certo si era mosso fino ad allora all'interno di ambienti circoscritti (ancorché culturalmente vivaci), quest'America troppo disordinatamente prodiga di stimoli per dar forma senz'altro a un «libro di Calvino», produce un decisivo ampliamento di orizzonti. L'intero percorso successivo dello scrittore ne sarà condizionato, a cominciare dalla stagione cosmicomica. [...] È un fatto che Calvino comincia a concepire nuovi

³⁶ M. Barenghi, *Calvino. Un ottimista in America*, in *Doppiozero*, 10 novembre 2014, URL: <https://www.doppiozero.com/calvino-un-ottimista-in-america> [ultima consultazione 26/06/2023].

³⁷ *Ibidem*.

mondi solo dopo essere stato nel Nuovo Mondo. Di questa trasformazione l'*Ottimista* dà conto in maniera più incisiva, più persuasiva rispetto alle versioni precedenti, che serbano un che di inesorabilmente occasionale. Le pagine su New York, in particolare, sono animate da una davvero spumeggiante felicità di scrittura³⁸.

Anche Castellucci concorda sull'importanza del viaggio americano nella costruzione di moduli e linguaggi sviluppati nella produzione calviniana successiva. Infatti, «il Nuovo Mondo è, lungo tutto il corso dell'attività creativa e saggistica di Calvino, immagine dell'incontro col nuovo nel mondo. [...] Rispetto a ogni fenomeno che, per la sua diversità, mette in crisi l'abituale sistema interpretativo, l'America costituirà per Calvino un modello di riferimento»³⁹. A tutti gli effetti, «è lo spazio americano, di per sé, nella sua contemporaneità, ad essere fantastico e fonte di ulteriori elucubrazioni. Le città, e soprattutto New York, la gente, i modi di vivere, l'America nella sua quotidianità, diventano fonte di innumerevoli possibilità narrative, gli offrono grande spazio di libertà e "felicità creativa"»⁴⁰.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ P. Castellucci, *Un modo di stare al mondo. Italo Calvino e l'America*, Adriatica Editrice, Bari 1999, p. 104.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 116. Cfr. anche: *ibid.*, pp. 102-103: Calvino «sfrutterà poi con successo la sua capacità immaginifica al punto che l'esperienza americana costituirà una delle fonti di ispirazione per *Le Cosmicomiche* dove un altrettanto disorientato protagonista formula analogie ancor più paradossali nel tentativo di descrivere il mondo nuovo, il cosmo in formazione, ponendosi dal punto di vista di un contemporaneo cittadino del Nuovo Mondo [...] spesso, quando Calvino dovrà

A ben vedere, è utile rilevare che l'America viene descritta quando si muove su piani di finzione e narrata quando Calvino scrive *Un ottimista in America*, quindi un reportage di viaggio. Per Baudrillard l'Europeo crea l'immaginario e anticipa «la realtà immaginandola», o la rimuove «idealizzandola» e non sarà mai immerso «nella vera finzione»⁴¹. Invece, il modo di vita americano «ha spontaneamente [un] carattere di finzione perché è superamento dell'immaginario nella realtà»⁴². Ecco che Calvino, per restituire questo elemento agirà in due direzioni: nel genere letterario che si vorrebbe più oggettivo degli altri, il reportage, non si limita a descrivere, ma piuttosto sceglie di narrare quanto ha visto. In qualche modo, è come se avesse captato e reso in termini letterari lo spontaneo «carattere di finzione»

confrontarsi con il nuovo, l'ignoto, riprenderà l'immagine dell'America come riassuntiva del meccanismo analogico che spinge a istituire relazioni fra vecchio e nuovo per cercare di trovare una chiave interpretativa. Nelle *Cosmicomiche* lo stupore di fronte all'America, esperienza personalmente vissuta da Calvino, viene riprodotta e amplificata nello stupore di fronte al cosmo in formazione». Per un approfondimento sui rapporti tra Calvino e gli Stati Uniti, cfr. inoltre: *Italo Calvino newyorkese*, a cura di A. Botta-D. Scarpa, Avagliano, Cava de' Tirreni 2002; M. Bucciandini, *New York, New York*, in M. Bucciandini, *Pensare l'universo. Italo Calvino e la scienza*, Donzelli, Roma 2023, pp. 9-17; J. Francese, *Lo scrittore che non venne dal freddo, ovvero il primo viaggio di Calvino negli USA*, in *Allegoria*, XII, 37, 2001, pp. 38-61; G. Raffa, «Io amo New York»: *Calvino's Creative Chaotic City*, in *Science and Literature in Italian Culture from Dante to Calvino. A Festschrift for Patrick Boyde*, a cura di P. Antonello-S.A. Gilson, Legenda, Oxford 2004, pp. 276-291.

⁴¹ J. Baudrillard, *L'America*, cit., p. 79.

⁴² *Ibidem*.

della realtà americana. Non deve stupire che, per Calvino, «i libri più interessanti che vengono dall’America negli ultimi anni non sono creazioni letterarie ma libri di saggistica sociologica, che descrivono criticamente aspetti nuovi della realtà americana, senza contrapporre alcuna possibilità di soluzione»⁴³. D’altro canto, «il senso dell’antitesi storica, in arte e in letteratura, provoca l’immagine. Il poeta contrappone alla realtà un’immagine. Quest’immagine implica (anche quando vuol essere una riproduzione d’una data sezione di realtà scelta come paradigmatica) un nuovo discrimine di valori»⁴⁴. Calvino tenta di forzare lo specifico americano, di conoscere l’America dialetticamente, quindi contrapponendo, in antitesi, l’ipotesi più vicina al modo statunitense di stare al mondo. È nella mediazione, quindi nella creazione di immagini letterarie che si può conoscere attraverso il reportage, quasi forzando la forma e ciò che ci si aspetterebbe: un tasso maggiore di descrizione. Anche quando capta una specificità della realtà americana, allora, l’occhio di Calvino indossa le lenti della dialettica per restituire la stessa al lettore nel reportage. Viceversa, nelle *Cosmicomiche*, in *Ti con zero* e, in particolare, nelle *Città invisibili*, dunque muovendosi su un piano finzionale, recupera la geografia americana, con i suoi grattacieli e le sue megalopoli, con i suoi infiniti spazi da percorrere negli spostamenti. Calvino, negli anni Settanta, è lo scrittore italiano più conosciuto negli Stati Uniti e ben si inserisce nel dibattito sul postmoderno⁴⁵ ivi affrontato anche su

⁴³ I. Calvino, *Un ottimista in America*, cit., p. 96.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁵ Sul rapporto tra il postmoderno americano e Calvino, si veda P. Castellucci, *Un modo di stare al mondo. Italo Calvino e l’America*, cit, p. 141 e 141 nota.

un piano teorico. Se le soluzioni narrative più note del postmoderno possono essere sintetizzate nel gioco combinatorio, nel citazionismo, nell'ibridazione dei generi letterari, nell'appiattimento della dimensione introspettiva dei personaggi e in una maggiore importanza del dato spaziale e descrittivo in luogo della temporalità e della trama, non sarà difficile scorgere negli ultimi romanzi calviniani la ripresa di alcune di quelle caratteristiche. Per esempio, la sezione *Altre cose* di *Ti con zero* e le *Cosmicomiche* hanno come protagonista Qfwfq del quale non si può stabilire se sia umano, quale sia la sua età, quali siano le sue caratteristiche fisiche e psicologiche: è un esempio chiaro in cui il collasso del sistema dei personaggi introspettivi del modernismo può dirsi avvenuto. Il personaggio è un cittadino del Nuovo Mondo e tenta di descrivere la nascita dell'universo e le fasi dell'evoluzione cosmica. In un appunto contenuto in *Un ottimista in America* a proposito degli spostamenti e dei traslochi che, per l'americano tipico, sono del tutto abituali, è possibile scorgere, *in nuce*, una involontaria bozza del racconto successivo rovesciata. Qfwfq è spaesato dalla creazione cosmica e dall'esplosione iniziale, Calvino lo era della rotazione compiuta dagli abitanti dei quartieri del Nuovo Mondo e, per donare un'immagine a quello stupore, trovava nella similitudine con il movimento dei pianeti una soluzione efficace: «con loro si chiude, non senza una sua morale, il ciclo delle rotazioni di popoli in uno spazio astratto, che corrisponde alla città dilatata ed esplosa così come l'esplosione d'un corpo celeste muove il roteare dei pianeti»⁴⁶.

Invece, le *Città invisibili*, com'è noto, al di là della cornice che vede protagonisti Marco Polo e il Gran Khan, dispon-

⁴⁶ I. Calvino, *Un ottimista in America*, cit., pp. 105-106.

gono la materia narrativa in nove capitoli contenenti le descrizioni di cinquantacinque città dai nomi di donna. Si tratta di un libro che si organizza a partire dallo spazio descritto e non seguendo il più classico schema di *fabula* e intreccio, o la parabola formativa di un personaggio. Nel 1960 Calvino era convinto che l'enormità spaziale americana servisse, in parte, a sopperire l'inconsistenza temporale e l'assenza del senso della storia e, con essa, un modo di considerare il futuro:

Perché gli americani non hanno il senso della storia? Quando poni loro questa domanda, dicono: «Eh, già, sì, avete ragione», come colti da un complesso d'inferiorità, e poi ti dicono che l'Europa ha avuto il Medioevo, e loro no, ha avuto i romani e i greci, e loro no, e si mettono a invidiarti i vecchi castelli, le rovine degli acquedotti. Cerchi di far capire loro che non è questo, che senso della storia è un certo modo di considerare il futuro, più ancora che il passato; ma è difficile da spiegare, non ci si comprende.

Il fatto è che questo è il paese degli uomini che hanno scelto la geografia e non la storia. Da più di tre secoli, l'America è stata una soluzione geografica per uomini (masse o individui) che si trovarono di fronte a problemi storici nei loro paesi d'origine⁴⁷.

Per pensare insieme l'utopia e la catastrofe come nelle *Città invisibili*, l'iniziale canovaccio sembra essere ancora *Un ottimista in America*. In quest'ultimo caso, a proposito della minaccia atomica, la preoccupazione dell'autore risiede nel constatare che «l'America propone solo se stessa, una via di soluzione geografica anziché una via di soluzione storica»⁴⁸, ma, soprattutto, sono i titoli dei paragrafi che costituiscono l'ultima

⁴⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 293.

parte del reportage a essere ideale scaletta di quel che è stato il progetto delle città *invisibili* per pensare al «mondo non scritto» del futuro attraverso il «mondo scritto» dalla penna di Calvino: *L'utopia americana, Cosa si intende per catastrofe, Sempre catastrofe*. Baudrillard ha colto nel segno quando ha compreso che l'Europeo è piuttosto «votato all'immaginario e alla nostalgia del futuro»⁴⁹. Dopotutto, «l'America piena di cose senza parole, di banalità difficili da dire, l'America che non sa pensare al futuro eppure ha in sé tanta parte del futuro di tutti»⁵⁰ ha fatto sì che il libro più geografico di Calvino avesse un andamento saggistico-narrativo. *Le città invisibili*, che probabilmente è il più utopico, trova nella descrizione della geografia americana la miglior forma letteraria per immaginare un'alternativa possibile e futura. Dunque, un tempo di là da venire, per Calvino, va pensato e costruito a partire dall'ultima parola di quell'opera: «spazio»⁵¹.

Arianna Mazzola

⁴⁹ J. Baudrillard, *L'America*, cit., p. 79.

⁵⁰ I. Calvino, *Un ottimista in America*, cit., p. 301.

⁵¹ I. Calvino, *Le città invisibili*, Oscar Mondadori, Milano 2012, p. 176: «L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e approfondimento continui: cercare e sapere riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio».

**IX. Autobiografia di un prefatore.
La *Nota introduttiva* agli
Amori difficili di Calvino**

di *Andrea Palermitano*

1. *Calvino e il peritesto*

Durante la sua attività letteraria Calvino ha fornito ai lettori una mole significativa di materiale peritestuale con cui ha circondato le sue opere, intendendo gli scritti liminari dei libri come uno spazio attraverso cui comunicare con il pubblico¹. Entrato a lavorare nell'Einaudi nel 1946, divenne sapiente conoscitore dei meccanismi che governano la dimensione della forma editoriale, nutrendo per i paratesti una concezione ben precisa. Secondo Calvino, infatti, la casa editrice non doveva mai correre il rischio di imporre al lettore un'interpretazione vincolante e univoca

¹ Cfr. G. Patrizi, *Dal testo opaco. Calvino prefatore*, in *Calvino & l'editoria*, a cura di L. Clerici-B. Falcetto, Marcos y Marcos, Milano 1993, pp. 121-140; L. Di Nicola, *Italo Calvino. Il titolo e i testi possibili*, Università degli studi di Roma La Sapienza – Dipartimento di studi filologici linguistici e letterari, Roma 2001; A. Nigro, *Dalla parte dell'effimero. Ovvero Calvino e il paratesto*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2007; S. Troiano, *Calvino editore. Riflessioni sui paratesti calviniani*, in *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, XXX, 1, 2015, pp. 34-45.

dell'opera, ma consigliare solo «una delle tante strade per leggerla»², per non soffocare il testo, delineando nella pratica «una “teoria della proposta” editoriale, maturata [...] in anni di esperienza quotidiana».³ Naturalmente questo interesse per la scrittura peritextuale non si limitò alle sue sole opere, ma riguardava anche «i libri degli altri» pubblicati dall'Einaudi.

Note, introduzioni, risvolti, quarte di copertina, postfazioni costituivano il peritesto con cui Calvino cercava di stabilire un rapporto con i lettori, veicolando un'immagine autoriale che costruiva negli spazi liminari e suggerendo la propria interpretazione della sua opera. Immagine autoriale e interpretazione che non erano affatto fisse, ma mutavano nel tempo o a seconda del pubblico di riferimento a cui l'edizione era rivolta. Come ha infatti indicato Bruno Falcetto, per Calvino ogni opera – e ogni sua riedizione – costituiva «in primo luogo un gesto comunicativo» e tracciava «ciascuna in modo specifico, tutte nel loro insieme, con le scritture minori e i vari tipi di paratesto – un'immagine d'autore che produce un contesto di ricezione, interpretazione, valutazione»⁴. Calvino applicava così le proprietà dei confini testuali che Gérard Genette, nel suo libro *Soglie*, individuò nella flessibilità di uno strumento di adattamento, «sempre transitorio perché transitivo»⁵, da adeguare alle esigenze dell'autore, dell'editore e del pubblico. L'attenzione di Calvino ai testi

² G. Davico Bonino, *Alfabeto Einaudi. Scrittori e libri*, Garzanti, Milano 2003, p. 61.

³ *Ibidem*.

⁴ B. Falcetto, *Attriti, tensioni, aperture, intersezioni. L'idea narrata di identità di Italo Calvino*, in *Per Franco Contorbia*, a cura di S. Magherini-P. Sabbatino, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2019, pp. 1-11; p. 4.

⁵ G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 402.

liminari conviveva però con le dichiarazioni in cui affermava quanto i peritesti soffrissero di difetti e limiti rispetto al testo letterario. Per Calvino il testo letterario è il libro, mentre i suoi confini – che influenzano comunque l'atto della lettura – sono ciò che gira «attorno al libro», come affermò in un'intervista del 1973:

Calvino: Io questo genere di scritti non vado mai a rileggerli, – parlo di interventi, articoli, prefazioni, dichiarazioni, nati sempre in una situazione precisa come battute d'un dialogo – passato quel momento non ci ripenso più. Per rimetterli a fuoco dovrei tornare a immedesimarmi in un contesto, in un umore...

Camon: *Quel che lei dice lo prendo per buono anche per i suoi libri narrativi?*

Calvino: No, un momento. Un racconto, buono o cattivo che sia, una volta che l'ho scritto, magari potrà non piacermi più, ma continuo a portarmelo dietro, è qualcosa di definitivo, è *scritto*. Mentre gli interventi diciamo così teorici sono più dalla parte del parlato, hanno quel tanto d'approssimativo, d'effimero che è del parlato, comportano un certo disgusto che ho sempre avuto per la parola parlata: parlata da me, soprattutto. Ecco, ci posso fare una teoria, se vuole (parlata: tanto poi me ne dimentico): dell'espressione diretta delle mie idee e dei miei giudizi, diffido. Mi pare che il peso delle idee ricevute e approssimative, delle parole che uso perché sono quelle a disposizione in quel momento per capirci (o per fregarci a vicenda) sia troppo forte. Solo se il discorso è figurato, indiretto, non riducibile a termini generici, a facilonerie concettuali, cosciente delle proprie implicazioni, ambiguità, esclusioni, solo allora dice veramente qualcosa, non mente⁶.

⁶ I. Calvino, *Colloquio con Ferdinando Camon* (1973), in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barengi, Mondadori, Milano 1995, pp. 2775-2776.

Emerge quindi come Calvino conferiva al testo letterario e al peritesto due statuti profondamenti diversi: il primo era sospeso in una condizione precisa e immutabile, mentre il secondo soffriva tutti i difetti di uno *status* situazionale e limitante, incapace di superare autonomamente la prova del tempo. Talvolta Calvino certificò la limitata utilità degli scritti liminari nei peritesti stessi, come nel caso della *Presentazione* a *Marcovaldo*, oppure ne duplicò l'autorialità trasformandosi in Tonio Cavilla per introdurre l'edizione per le scuole medie del *Barone rampante*⁷. Questa gamma di stratagemmi, invece che indicare un disinteresse generalizzato per il paratesto, è al contrario testimonianza di un'attenzione che non lasciava nulla al caso, nutrita dalla consapevolezza delle istanze interpretative che animano il lavoro editoriale e caratterizzano tutte le fattezze dell'oggetto-libro. Il suo atteggiamento nei confronti della produzione peritestuale era quindi duplice e contraddittorio, perché da un lato affermava la sfiducia nei confronti dei dintorni del testo, mentre dall'altro accompagnava sempre i suoi libri con un testo liminare, ridotto o nutrito che sia, occupandosene personalmente: Calvino infatti scriveva i risvolti e le quarte di copertina dei propri libri.

2. *Una presentazione anonima*

Gli *Amori difficili* uscirono nel giugno 1970 presso la collana Gli struzzi, una collocazione editoriale inedita per Calvino: Gli

⁷ Cfr. I. Calvino, *Presentazione*, in Id., *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 5-11; [I. Calvino] T. Cavilla, *Prefazione*, in Id., *Il barone rampante*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 5-12.

struzzi furono infatti inaugurati dal *Maestro e Margherita* di Bulgakov nell'aprile 1970 con l'obiettivo di rivolgersi, attraverso riedizioni in formato economico, «a un vasto pubblico per riproporre libri essenziali: dai classici della narrativa, alla poesia e al teatro contemporanei»⁸ e gli *Amori difficili* furono il numero 5 della collana⁹. La raccolta rappresentava l'ultimo tentativo di raccogliere insieme alcuni dei racconti pubblicati tra il 1949 e il 1967, ovvero dall'*Avventura di un soldato*, rappresentativo della produzione realista di Calvino tra gli anni Quaranta e Cinquanta, all'*Avventura di un automobilista*, che è invece collocabile nell'alveo delle scritture narrative più recenti, quelle cosmiche. La silloge è divisa in due parti: la prima intitolata *Gli amori difficili*, dove sono raccolti tredici racconti, il cui incipit dei titoli è sempre l'*Avventura di...*, mentre la seconda è composta solamente da due racconti lunghi, *La nuvola di smog* (1952) e *La formica argentina* (1956), che insieme costituiscono *Le vite difficili*. Già nel 1958, con l'antologia *I racconti*, Calvino tentò di organizzare in maniera organica i suoi pezzi brevi, mentre con *Gli amori difficili* ne raccolse solo una parte, con l'aggiunta di tre racconti editi in altre sedi¹⁰. La nuova silloge incar-

⁸ G.C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004, p. 273. Cfr. anche B. Sghiavetta, *Editoria a testa alta. Le quarte di copertina de Gli struzzi*, Pàtron, Bologna 2008.

⁹ Nel 1970 uscirono i primi 12 titoli degli Struzzi, compreso l'*Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*.

¹⁰ Sulla struttura e i peritesti dei *Racconti* cfr. V. Brigatti-B. Falcetto, *Dialogo intorno ai Racconti di Italo Calvino*, in *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, IV, 1, 2019, pp. 187-210; V. Brigatti, *L'edizione*

nava il continuo fermento nell'officina del Calvino autore e editore di sé stesso, «sempre intento a un lavoro di ritocchi, spostamenti, ricontestualizzazioni»¹¹.

Il volume è aperto da una lunga *Nota introduttiva* che costituisce uno degli ultimi lunghi peritesti calviniani, succeduto solo dalla *Nota al Castello dei destini incrociati* (1973) e dalla *Postilla* all'edizione del 1975 della *Memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, per cui Calvino riadattò l'introduzione dell'edizione del 1968¹². Lo scritto calviniano uscì anonimo e nel luglio 1970 Calvino informò Franco Fortini della recente pubblicazione di «un'edizione economica di miei vecchi racconti» e confessò quanta «difficoltà e sofferenza» gli causò scrivere la

1958 dei «Racconti» di Italo Calvino. Una soglia ermeneutica, in *Griseldaonline*, XVIII, 2, 2019, pp. 137-148; F. Pennacchio, *I dintorni difficili. L'architettura paratestuale dei «Racconti» di Italo Calvino*, in *Griseldaonline*, XVIII, 2, 2019, pp. 149-162.

¹¹ B. Falcetto, *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi-B. Bruno, 3 voll., vol. II, Mondadori, Milano 1992, p. 1448. Su Calvino «editore di sé medesimo» cfr. C. Milanini, *Calvino editore di se medesimo*, in *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, a cura di M. Marazzi, LED, Milano 2014, pp. 247-248; V. Brigatti, *Indici e varianti. Calvino pubblica Calvino*, Carocci, Roma, in pubblicazione.

¹² Sui peritesti delle due edizioni della *Memoria del mondo* cfr. A. Palermitano, *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche di Calvino. Struttura, paratesti e collocazione editoriale*, in *(Ir)raggiungibile. Altri mondi nella letteratura e nel teatro*, a cura di D. Cioffrese-M. Massari-I. Soldati, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2021, pp. 225-234.

nota biografica, un'imposizione dovuta alle «regole della collana»¹³. Già nel 1954 Calvino aveva comunicato a Morante, scrivendo dell'*Entrata in guerra*, quanto l'autobiografia fosse «sempre per me qualcosa che si fa un po' violentando se stessi»¹⁴ e ancora nell'estate 1985 confessava il suo «rapporto nevrotico con l'autobiografia» e l'angoscia che l'assaliva «[o]gni volta che rivedo la mia vita fissata e oggettivata»¹⁵. Queste parole confermano la complessità del rapporto di Calvino con la scrittura autobiografica, caratterizzato da una contraddizione problematica che ne seguì il percorso narrativo e saggistico fin dagli esordi, talvolta emergendo chiaramente e, il più delle volte, percorrendo vie carsiche¹⁶. Come per gli scritti peritestuali, anche per

¹³ Lettera di Italo Calvino a Franco Fortini, 20 luglio 1970; ora in I. Calvino, *Lettere (1940-1985)*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2000, p. 1084.

¹⁴ Elsa Morante, 17 settembre 1954; ora in I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 415.

¹⁵ Lettera di Italo Calvino a Claudio Milanini, 27 luglio 1985, ora in I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 1538.

¹⁶ Sull'autobiografismo calviniano cfr. R. Brusca, *Autobiografia (perplessa) di Italo Calvino*, in *Paragone*, n. 366, 1980, pp. 82-87; D. Scarpa, *Autobiografia di una conchiglia*, in *Italo Calvino. Enciclopedia. arte, scienza e letteratura*, a cura di M. Belpoliti, Marcos y Marcos, Milano 1995, pp. 304-318; M. Barengi, *Per non contrabbandare elegie. Aspetti dell'autobiografismo calviniano*, in *Italo Calvino. Le défi au labyrinthe*, publiés sous la direction de P. Grossi-S. Fabrizio-Costa, prefate de M. Sergio Vento, Presses Universitaires de Caen, Caen 1997, pp. 15-43; M. Schilirò, *Le memorie difficili. Saggio su Italo Calvino*, C.U.E.C.M., Catania 2002; M. Guglielminetti, *Dalla parte*

le informazioni di tipo biografico Calvino mostrò di nutrire una certa diffidenza e disinteresse, salvo poi riportarle frequentemente nelle edizioni dei suoi libri ed evocarle nelle interviste, e ribadì più volte come l'unico contributo che contasse davvero di un autore fosse il testo letterario: «io sono ancora di quelli che credono, con Croce, che di un autore contano solo le

dell'io. Modi e forme della scrittura autobiografica nel Novecento, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2002, pp. 167-178; L. Di Nicola, *Autobiografismi e autobiografie di Italo Calvino. Percorsi critici*, in *Bollettino di italianistica*, I, 2004, pp. 162-178; L. Spera, «La memoria è una fibra sfilacciata». *Le forme della scrittura autobiografica in alcune pagine di Italo Calvino*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di A. Dolfi-N. Turi -R. Sacchetti, ETS, Pisa 2007, pp. 851-857; G. Lombardo, *Strategie autobiografiche in Calvino. Un'ipotesi di lettura*, in *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, a cura di R. Aragona, Manni, Lecce, 2008, pp. 119-133; E. Bolongaro, *Italo Calvino And The Role Of The Intellectual. Autobiography In Fiction*, in *Creative Intervention. The role of intellectuals in contemporary Italy*, edited by E. Bolongaro-R. Gagliano-M. Epstein, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne 2009, pp. 115-140; E. Bacchereti, *La rete bucata della memoria. Calvino e l'autobiografia impossibile*, in *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, a cura di P. Ponti- F. Serra, Pisa-Roma 2012, pp. 527-530; M. Carini, *Sulla scrittura autobiografica calviniana*, in *Strumenti critici*, XXVIII, 1, 2013, pp. 55-72; L. Cottini, *I Passaggi obbligati di Italo Calvino. Autobiografia, memoria, identità*, Longo, Ravenna 2017; L. Di Nicola, *Un'idea di Calvino. Saggi*, Carocci, Roma 2024.

opere»¹⁷; «[l]’unica cosa certa è che ho scritto quelle date parole, stampate in quei dati libri...»¹⁸.

La decisione di Calvino di occultarsi dietro l’anonimato in occasione della *Nota*, scelta in linea con le note introduttive delle prime edizioni degli Struzzi, tutte anonime, marcò la sua mancata adesione al concetto di patto autobiografico teorizzato da Philippe Lejeune, secondo cui tale patto sussiste solo quando è presente il nome dell’autore, attraverso cui è possibile affermarne l’identità: «[l]e forme del patto autobiografico sono molto diverse [...] ma tutte manifestano l’intenzione di onorare la propria *firma*. Il lettore potrà cavillare sulle rassomiglianze, ma mai sull’identità»¹⁹. Il caso dell’autobiografia anonima resta per Lejeune «escluso per definizione», una scelta motivata dal punto di vista assunto dallo studioso per teorizzare la sua definizione di testo autobiografico: «ho scelto per definire l’autobiografia, la prospettiva del lettore»²⁰. La prospettiva adottata in questo contributo è invece quella dell’autore e del suo rapporto con la scrittura autobiografica e peritestuale, indagando un’autobiografia mascherata agli occhi dei lettori da biografia anonima, attribuibile alla «voce» dell’editore. La peculiarità della *Nota introduttiva* agli *Amori difficili* infatti risiede nella sua natura peritestuale, che la subordina alle funzioni di testo di ser-

¹⁷ Lettera di Italo Calvino a Germana Pescio Bottino, 9 giugno 1964, in I. Calvino, *I libri degli altri*, a cura di G. Tesio, con una nota di C. Fruttero, Einaudi, Torino 1991, p. 476.

¹⁸ Lettera di Italo Calvino a Edoardo Fea, 8 febbraio 1965; ora in I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 852.

¹⁹ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986, p. 26.

²⁰ *Ibid.*, p. 34.

vizio e alle rigide regole di uniformità editoriale a cui è sottoposta. Questo scritto liminare rappresentò quindi per Calvino un «passaggio obbligato», da un lato da tributare all'uniformità di collana e alla casa editrice Einaudi, («Attediamo che Calvino ci dia tra un anno *Gli amori difficili* arricchiti. Non gli facciamo torto ad attendere perché tanto lo abbiamo conversato sul tema»),²¹ per presentarsi al «vasto pubblico» degli Struzzi che non coincideva idealmente con i lettori abituali dell'Einaudi. D'altro canto Calvino assolveva attraverso la *Nota* un dovere verso sé stesso per giungere a un punto di approdo, segnando la conclusione di un certo percorso autoriale attraverso la pubblicazione della raccolta. Negli scritti peritestuali l'anonimato rimanda all'autorità della casa editrice che ha espresso l'edizione e nel caso della *Nota* Calvino nascose la sua identità dietro quella della sigla editoriale, scrivendo un testo autobiografico per camuffarlo in una biografia impersonale.

L'impiego del «pathos della distanza» da parte di Calvino era stato registrato per la prima volta da Cesare Pavese nella sua recensione al *Sentiero dei nidi di ragno*, in cui lo definì uno «scoiattolo della penna»²² che osserva la vita partigiana dall'alto, e anche in questo caso l'anonimato, e l'uso della terza persona singolare per indicare sé stesso, gli permise uno scarto per scrutarsi e raccontarsi da lontano: «[i]l primo racconto da

²¹ Nota anonima della Casa Einaudi, 24 marzo [1969]; Archivio di Stato di Torino, fondo Einaudi, Segreteria editoriale, cartella 34, fascicolo 537/2 (Italo Calvino).

²² C. Pavese, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *l'Unità*, 26 ottobre 1947, p. 3

lui scritto viene letto da Cesare Pavese»²³. Nei fogli manoscritti dedicati a un incompiuto progetto autobiografico ritrovato dai curatori dei Meridiani calviniani, e risalente presumibilmente intorno al 1980, con il titolo di lavoro *Pagine autobiografiche* seguito dal predicato *Sul romanzo / Sui miei libri*, Calvino ribattezzò il testo introduttivo degli *Amori difficili* in *Nota biografica oggettiva*²⁴. La definizione adottata per descrivere lo scritto liminare della raccolta è significativa nel determinare quale prospettiva avesse assunto l'«io di chi scrive», così come indicata da Calvino in *I livelli della realtà in letteratura*: «[s]crivere presuppone ogni volta la scelta d'un atteggiamento psicologico, d'un rapporto col mondo, d'un impostazione di voce [...] L'autore è autore in quanto entra in una parte, come un attore»²⁵. Calvino

²³ [I. Calvino], *Nota introduttiva*, in Id., *Gli amori difficili*, Einaudi, Torino 1970, pp. V-XVI; p. VI; poi in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, 3 voll., vol. II, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi-Falcetto, Mondadori, Milano 1992, pp. 1282-1299; p. 1283. D'ora in poi verrà indicata l'occorrenza in *Romanzi e racconti*.

²⁴ Cfr. C. Milanini, *Ricordi-racconti per «Passaggi obbligati»*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, 3 voll., vol. III, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi-B. Falcetto, Mondadori, Milano 1994, pp. 1200-1201. Nel volume *Eremita a Parigi*, uscito per Mondadori nel 1994 e curato da Esther Calvino sulla base del progetto lasciato da Calvino, la sola sezione dedicata all'autore della *Nota introduttiva* agli *Amori difficili* uscì con questo titolo e con l'aggiunta di due paragrafi conclusivi inediti che rimarcavano il minor coinvolgimento di Calvino nell'«ufficialità letteraria» dagli anni Sessanta in poi; cfr. I. Calvino, *Eremita a Parigi*, Mondadori, Milano 1994, pp. 183-189.

²⁵ I. Calvino, *I livelli della realtà in letteratura* (1978), in Id., *Saggi*, cit., p. 390.

intendeva quindi l'io-autore della *Nota* in quanto occhio neutrale e obiettivo, quasi un mero registratore di eventi, nomi, accadimenti e opere, mentre in realtà la ricostruzione della propria vita personale e autoriale risentiva di un taglio interpretativo presente e riconoscibile. Quello che tentò di azionare tramite l'anonimato era il dispositivo dello sguardo «spaesante», dello straniamento ottico, definito da Domenico Scarpa uno dei pilastri dell'opera di Calvino²⁶. Le maschere calviniane, che Mario Barengi ha indicato utili «tanto a nascondersi, quanto a rivelarsi»²⁷, nella *Nota* agli *Amori difficili* sono declinate nell'occultamento dell'autore che è protagonista autobiografico della storia narrata.

3. *Autobiografia di una vita*

L'uso uniforme del presente storico appiattisce i tempi dell'autobiografia, detemporalizzando episodi ed eventi del passato, e conferisce una fluidità maggiore a uno scritto di grande densità per informazioni e dati contenuti, permettendo una rapidità di comunicazione che Calvino non poteva non apprezzare²⁸. La *Nota introduttiva* è ripartita in tre sezioni numerate, separate da

²⁶ Cfr. D. Scarpa, *Italo Calvino*, Bruno Mondadori, Milano 1999, p. 75.

²⁷ M. Barengi, *Introduzione*, in I. Calvino, *Saggi*, cit., pp. IX-LXXIII; p. XV.

²⁸ Sull'uso del presente storico nella letteratura italiana moderna cfr. G. Herczeg, *Saggi linguistici e stilistici*, Olschki, Firenze 1972, pp. 553-567; P.M. Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Ottocento-Novecento. Quattro esercizi di stilistica della lingua*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, pp. 65-87.

uno spazio grafico e da un titoletto – l'autore, l'opera e la critica – similmente a come era stata suddivisa la nota per *Il partigiano Johnny* di Fenoglio, numero 4 degli Struzzi. Nella sezione dedicata all'autore introdusse i genitori, Mario Calvino, professore di agronomia, ed Eva Mameli, prima donna in Italia a conseguire la cattedra di botanica in università, e della sua nascita in un sobborgo dell'Avana. Un dato biografico cosmopolita che però contrastava con l'immobilità dei primi vent'anni che il «futuro scrittore passò quasi ininterrottamente»²⁹ a Sanremo, fra Villa Meridiana e la campagna di San Giovanni Battista. «I genitori, liberi pensatori», scrisse, «non diedero ai figli educazione religiosa», ma dalla nota emergeva l'inadeguatezza di Calvino nei confronti degli interessi scientifici della famiglia, ammettendo di aver lasciato presto il corso di laurea in Agronomia per entrare in quello di Lettere dell'Università di Torino. Un percorso interrotto per partecipare alla Resistenza nella Brigata Garibaldi e poi ripreso nel dopoguerra, insieme alla militanza nella sezione locale del Partito comunista italiano e la collaborazione con *l'Unità*. Alla febbrile attività politica del dopoguerra, che Calvino passò fra Sanremo e Torino, risalivano anche le prime prove letterarie, ispirate «alla vita della guerriglia»³⁰:

A Torino [Calvino] vive in una soffitta non riscaldata: scrive racconti e appena ne finisce uno lo porta a leggere a Natalia Ginzburg e a Cesare Pavese che stanno rimettendo in piedi gli uffici delle edizioni Einaudi. Per non averlo sempre d'intorno, Pavese lo incoraggia a scrivere un romanzo; lo stesso consiglio egli riceve a Milano da Gian-siro Ferrata che è nella giuria d'un concorso per un romanzo inedito,

²⁹ [I. Calvino], *Nota introduttiva*, cit., p. 1282.

³⁰ *Ibid.*, p. 1283.

indetto dalla casa Mondadori come primo sondaggio dei nuovi scrittori del dopoguerra³¹.

L'incipit ha forti assonanze con le risposte fornite al questionario del 1956 di Giambattista Vicari pubblicato sul *Caffè*³², che sembra sia stato usato da Calvino come «base» di partenza per la *Nota*, debitamente espunto dalle considerazioni più soggettive. Sparirono infatti dall'introduzione agli *Amori difficili* i riferimenti al suo nome, «che in patria suona risuona bellicosamente nazionalista» e sua madre scelse «perché non scordassi la terra degli avi», così come riflessioni molto personali sull'esperienza partigiana, svoltasi «negli stessi boschi che mio padre m'aveva fatto conoscere» e occasione in cui ebbe «la prima scoperta del lancinante mondo umano»³³. Le inflessioni autoironiche emergevano comunque nella *Nota*, quando accennò agli incoraggiamenti di Pavese «per non averlo sempre intorno» e quando ammise di aver strappato «una laurea in lettere con una tesi in letteratura inglese (su Joseph Conrad)»³⁴. Nel *Questionario 1956* confessò di aver fatto «l'università troppo in fretta, e me ne pento»³⁵, mentre nella *Nota* l'esperienza accademica era asciuttamente liquidata con la constatazione di una formazione avvenuta «fuori dalle aule universitarie»³⁶. L'Einaudi, con il suo fermento culturale, fu essenziale, così come i «nuovi amici e maestri», in particolare Pavese ed Elio Vittorini, sotto il cui consiglio si convinse a pubblicare i romanzi indicati come i punti

³¹ *Ibidem*.

³² Cfr. I. Calvino, *Questionario 1956*, in Id., *Saggi*, cit., pp. 2709-2716.

³³ *Ibid.*, p. 2715.

³⁴ [I. Calvino], *Nota introduttiva*, cit., p. 1284.

³⁵ I. Calvino, *Questionario 1956*, cit., p. 2716.

³⁶ [I. Calvino], *Nota introduttiva*, cit., p. 1284.

iniziali della sua carriera di scrittore: *Il sentiero dei nidi di ragno* nel 1947, di cui sottolinea il discreto successo commerciale di 6 mila copie, e *Il visconte dimezzato*, che nel 1952 inaugurò il «Calvino “fiabesco”»³⁷.

Dichiaratamente centrale per la formazione del giovane Calvino fu l'ambiente einaudiano «caratterizzato dalla preponderanza degli storici e dei filosofi sui letterati e gli scrittori, e dalla continua discussione tra sostenitori di diverse tendenze politiche e ideologiche»³⁸, una testimonianza di formidabile efficacia per descrivere ciò che Gian Carlo Ferretti ha indicato come il «cervello collettivo» che azionava il «laboratorio Einaudi»³⁹. L'autobiografia non riporta solo le opere di narrativa pubblicate, ma dedica spazio anche agli interventi critico-saggistici, alla precarietà della professione intellettuale, ai viaggi negli Stati Uniti e nell'Unione Sovietica e, soprattutto, alla sua attenzione per la sfera politica, dal sindacato al partito. La difficoltà di tenere insieme, negli scritti teorici, le componenti storiche, sociali, letterarie e politiche portarono però Calvino nell'«impasse» che giustificò la rarefazione delle «prese di posizione critiche»⁴⁰ e delle collaborazioni con i periodici negli anni Sessanta. Un decennio, questo, trattato più brevemente rispetto agli altri e di cui ricordò gli interventi sul «Menabò», la traduzione di *Les fleurs bleues* di Raymond Queneau, i racconti cosmicomici e la nascita della sua famiglia con Esther Calvino, sposata a Cuba nel 1964. Proprio quando il discorso unitario sugli anni Quarata

³⁷ *Ibid.*, p. 1285.

³⁸ *Ibid.*, p. 1284.

³⁹ Cfr. G.C. Ferretti, *Storia letteraria dell'editoria italiana*, cit., pp. 31-38.

⁴⁰ [I. Calvino], *Nota introduttiva*, cit., p. 1287.

e Cinquanta sembrava interrompersi con la discontinuità degli anni Sessanta, Calvino pose al centro dei suoi molteplici interessi e del percorso narrativo come polo un secolo, il Settecento, e un filosofo, Charles Fourier:

La cultura illuministica e giacobina era il cavallo di battaglia degli storici in mezzo ai quali egli viveva nel lavoro editoriale quotidiano [...] È naturale quindi che il più vasto romanzo (o parodia di romanzo) che Calvino ha scritto sia una trasfigurazione di miti personali e contemporanei in allegorie settecentesche (*Il barone rampante*, 1957), dove l'autore sembra anche proporre (in caricatura ma certo anche credendoci) un modello di comportamento intellettuale in rapporto all'impegno politico. [...] I suoi libri più recenti testimoniano un ritorno a una sua passione giovanile: le teorie astronomiche e cosmologiche che egli utilizza per costruire un repertorio di moderni "miti d'origine" sul tipo di quelli delle tribù primitive. Al centro di tutti questi interessi (e a prolungamento ideale del Settecento del *Barone rampante*) sta l'opera dell'utopista Fourier, di cui Calvino ha curato una vasta scelta⁴¹.

La sezione dedicata all'autore, che si chiude con l'elenco delle «opere principali»⁴², risulta sintetica ma dettagliata, ricca di molti dei nomi che animarono gli ambienti frequentati (come «Franco Fortini, che era stato e sarà per Calvino l'implacabile interlocutore antitetico»)⁴³, dei titoli dei libri e degli interventi pubblicati e dei periodici su cui scrisse. Questa densità era coerente con quanto Calvino aveva scritto a Gian Carlo Ferretti in merito alla «trattazione» degli autori viventi, la cui vita non era

⁴¹ *Ibid.*, pp. 1286, 1288.

⁴² Un elenco in cui manca *L'entrata in guerra* del 1954.

⁴³ [I. Calvino], *Nota introduttiva*, cit., p. 1287.

interpretabile come per quelli del passato e necessitava un approccio differente, che applicò verso sé stesso: «più che di “biografia” mi piace di sentirti parlare di “curriculum” cioè di una serie di notizie e documenti»⁴⁴. Nella *Nota* affiorano inoltre i ripetuti e infruttuosi tentativi nell'intraprendere percorsi diversi da quello letterario, come il mestiere di giornalista o politico professionale, affiancati alla riuscita ma a lungo incerta carriera letteraria. A emergere è la volontà di Calvino di narrare una figura autoriale non limitata alla sola sfera letteraria, all'immagine di scrittore solitario chiuso nel suo studio, ma di evidenziare le sue continue interazioni con la società in cui era immerso attivamente e che desiderava conoscere, indagare e anche modificare, a partire dalla partecipazione politica e dal dibattito intellettuale su quotidiani e riviste: «ho scoperto che l'unica mia biografia possibile è politica, e dove la politica finisce non resta più niente da raccontare»⁴⁵.

4. *Autobiografia di un autore*

Delle tre sezioni quella dedicata all'opera, anche se guarnita da tre lunghe note a piè di pagina che ne precisano il discorso, è la più breve. Calvino esplicita qui la chiave ironica che permea i racconti fin dal titolo della raccolta, «perché dove d'amore – o

⁴⁴ Lettera di Italo Calvino a Gian Carlo Ferretti, 5 ottobre 1965; ora in I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 884.

⁴⁵ Lettera di Italo Calvino a Franco Fortini, 20 luglio 1970, ora in I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 1084.

di amori – si tratta le difficoltà restano molto relative»⁴⁶, riguardante anche la scelta del termine *avventure*, adatto solo ai «primi pezzi della serie», mentre «nella maggior parte dei casi indica soltanto un movimento interiore, la storia d'uno stato d'animo, un itinerario verso il silenzio»⁴⁷. Le difficoltà narrate nella raccolta riguardano l'assenza, «come una coppia non s'incontra»⁴⁸, e sono individuate negli ostacoli della comunicazione, nell' nucleo di incomunicabilità al fondo dei rapporti umani che nella *Nota* Calvino afferma essere non solo un margine di silenzio insopprimibile, ma un elemento che diventa valore nella scrittura:

“E nel cuore di questo sole era silenzio”, è detto nell'*Avventura di un poeta*, un racconto dove la scrittura, fin tanto che evoca immagini di bellezza e felicità, è rarefatta laconica pausata, ma appena deve dire la durezza della vita si fa minuziosa, copiosa, fitta fitta⁴⁹.

Le storie raccontate sono definite dei «tranchés de vie» di impianto ottocentesco, un filone a cui secondo Calvino negli anni Cinquanta guardarono molti autori italiani della sua generazione, cresciuti leggendo «tutto Maupassant e tutto Cechov»⁵⁰. La *Nota* informa però che questa rivisitazione del genere non si esauriva in un semplice esercizio stilistico, ma acquisiva per Calvino una valenza caratteristica e personale. Già avviato nel 1970 sul percorso narrativo del *Castello dei destini incrociati* e delle *Città invisibili*, Calvino rilesse questi suoi racconti – quasi tutti degli anni Cinquanta – attraverso una lente

⁴⁶ [I. Calvino], *Nota introduttiva*, cit., p. 1288.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 1289.

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1290.

che intravedeva nello sviluppo delle storie «un disegno geometrico, un gioco combinatorio, una struttura di simmetrie e opposizioni»⁵¹. Avvicinò così i meccanismi dei racconti a quelli delle opere che agli inizi degli anni Settanta erano in stato di lavorazione o di riscrittura, insieme all'attenzione per i dispositivi della narrazione che fu centrale nella direzione di Centopagine, delineando una fluida linearità tra la produzione realista e quella combinatoria che la critica invece analizzava spesso come fasi separate. Staccati graficamente dagli *Amori difficili* è la seconda parte del libro, *Vite difficili*, composte come già accennato dalla *Formica argentina* (1952) e dalla *Nuvola di smog* (1958). Due racconti di cui illustrò le vicendevoli differenze – nei tempi di scrittura, nell'ambientazione e nella natura della narrazione («gotica» e rurale la prima, sociologica e urbana la seconda) –, ma accomunati dal «male di vivere». Una condizione esistenziale, scrisse Calvino nella *Nota*, a cui i due protagonisti senza nome dei racconti reagirono in modo simile, entrambi alla ricerca di una «provvisoria catarsi attraverso le immagini»⁵² da scovare con lo sguardo. Proprio i due racconti lunghi erano, secondo Calvino, più vicini fra loro e alle *Città invisibili*, la cui stesura risulta già avviata nell'estate 1970,⁵³ di quanto la critica registrasse:

⁵¹ *Ibid.* La quarta di copertina dell'edizione 1970 degli *Amori difficili* riportava alcuni passi tratti dalla sezione sull'opera.

⁵² *Ibid.*, p. 1292.

⁵³ Cfr. M. Barenghi, *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 1356-1365.

Il discorso che viene fuori da questo libro [*Le città invisibili*] non credo sia molto cambiato dalle altre cose che ho scritto magari più in presa diretta sulla vita di tutti i giorni: guardi *La formica argentina* e *La nuvola di smog*, due racconti scritti a una decina d'anni di distanza che poi li ho messi insieme perché il modo in cui rappresento la natura in uno e la città nell'altro viene fuori uguale, non meno pessimistico che in questo ultimo libro, e in entrambi mi veniva di chiudere su una nota che non era disperata, anche se non consolante. Non una conclusione teorica, questo no, solo una contrapposizione d'immagini⁵⁴.

La sezione dedicata alla critica si presenta come una cornice in cui sono riportate lunghe citazioni, tratte da quattro interventi, usciti dopo la pubblicazione dei *Racconti* nel 1958, firmati da Elémire Zolla, Renato Barilli, François Wahl e Pietro Citati⁵⁵. Gli ultimi due proponevano una valutazione positiva dell'opera, mentre i primi stendevano un rapporto negativo sull'impresa calviniana. Sembra quasi che Calvino, alla ricerca di una prospettiva obiettiva, tentasse di bilanciare i pareri considerati più rappresentativi per sintetizzare un profilo generale ritenuto rappresentante, o perlomeno il più interessante, della ricezione critica dell'opera: «il loro confronto potrà valere come un dibattito sul libro»⁵⁶. Citati notò come nelle opere di Calvino

⁵⁴ I. Calvino, *Colloquio con Ferdinando Camon* (1973), in Id., *Saggi*, cit., p. 2791.

⁵⁵ P. Citati, *I Racconti di Calvino*, da *Il Punto*, 7 febbraio 1959 e *L'illustrazione Italiana*, gennaio 1959; E. Zolla, *I Racconti di Calvino*, in *Tempo Presente*, n. 12, dicembre 1958, pp. 77-78; R. Barilli, *I Racconti di Calvino*, in *Il Mulino*, XC, 1959, pp. 160-166; F. Wahl, *L'avventure d'un poète*, in *La Revue de Paris*, novembre 1960, pp. 127-133.

⁵⁶ [I. Calvino], *Nota introduttiva*, cit., p. 1293.

si mescolino l'istanza «razionalista» e quella «favolista» e registrò quanto il fantastico fiabesco potesse essere frutto di un pensiero logico e geometrico, ipotizzando una meccanica dell'immaginazione in cui le premesse irreali della favola erano sviluppate con un rigore razionale. Secondo Citati Calvino si celava nelle sue opere, come spesso fanno i suoi protagonisti – si pensi a Cosimo Piovasco del *Barone rampante* che decide di passare tutta la sua vita sugli alberi⁵⁷ –, attraverso l'impiego dell'ironia o di altri dispositivi per rendere possibile una narrazione «a distanza». Il «pathos della distanza», notato dalla critica fin dagli esordi di Calvino e apprezzato da Citati, diventò invece negli altri interventi selezionati oggetto delle considerazioni più aspre.

Zolla, definito nella *Nota* «un polemista accanito contro la civiltà moderna»⁵⁸, riconobbe il valore dei due racconti lunghi, indicati «fra i più belli del dopoguerra italiano», mentre espose le sue riserve sull'occultamento dell'autore. Identificò infatti quella che definì la poetica di Calvino «della via di mezzo» nei limiti di una prospettiva congegnata per mantenersi sempre a distanza, senza correre rischi, chiudendosi dentro «la prigionia [di un] *voyeurisme*»⁵⁹ sornione, privo di drammaticità.⁶⁰ Il pa-

⁵⁷ Cfr. Cesare Cases, *Calvino e il «pathos» della distanza*, in *Città aperte*, n. 6-7, luglio-agosto 1958, pp. 33-35; poi in Id., *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1987, pp. 160-166.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 1295.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 1296.

⁶⁰ Una lettura simile della poetica calviniana, identificabile in una sorta di «confort della distanza», si ritrova anche trent'anni più tardi in Alfonso Berardinelli, *Calvino moralista. Ovvero come restare sani dopo la fine del mondo*, in *Diario*, VII, 9, febbraio 1991, pp. 37-58.

rere di Barilli su questa «poetica visiva» di Calvino era considerato dichiaratamente «ancora più negativo» e trovò spazio nella *Nota* grazie a una citazione abbondante che riportava nei dettagli la sua «lunga e spietata requisitoria»⁶¹, così sintetizzabile:

La notomizzazione di Calvino, quindi, non va oltre le ambizioni e le possibilità di un gioco marginale, grazioso, squisito, finemente lavorato, ma incapace di caricarsi di più alti valori. Per queste ragioni è forse più conveniente parlare di “sguardo” nel suo caso [...] perché in lui la relazione con le cose è lineare, “fotografica”, priva di implicazioni ontologiche, né si propone di introdurre a un nuovo ordine fenomenico: “sguardo” appunto e cioè atto di impegno saltuario, obbediente a una certa “svogliatura” che lo porta a passare da un oggetto all’altro con curiosità instabile ed irrequieta⁶².

Per controbilanciare le posizioni di Barilli e Zolla, Calvino riportò in chiusura le parole di François Wahl, indicato come «uno dei pochi osservatori stranieri che abbiano stabilito con lo scrittore italiano un vero rapporto di collaborazione critica»⁶³. Wahl evidenziò il peso della componente stilistico-morale nella scrittura calviniana, in opposizione al disimpegno compiaciuto avanzato da Barilli e Zolla, e le sue riflessioni riverberarono forti assonanze con quelle di Citati. Le citazioni di Wahl ribadirono infatti l'importanza dello sguardo di Calvino come contemplazione di un'immagine da cui scaturisce, o si conclude, la narrazione, affiancato allo sviluppo logico dei suoi

⁶¹ [I. Calvino], *Nota introduttiva*, cit., p. 1296.

⁶² *Ibid.*, p. 1298.

⁶³ *Ibid.* Wahl collaborò con Calvino nella traduzione di diverse sue opere in francese; cfr. F. Rubini, *Italo Calvino nel mondo. Opere, lingue, paesi (1955-2020)*, Carocci, Roma 2023, pp. 54-56.

racconti. «[L]ogica folle, logica che sviluppa imperturbabilmente un dato *possibile* fino alla più *impossibile* delle impossibilità»⁶⁴ scrisse Wahl nel 1960, e riportò Calvino nel 1970, anticipando quella che Roland Barthes definì, nell'1978, la «*mécanique du charme*» per indicare la necessità calviniana di stabilire delle norme entro le quali imbrigliare la logica immaginifica della narrazione, allora chiaramente visibile nelle opere combinatorie degli anni Settanta⁶⁵.

La sezione della critica e la *Nota* si concludono con le parole di Wahl che ritornano sulla funzione dello sguardo calviniano e ricordano le riflessioni di Calvino sulla conclusione della *Formica argentina* e della *Nuova di smog*, permettendo la sovrapposizione dei protagonisti dei racconti con quello dell'*Avventura di un poeta* e, infine, anche con l'autore: «il poeta, lui, non può fare ancora altro che rifugiarsi nello sguardo»⁶⁶. Calvino non offrì giudizi in merito alle varie posizioni critiche e le commentò solo per indicare l'apprezzamento o meno all'opera calviniana, limitandosi a contestualizzarne gli autori nel panorama culturale in cui operavano. La posizione comune degli interventi selezionati è però quella di proporre una definizione complessiva di Calvino, che va ben oltre la singola raccolta, per identificare alcuni degli elementi – «lo sguardo», «l'occhio», «la razionalità» – ricorrenti non solo allora ma ancora oggi nella critica

⁶⁴ [I. Calvino], *Nota introduttiva*, cit., p. 1299.

⁶⁵ Cfr. R. Barthes, *La mécanique du charme*, in I. Calvino, *Le Chevalier inexistant*, Seuil, Paris 1984, pp. 7-8.

⁶⁶ [I. Calvino], *Nota introduttiva*, cit., p. 1299.

calviniana⁶⁷. Questa compattezza interpretativa per uno scrittore «discontinuo» come Calvino, ironicamente autodefinitosi «un autore che cambia molto da libro a libro»⁶⁸, era una chiave di lettura da lui prediletta, considerandosi avvezzo al «cambio di rotta per dire qualcosa che con l'impostazione precedente non sarei riuscito a dire»⁶⁹.

Secondo Massimo Schilirò la scrittura autobiografica calviniana si intensificava «in certi momenti in cui sollecitazioni esterne, storiche, impongono un ricominciamento anche personale, che esige di partire da un'autoanalisi. O un bilancio»⁷⁰. Il caso degli *Amori difficili* si rivelò quindi uno dei momenti di maggiore urgenza autobiografica per Calvino, costituendo allo stesso tempo bilancio autoriale ed esigenza editoriale, come emerse dalla lettera a Roberto Cerati, direttore commerciale dell'Einaudi, in cui chiedeva di rimandare l'uscita degli *Amori difficili*: «So che mi giudicherete un nevropatico ma (mentre un romanzo come si pubblica si ristampa e non ci sono più problemi... tranne che con Gadda) per un libro composito una presentazione in nuova veste o con un nuovo titolo è sempre come una novità. È come una esposizione per un pittore, per cui conta come i quadri sono messi insieme, se si vuole fare una cosa che abbia un senso»⁷¹. Questa citazione mostra chiaramente con

⁶⁷ Cfr. E. Baldi, *Italo Calvino, l'occhio che scrive. La dinamica dell'immagine autoriale di Calvino nella critica italiana*, in *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, XXX, 1, 2015, pp. 23-33.

⁶⁸ I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 619.

⁶⁹ I. Calvino, *Intervista di Maria Corti* (1985), in Id., *Saggi*, cit., p. 2921.

⁷⁰ M. Schilirò, *Le memorie difficili*, cit., p. 29.

⁷¹ Lettera di Italo Calvino a Roberto Cerati, 18 marzo 1970; ora in C. Milanini, *Calvino editore di se medesimo*, cit., pp. 247-248.

quanta attenzione, accompagnata da dubbi e incertezze, Calvino si sia dedicato alla struttura della raccolta e alla sua presentazione, come se si trattasse di un libro nuovo.

La stesura della *Nota introduttiva* diventò allora un'occasione in cui si costrinse a superare il terrore di esporre i dati biografici e anagrafici: «sono quanto uno ha di più privato e dichiararli è un po' come affrontare la psicanalisi»⁷². Un'operazione eseguita da una prospettiva verosimilmente «obiettiva» che l'uso della terza persona permetteva, offrendo la possibilità di celarsi e applicare così sull'autobiografia il pathos della distanza e rimanere presente, «ma sempre nascosto da una scrittura d'ombra»⁷³. Il grande peso che la sezione della critica riveste nell'economia del testo rispecchia quanto ritenuto da Calvino quando affermò che l'unica cosa davvero importante per un autore sono le sue opere: «è l'opera, il libro, l'opera riuscita che può permettersi di cancellare l'autore. E il curriculum servirà a spiegare l'opera, non viceversa»⁷⁴. Ritenendosi impossibilitato, nonostante la distanza dell'anonimato, a fornire lui stesso un giudizio esteso sulla raccolta, che infatti costituì la sezione più esigua della *Nota*, Calvino preferì lasciare alla voce della critica, debitamente selezionata e bilanciata, la valutazione non tanto degli *Amori difficili*, ma di buona parte della sua carriera autoriale. Il confine liminare del libro rappresentava quindi la manifestazione, insieme alla nuova disposizione dei testi, di quelle «interminate correzioni» che Scarpa ha letto come un

⁷² I. Calvino, *Nota autobiografica*, in *Gran Bazaar*, settembre-ottobre 1980, n. 10, p. 133.

⁷³ G. Lombardo, *Strategie autobiografiche in Calvino*, cit., p. 126.

⁷⁴ Lettera di Italo Calvino a Gian Carlo Ferretti, 5 ottobre 1965; ora in I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 884.

tentativo, da parte di Calvino, di «correggere la sua immagine, di crearsi nuove identità vevoli per il passato e per il futuro»⁷⁵. Calvino colse così l'occasione per allestire una soglia editoriale da offrire al pubblico come strumento ermeneutico per leggere e comprendere non solo la sua opera, ma anche la sua figura autoriale e biografica, tentando di mettere il punto su parte della produzione narrativa passata e stendere il bilancio critico-interpretativo di sé stesso che, nel 1970, riteneva il più rappresentativo di quanto realizzato fino a quel momento.

Andrea Palermitano

⁷⁵ D. Scarpa, *Autobiografia di una conchiglia*, cit., p. 305.

Sezione miscellanea

X. Standardizzare e misurare: le ossessioni antipedagogiche della scuola-azienda¹

di *Roberto Carnero*

0. Introduzione

Ci sono molti modi di essere insegnante: si può interpretare il ruolo in maniera burocratica, da “impiegato” in un ufficio pubblico, senza preoccuparsi troppo dei risultati (tanto lo stipendio alla fine del mese arriva lo stesso); si possono calare dall’alto contenuti e nozioni, come se gli studenti fossero tutti uguali e il “programma” un moloch intoccabile a cui sacrificare lo stesso buon senso.

Ma si può anche insegnare provando a essere, insieme, dei maestri e dei compagni di viaggio dei propri allievi, condividendo un pezzo di vita e accettando di mettersi in gioco in prima persona. È questa la missione pedagogica della scuola: contribuire a formare, attraverso l’approfondimento culturale e il dialogo educativo persone e cittadini consapevoli.

Se è quest’ultimo l’obiettivo che ci proponiamo come docenti, al centro del nostro lavoro deve essere sempre messo lo studente, prima ancora che gli “obblighi” di tipo formale. Come scrive Giuliano Ladolfi, «il programma non deve costituire un

¹ Il presente articolo nasce come intervento al Seminario Nazionale del CESP (Centro studi per la scuola pubblica) Sardegna, tenutosi a Cagliari il 20 aprile e a Sassari il 21 aprile 2023. Ringrazio il Preside Giancarlo Della Corte per avermi invitato a parteciparvi.

alibi né in un senso né nell'altro: cioè è inutile svolgere un vasto programma quando la classe non segue come non è giusto abbassare il livello di conoscenza per favorire il disimpegno. Sta al docente sentire il polso della situazione»².

Il 21 luglio 2022, pochi giorni dopo essere stato investito da un'auto mentre attraversava la strada su un passaggio pedonale a Ostia, moriva Luca Serianni. Era il più importante linguista italiano: così l'ha definito Claudio Marazzini, presidente dell'Accademia della Crusca.

Alla notizia della sua scomparsa, si è scatenata per giorni e settimane, sui giornali e sui social network, un'ondata di testimonianze calde e affettuose di ex studenti del professore, che aveva insegnato per molti anni Storia della lingua italiana all'Università "La Sapienza" di Roma. In questi ricordi ricorrevano due elementi. Tutti rammentavano l'estrema cura con cui svolgeva le lezioni. Si capiva che nulla veniva improvvisato, ma che dietro la linearità e precisione della sua esposizione c'era un assiduo lavoro di preparazione. Sapere che un professore si prepara così accuratamente trasmette agli studenti l'idea che per quel professore gli studenti sono importanti. Il secondo elemento è che Serianni ricordava nome e cognome di quasi tutti i ragazzi che avevano frequentato i suoi corsi. Probabilmente era assistito in ciò da una memoria straordinaria. Ma la circostanza testimonia quanto sia centrale nell'insegnamento, a qualsiasi livello (dalla scuola primaria all'università), la dimensione della

² Giuliano Ladolfi, *Elementi di pedagogia e di didattica delle scuole secondarie con approfondimenti metodologici per l'insegnamento di Storia dell'arte*, Giuliano Ladolfi Editore, Borgomanero (NO) 2014, p. 143.

relazione personale, fondamentale per il successo di ogni azione educativa.

Sono, queste, due cose che Serianni ha insegnato ai docenti su che cosa significhi insegnare, attività alla quale annetteva un importante valore morale e civile.

1. *Standardizzare*

Alla ripresa delle scuole, tutti i docenti sono chiamati a presentare una programmazione disciplinare relativa alle classi loro assegnate. Vorrei esemplificare sulla base della disciplina che ho insegnato per una ventina d'anni nei licei, vale a dire Lingua e letteratura italiana. Come lettore, come esperto, come studioso (perché no?), ogni docente di Lettere ha delle predilezioni personali nel campo della letteratura, e sarebbe bello che potesse esprimerle nel suo insegnamento. Ma ciò può accadere con sempre maggiore difficoltà, perché ormai da diversi anni i presidi – o, come si dice con termine più moderno, i “dirigenti scolastici” – chiedono ai professori di una stessa materia di presentare la medesima programmazione. Si chiama “programmazione dipartimentale”, cioè per dipartimenti, come pomposamente (sciomiottando un po' la terminologia universitaria) si definiscono i raggruppamenti dei docenti della medesima disciplina in una scuola. L'istituzione dei dipartimenti, che formalmente sono un'articolazione del collegio docenti, è sfociata nell'incremento delle incombenze burocratiche, tra cui le “riunioni di dipartimento”. Intendiamoci: tali incontri tra colleghi possono essere occasioni preziose di confronto e di arricchimento reciproco, di messa in comune di esperienze e di “buone pratiche”. Altra cosa, però, è la pretesa che tutti facciano esattamente le stesse

cose. L'obiettivo dei dirigenti è chiaro: evitare disomogeneità, nell'offerta formativa e nella valutazione, tra le diverse classi. Tuttavia questa legittima preoccupazione si traduce in una forzata standardizzazione dei percorsi didattici e in una limitazione di quella libertà creativa che uno dei punti di forza di ogni insegnamento. Il docente deve trasmettere passione, e la passione non si può trasmettere se non la si possiede. La passione per la letteratura, per esempio, non è qualcosa di astratto, ma è legata a quelle fasi della storia letteraria, a quegli autori, a quelle opere, a quei testi specifici per i quali il singolo docente nutre particolare interesse.

Inoltre va detto che la programmazione di inizio anno non dovrebbe essere altro che una falsariga, un'indicazione di massima, perché poi tutto dipende dalla classe, dalle sue capacità, attitudini, curiosità: i docenti dovrebbero essere sempre in grado di "cambiare programma", quando se ne presentasse l'esigenza. Così un docente ricorda i primi tentativi (ed errori), nei primi anni di insegnamento, a proposito del rapporto tra l'astrattezza del programma e la concretezza della classe:

In termini di programmazione didattica io davo per scontato che in una classe seconda, per esempio, sarebbero stati in grado di affrontare un determinato argomento con determinati passaggi logici. E sulla base di questa valutazione, a priori decidevo il programma dell'anno. L'idea pedagogica di fondo era davvero quella degli studenti intesi come recipienti vuoti, in cui io dovevo versare il nettare della conoscenza. Una presunzione difensiva abnorme. Mancava as-

solutamente la presa in carico di quella classe specifica, la considerazione di come quelle persone avrebbero potuto stare davanti alla mia proposta didattica³.

Ho detto sopra che questo è un errore, ma temo che sia piuttosto comune, anche se appare a tutti evidente che una relazione – come quella che lega docente e discenti – non può mai essere predeterminata, cioè impostata in maniera aprioristica.

Dal punto di vista soggettivo del docente, se vogliamo trasmettere emozioni (il piano emotivo è l'unico in grado di strutturare una conoscenza solida e non superficiale)⁴, dobbiamo privilegiare nel nostro insegnamento quegli autori, quelle opere, con cui abbiamo una certa consonanza. Ripeto: non possiamo pretendere di appassionare i ragazzi a qualcosa che ci appassiona poco o non ci appassiona per nulla.

³ Gilberto Borghi, *Gli adolescenti mi hanno salvato. Diventare adulti educato i giovanissimi*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2019, p. 31.

⁴ «Nella scuola è piuttosto diffusa l'idea che lo stato emotivo dell'allievo sia di impedimento al processo di apprendimento e si associ al disagio scolastico, come se l'apprendimento dipendesse esclusivamente da fattori di ordine cognitivo quali l'intelligenza, la memoria e la comprensione. È una convinzione piuttosto inadeguata, poiché la mente dello studente è anche una ricca rete di emozioni che possono sia favorire sia ostacolare l'apprendimento» (Nicoletta Ballabio-Attilio Bergamini, *Sguardi sulla scuola. Guida pratica per genitori che vogliono accompagnare il cammino scolastico dei figli*, Ancora, Milano 2010, p. 93). Invece «per un buon rendimento nello studio non basta l'intelligenza, sono necessarie una serie di spinte interne a utilizzarla nel migliore dei modi» (Maria Teresa Serafini, *Come si studia*, Bompiani, Milano 1989, p. 185).

Del resto già i Programmi Brocca per il triennio evidenziavano l'importanza di una salvaguardia dell'autonomia del singolo docente nelle sue scelte didattiche, in un passo che voglio riportare:

La vastità del patrimonio letterario italiano e la pluralità e l'ampiezza degli obiettivi e di conoscenza connessi con lo studio di esso impongono che si dia ordine e dimensione ai contenuti. Tra questi è indispensabile compiere delle scelte, le quali devono in ogni caso rispondere a criteri di importanza e di organicità e richiedono perciò la costruzione di percorsi di studio. Tale costruzione è affidata alla programmazione del docente, il quale trova spazi di libertà nell'organizzare il disegno complessivo, nel dosare le preferenze per temi e filoni della produzione letteraria e nell'individuare in dettaglio gli autori e i testi sui quali si fonda il proprio progetto⁵.

In tutt'altro contesto (non didattico e scolastico, bensì editoriale e accademico) persino uno studioso del calibro di Alberto Asor Rosa, nell'esplicitare i criteri che avevano presieduto alla selezione dei 47 titoli contenuti nei due volumi delle *Opere* del Novecento della *Letteratura italiana* Einaudi, motivava le

⁵ *Piani di studio della scuola secondaria superiore e programmi dei trienni. Le proposte della Commissione Brocca*, in *Studi e Documenti degli Annali della Pubblica Istruzione*, n. LVI, 60, luglio-settembre 1992, Le Monnier, Firenze 1992, p. 123. Continua il testo: «In tale disegno devono comunque trovare posto i testi fondamentali della nostra letteratura, i quali costituiscono un patrimonio consolidato di cui va assicurata la conoscenza nelle nuove generazioni. Accanto ad essi, altri testi, di autori italiani e stranieri, dovranno essere presenti per dare consistenza e sviluppo agli itinerari prescelti» (*ibidem*).

scelte compiute anche sulla base dei propri personali gusti di lettore:

Posso dire tranquillamente, guardando al risultato finale che questo è il mio Novecento, il mio Novecento letterario italiano; nel quale io sarei disposto a riconoscermi pressoché senza riserve e senza limitazioni. Non ho mai amato gli scrittori troppo "di testa", gli agili funamboli di un'invenzione ridotta a puro gioco, a fumisteria, a divertimento verbale e sberleffo; né ho amato mai gli scrittori di pura cronaca e di pura denuncia, i coloristi e i folklorici, e neppure quelli che hanno fatto del loro moralismo una professione e talvolta un mestiere; e neanche quelli dei buoni sentimenti e delle lagrime facili, del cuore in mano, o del páthos troppo turgido e gonfio, tutto dichiarato e ostentato⁶.

Oggi, invece, a scuola si cerca di perseguire a tutti i livelli un appiattimento delle differenze, un'omologazione forzata di gusti e opzioni. Già nel 1978 il Cesare Cases, in un suo saggio uscito sui *Quaderni Piacentini* con il titolo *Il poeta e la figlia del macellaio* e destinato a divenire celebre, ammoniva sul rischio che anche l'insegnamento fosse condizionato dalle preoccupazioni «di un capitalismo monopolistico ossessionato dalla paura che qualcosa sfugga al suo controllo e venga abbandonato al

⁶ Alberto Asor Rosa, *I "criteri" del Novecento*, in Alberto Asor Rosa (direzione di), *Letteratura italiana. Le opere*, Volume quarto. Il Novecento. I. L'età della crisi, Torino, Einaudi, 1995, pp. XIX-XXX: p. XXIX.

caso»⁷. Preoccupazioni analoghe sono state espresse più di recente dal linguista statunitense Noam Chomsky⁸.

Ecco, credo sia giunto il momento di tessere un elogio della soggettività nell'insegnamento. È ora che i docenti tornino a rivendicare il proprio ruolo di professionisti e di intellettuali, rifiutando quello di biechi burocrati, chiamati ad applicare pedissequamente circolari ministeriali e decreti dirigenziali. Lo ha messo nero su bianco anche uno dei nostri più autorevoli storici della lingua, Luca Serianni: «È assolutamente doveroso che la famiglia che manda i figli a scuola sappia che nella II A o nella II B il figlio o la figlia avrà un trattamento di alto livello; però non lo stesso trattamento, perché è giusto che ogni professore dia ai propri alunni l'impronta della sua formazione e, perché no, anche dei suoi gusti culturali»⁹. E, in un intervento dedicato alla didattica, ha scritto lo storico della letteratura Franco Musarra: «Ogni docente deve considerare le proprie competenze e parlare di quegli autori che meglio conosce e che sente a lui più vicini: degli altri è meglio che taccia»¹⁰.

⁷ Cesare Cases, *Il poeta e la figlia del macellaio*, in *Quaderni Piacentini*, XVII, 69, dicembre 1978, pp. 83-98: p. 85.

⁸ Nel libro-intervista (a cura di C.J. Polychroniou) *Ottimismo (malgrado tutto). Capitalismo, impero e cambiamento sociale*, Ponte alle Grazie, Milano 2018, che presenta un intero capitolo sui «pericoli dell'istruzione di mercato».

⁹ Luca Serianni, *Per l'italiano di ieri e di oggi*, il Mulino, Bologna 2018, p. 483.

¹⁰ Franco Musarra, *Letteratura e/o cultura*, in Luca Dell'Omo (a cura di), *Una Musa che non incanta? La letteratura a scuola nell'era multimediale*, Atti del convegno Abbazia di Casamari (Veroli), 8 marzo 2012, Franco Cesati Editore, Firenze 2013, pp. 61-84: p. 82.

Bisognerebbe favorire l'idea di una «didattica indocile» rispetto ai modelli consolidati¹¹. In che cosa consiste tale «indocilità»? Nella rivendicazione di spazi di autonomia e libertà per i docenti rispetto alle imposizioni normative. Potremmo dire un'idea di scuola come vivace laboratorio didattico: aperto, mobile, creativo.

2. *Misurare*

Tuttavia standardizzare la didattica non è un'operazione fine a se stessa, bensì funzionale a un altro obiettivo, molto chiaro in tutte le politiche degli ultimi governi che si sono succeduti: la misurazione. Tale tendenza, come è noto, non riguarda solo la scuola, ma anche l'università, con l'istituzione dell'ANVUR (Agenzia nazionale del sistema di valutazione del sistema universitario e della ricerca) e procedure come la VRA (Valutazione di ricerca di ateneo) e la VQR (Valutazione della qualità della ricerca). I risultati VQR, che si svolge con cadenza quinquennale, sono utilizzati per l'allocazione della quota premiale del Fondo di finanziamento ordinario degli atenei. Così, «già protrata da sempre più accentuate politiche di de-finanziamento e da “riforme” arroganti quanto sciocche», la nostra accademia è oggi oggetto – come scrive Raul Mordenti – di «ossessive e grottesche pratiche di registrazione, di misurazione, di differenzia-

¹¹ Mutuo l'espressione dal sottotitolo di un bel libro curato da Emanuele Zinato, *Insegnare letteratura. Teorie e pratiche per una didattica indocile*, Laterza, Roma-Bari 2022.

zione, di gerarchizzazione, di competizione, di privatizzazione»¹². La misurazione non è neutra, nel senso che orienta il futuro delle università, ribadendo i modelli che stanno a cuore ai decisori politici.

Ma torniamo alla scuola e al tema della misurazione dei risultati conseguiti dagli studenti (e dunque, indirettamente, dell'efficacia dell'azione dei docenti). Prendiamo la questione delle famigerate "competenze": didattica per competenze, valutazione delle competenze, certificazione delle competenze. Quest'ultima espressione si riferisce a un adempimento legato al tentativo di uniformare a livello europeo le certificazioni in uscita dai diversi gradi del sistema scolastico. Un tentativo a mio parere maldestro, perché si tratta di un approccio che finisce con il conculcare le specificità dei diversi ordinamenti nazionali. Poiché i *curricula* degli istituti superiori (ma anche delle scuole medie e di quelle elementari) sono piuttosto diversi da un Paese all'altro dell'Unione Europea, si è pensato di puntare sulle "competenze", piuttosto che sulle "conoscenze", anche se questa ragione potrebbe essere soltanto la foglia di fico della volontà – da parte delle istituzioni europee, ma soprattutto da parte del potere economico-finanziario del mondo globalizzato – di controllare la formazione dei cittadini¹³.

¹² Raul Mordenti, *I sensi del testo. Saggi di critica della letteratura*, Boredeaux Edizioni, Roma 2017, p. 291.

¹³ Sulla didattica per competenze si vedano i seguenti riferimenti normativi, comunitari e italiani: Raccomandazione del Parlamento europeo e del Consiglio del 18 dicembre 2006 relativa a Competenze chiave per l'apprendimento permanente; DM 22 agosto 2007, n. 139 (Regolamento recante norme in materia di adempimento dell'obbligo di istruzione; l'allegato 2 al Documento tecnico che accompagna il

Non mancano infatti le critiche, anche assai autorevoli, a questa nuova impostazione della didattica. È ancora Chomsky a denunciare esattamente tale tendenza «a ridurre l'istruzione a competenze meccaniche e a sminuire la creatività e l'autonomia, sia negli studenti sia negli insegnanti». Quegli slogan del “didatticamente corretto” che oggi va per la maggiore, come “lezione finalizzata al test” o “nessuno scolaro lasciato indietro”, secondo Chomsky «vanno letti come strumenti di indottrinamento e controllo»¹⁴.

I documenti europei (e quelli nazionali che li seguono diligentemente) sembrano essere accomunati da una visione sostanzialmente utilitaristica della conoscenza. La misurabilità, le competenze, il capitale umano, la meritocrazia ecc. sono tutti concetti transitati dal mondo dell'economia e dell'azienda a quello dell'educazione e della scuola. Una di queste competenze è definita “imparare a imparare”¹⁵. Ora, nessuno nega che sia

DM contiene le Competenze chiave di cittadinanza da acquisire al termine dell'istruzione obbligatoria); Raccomandazione del Parlamento europeo e del Consiglio del 23 aprile 2008 sulla costituzione del Quadro europeo delle qualifiche per l'apprendimento permanente; Raccomandazione del Consiglio europeo del 22 maggio 2018 relativa alle competenze chiave per l'apprendimento permanente.

¹⁴ Noam Chomsky, *Le dieci leggi del potere. Requiem per il sogno americano*, Ponte alle Grazie, Milano 2019, p. 30.

¹⁵ Cfr. Raccomandazione del Parlamento europeo e del Consiglio del 18 dicembre 2006 relativa a Competenze chiave per l'apprendimento permanente. Nella nuova formulazione (Raccomandazione del Consiglio europeo del 22 maggio 2018 relativa alle competenze chiave per l'apprendimento permanente) essa è diventata «competenza personale, sociale e capacità di imparare a imparare».

cosa buona e giusta trasmettere ai giovani l'idea che l'apprendimento è un processo che non si esaurisce con la scuola, ma che dovrà continuare lungo tutto l'arco della vita.

Tuttavia si capisce anche che tale messaggio è perfettamente congruente con un mercato del lavoro che richiede dosi sempre maggiori di flessibilità: anziché portare nella scuola un dibattito sui modelli economici e produttivi esistenti, magari per criticarli nelle loro storture e per pensare di migliorarli in relazione ai diritti delle persone, si preferisce spingere gli individui ad adattarvisi fin dalla più giovane età, cioè sin dagli anni della scuola. Scrive lo storico Mauro Boarelli: «Non si tratta di “imparare a imparare” come occasione di sviluppo culturale, senza immediati fini utilitaristici, ma di apprendere una forma specifica di comportamento: l'adattamento alle esigenze dell'impresa e alle forme specifiche della “flessibilità” di cui essa ha bisogno». E aggiunge: «Le competenze giocano un ruolo determinante in questo processo di subordinazione alla visione del mondo economico, perché spingono i sistemi educativi ad abbandonare la costruzione di saperi critici in favore dell'organizzazione di saperi strumentali»¹⁶.

Tendenze di questo tipo si esprimono in concreto in pratiche come quella delle prove Invalsi, che elevano a feticcio il mito della misurabilità dell'apprendimento. Prove che hanno l'effetto di chiudere, uniformare, banalizzare, decontestualizzare e destrutturare la conoscenza¹⁷. Una conoscenza che, nel

¹⁶ Mauro Boarelli, *Contro l'ideologia del merito*, Laterza, Roma-Bari 2019, p. 18.

¹⁷ Le prove nazionali Invalsi servono a misurare in maniera standardizzata, cioè in modo oggettivo e uguale per tutti, alcune competenze

momento in cui viene chiesto allo studente di individuare la risposta giusta (preconfezionata) tra quelle già fornite dall'estensore della prova, viene privata di ogni dimensione critica, creativa o anche solo collaborativa, con la conseguenza di impedire qualsivoglia sviluppo di un pensiero divergente. «Il “capitale umano”, le “competenze” e la valutazione standardizzata sono parti di uno stesso sistema concettuale che ingloba la vita sociale nella sfera produttiva»¹⁸, conclude Boarelli, e (aggiungiamo noi) la scuola in una visione aziendalistica ed economicistica del sapere e della cultura.

La valutazione dovrebbe essere il momento conclusivo di un'azione didattica. Cioè la valutazione dovrebbe essere in funzione della didattica svolta, e non viceversa. Invece il rischio che si sta correndo è che la tipologia delle verifiche, spesso demenziali, a cui docenti e studenti vengono obbligati, finisca per depauperare l'insegnamento.

È, questa, la scuola delle “tre I”, per rievocare un altro “strillo pubblicitario” di oltre due decenni fa (in concomitanza con la cosiddetta “riforma Moratti”, legge 28 marzo 2003 n. 53), che però sintetizza ancora bene le ambizioni dell'istruzione di questi nostri anni: Inglese, Impresa, Informatica. Ecco allora l'alternanza scuola-lavoro, la digitalizzazione della burocrazia scolastica (il registro elettronico) e della stessa didattica (i tablet, i libri elettronici ecc.), il progetto di insegnare (fin dalle elemen-

fondamentali in Italiano, Matematica e Inglese. Gli studenti devono sostenerle in quinta elementare, terza media seconda e quinta superiore. L'ultimo riferimento normativo che ne regola finalità e svolgimento è il Decreto Legislativo 13 aprile 2017, n. 62.

¹⁸ *Ibidem*.

tari!) alcune materie non più in italiano ma in inglese (il cosiddetto CLIL, acronimo che sta per *content and language integrated learning*, vale a dire “apprendimento integrato di contenuti e lingua”). La scuola delle tre I realizza di fatto – come ha scritto Marco Conti – «una soluzione di continuità, una rottura con il passato che tratteneva l’ambizione di introdurre le generazioni alla cultura europea e, infine, ad una specializzazione, fossero pure queste ultime l’elettronica o l’insegnamento del greco»¹⁹. In altre parole, se prima alla scuola veniva assegnato un valore formativo ed educativo in sé, oggi tale valore viene visto come subordinato al mondo del lavoro e della produzione, nella misura in cui la scuola sia in grado di professionalizzare i ragazzi e di garantire il loro ingresso nell’universo occupazionale. Continua Conti: «Delle tre accezioni vocaliche, la prima inerente l’Impresa è certamente la più eloquente: la scuola, dice il sottotesto, dovrebbe preparare all’impresa economica»²⁰.

Sono, queste, preoccupazioni condivise da molti. In un intervento dedicato alla “scuola delle competenze”, Anna Angelucci ha denunciato l’impossibilità di impostare un dibattito serio e aperto sui cambiamenti in atto: «Qualunque resistenza, ascrivibile al tentativo di esercitare, sul piano etico, forme di libero arbitrio o, sul piano culturale, spazi di libertà nella concezione della cultura e nella riflessione sul nesso insegnamento/apprendimento o magari, sotto il profilo metodologico, possibili

¹⁹ Marco Conti, *Breviario di dissidenza*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2017, p. 117.

²⁰ *Ibid.*, p. 118.

opzioni di falsificabilità di una teoria che ci viene imposta come una teleologia, deve essere, e viene, abortita sul nascere»²¹.

Il sospetto è che le riforme della scuola siano – di fatto – pezzi della riforma del mercato del lavoro. E il potere economico è così forte, autoritario e repressivo (non a caso, già nei primi anni Settanta, Pasolini negli *Scritti corsari* scriveva la parola “Potere” sempre con l’iniziale maiuscola, intendendo quello dell’economia e dell’industria, cioè del neocapitalismo avanzato) da non lasciare alcuno spazio per una contestazione del suo pensiero unico. Chi si oppone ad esso viene tacciato di passatismo, misoneismo, disfattismo. Se va bene, si è accusati di arretratezza e di pigrizia, come in queste indicative parole di Perrenoud:

La maggior parte degli insegnanti sono stati formati da una scuola centrata sulle conoscenze. Ed essi si sentono a loro agio in tale modello. La loro cultura e il loro rapporto con il sapere sono stati plasmatis in questo modo e un tale sistema con loro è riuscito benissimo, dal momento che hanno fatto lunghi studi e superato con successo gli esami. [...] A numerosi insegnanti l’approccio per competenze “non dice nulla”, perché né la loro formazione professionale né il loro modo di fare lezione ve li predispone. Semmai hanno l’impresione di partecipare al pettegolezzo pedagogico, ad un’animazione socio-culturale buona per i centri d’intrattenimento o, tutt’al più, che ha a che fare con i piani “bassi” dell’edificio scolastico. Finché resteranno in questa logica, l’identità dei docenti sarà assicurata, perché essi si limiteranno ad insegnare dei saperi e a valutarli. Fino a quando non sapranno veramente organizzare e valutare i procedimenti per

²¹ Anna Angelucci, *La scuola delle competenze*, in Piero Bevilacqua (a cura di), *Aprire le porte. Per una scuola democratica e cooperativa*, Castelvecchi, Roma, 2019, pp. 67-73: p. 68.

progetto e le situazioni-problema, i ministeri proporranno loro dei documenti intelligenti che resteranno senza conseguenza, poiché i destinatari non hanno seguito lo stesso percorso pedagogico e teorico e non condividono l'idea di apprendimento e di insegnamento che i nuovi programmi sottendono. Attualmente i documenti ministeriali sono avanzati rispetto alla concezione dominante dei programmi in seno al corpo docente²².

Secondo l'illustre sociologo svizzero, i documenti proposti dai governi ai docenti sono «intelligenti», ma i docenti, poveretti, non sono in grado di «organizzare e valutare i procedimenti per progetto e le situazioni-problema» perché hanno una formazione vecchia, antiquata, superata. Questa è una retorica davvero insopportabile, perché non riconosce spazio e dignità al dissenso (per quanto argomentato e motivato possa essere), oltre a misconoscere la professionalità di tanti insegnanti.

Nel suo saggio *La mediocrazia*²³ Alain Deneault spiega come oggi, nel mondo occidentale, le istituzioni che si occupano di istruzione, scuole e università, sembrano andare avanti con una sorta di pilota automatico che mette in pratica i dettami della moderna scienza pedagogica, senza però riflettere mai sulla loro effettiva bontà. Il filosofo canadese fa l'esempio di una bravissima insegnante, colta, appassionata al suo lavoro, però molto critica nei confronti degli standard pedagogici della sua scuola. Per punirla di questo suo scarso conformismo, il preside le affida la classe più problematica dell'istituto, composta da ragazzi che vengono da contesti familiari difficili, con scarsa attitudine allo studio e così via. Lei fa un lavoro eccezionale: mette

²² Philippe Perrenoud, *Costruire competenze a partire dalla scuola* [1997], Anicia, Roma 2010, pp. 142-143.

²³ Alain Deneault, *La mediocrazia* [2015], Neri Pozza, Milano 2017.

da parte programmi e manuali, che ritiene inadatti a quella specifica situazione, e muove dalle reali condizioni di partenza dei suoi alunni, potandoli in un anno a raggiungere risultati eccezionali. Alla fine dell'anno scolastico però il preside la licenzia: perché non ha rispettato le procedure, ha fatto di testa sua e probabilmente ha posto condizioni tali per cui l'insegnante che verrà dopo di lei si troverà in difficoltà in una classe ormai abituata a un metodo di insegnamento completamente diverso da quello previsto. Dunque – secondo questa triste concezione della scuola – non contano tanto i risultati, quanto la capacità di adeguamento alle procedure standardizzate, uguali per tutti.

Il preside, in quel caso, ha messo in atto un atteggiamento tipico di quello che Deneault, in un altro suo libro, chiama «management totalitario»:

La teoria delle organizzazioni aziendali e del management rivendica l'origine moderna del discorso sulla governance» e una certa sociologia delle organizzazioni tende «a dimostrare scientificamente che l'impiegato [...] è completamente fuori strada quando esprime un parere contrario sulle logiche di sfruttamento da cui è dominato», mentre l'élite (cioè i vertici di un'organizzazione che possono andare, nel caso della scuola, dal presidente del Consiglio dei ministri che stabilisce una certa politica scolastica al capo del dicastero dell'Istruzione che dirama gli indirizzi ai vari apparati della burocrazia scolastica, fino ai singoli dirigenti), «nei manuali che essa stessa confeziona, viene presentata come teoricamente infallibile. Gli elementi presentati come disfunzionali corrispondono a coloro che personalmente non hanno interesse che il sistema si sviluppi in quel determinato senso.

Costoro devono dunque sopportare l'obbrobrio di accuse quali la disobbedienza, l'instabilità, l'incompetenza, la furberia e l'irresponsabilità²⁴.

L'insegnante che rifiuta di "aggiornarsi" è la bestia nera di questa retorica del nuovo, che canta le magnifiche sorti e progressive della scuola digitale, della didattica per competenze, dell'alternanza scuola-lavoro (altro fondamentale tassello, quest'ultima, di tale asservimento della scuola all'azienda). Mentre forse, in realtà, sta solo provando a mettere in atto forme di resistenza civile, vedendo ancora nella scuola una possibilità di "contropotere" (rispetto allo strapotere del più bieco neoliberalismo). È un paradosso: il potere psichico del soggetto, la sua forza creativa, la sua capacità di riflessione, la sua fantasia vengono considerati elementi destabilizzanti per l'ordine costituito. Ma il pensiero critico è una risorsa da non disperdere: restare vigili e consapevoli è l'unica difesa.

Nel 1979 usciva negli Stati Uniti un saggio del sociologo Neil Postman, destinato a diventare celebre: *Teaching as a Conserving Activity*. Potremmo tradurre quel titolo con qualcosa come "L'insegnamento come attività di conservazione". Il libro di Postman fu pubblicato due anni dopo anche in Italia, da Armando Editore, con un titolo diverso: *Ecologia dei media. La scuola come contropotere*²⁵. Quell'idea di "conservazione" veniva lì veicolata dal sottotitolo (in cui si parla di "contropotere"), mentre il titolo principale (*Ecologia dei media*) alludeva

²⁴ Alain Deneault, *Governance. Il management totalitario* [2013], Neri Pozza, Milano 2018, pp. 35-36.

²⁵ Neil Postman, *Ecologia dei media. La scuola come contropotere* [1979], a cura di Giampiero Gamaleri, Armando Editore, Roma 2019 [prima ed. 1981].

a una delle tematiche centrali del volume, vale a dire l'invasione dei moderni mass media nel mondo occidentale (allora si trattava soprattutto della televisione, essendo ancora di là da venire i cosiddetti *new media*, la Rete e i *social network*). Al punto che fin dal 1971 lo studioso aveva istituito alla New York University (dove insegnava), una cattedra così chiamata, che terrà per tutto il resto della sua vita.

Per Postman, l'istruzione cerca di conservare la tradizione mentre l'ambiente esterno è innovatore. È questo un male? Non necessariamente. Perché "conservare" ciò che è stato tramandato significa anche "resistere" alle attrattive, effimere e superficiali, di quella che sempre Postman chiamava la «società adescante», tutta appiattita sull'*hic et nunc* di una sorta di eterno presente privo di spessore e di profondità. Da qui l'idea che, resistendo, la scuola possa configurarsi – appunto – come un "contropotere", recuperando le radici etiche e cognitive su cui basare il futuro dei giovani: aiutandoli così a orientarsi in un mondo globalizzato e sempre più interconnesso.

Ma oggi in Italia è possibile concepire la scuola in questi termini? La domanda è legittima, e la risposta, purtroppo, sembra virare più verso il negativo che verso il positivo. Questo perché tutte le riforme e riformine più recenti vanno in una direzione che lascia poco spazio alla discussione in merito ai paradigmi pedagogici assunti in questi ultimi anni. Scelte programmatiche e metodologiche fondamentali (che cosa insegnare e come insegnarlo) sono state spesso imposte in maniera autoritaria, attraverso leggi votate frettolosamente (magari ricorrendo alla fiducia per eliminare ogni dibattito parlamentare, come è accaduto al Senato con la legge 2015 n. 107, la cosiddetta "Buona scuola", un *monstrum* costituito da un unico articolo con 212 commi, per evitare emendamenti) o addirittura con

semplici circolari ministeriali che, sotto l'apparenza di fornire indicazione pratiche su specifiche questioni, hanno l'effetto di scalzare e sovvertire modelli didattici consolidati. A vantaggio di un "nuovo che avanza", senza però la minima disamina critica e, soprattutto, senza alcuna forma di coinvolgimento degli addetti ai lavori, vale a dire gli insegnanti, il cui ruolo viene così svilto al rango di quello di semplici esecutori di decisioni calate dall'alto.

Nel 1994 Michael Power, professore di Contabilità e revisione aziendale alla London School of Economics, pubblicava per Oxford University Press un saggio intitolato *The Audit Society. Rituals of Verification*, tradotto nel 2002 in italiano dalle torinesi Edizioni di Comunità con il titolo *La società dei controlli. Rituali di verifica*. Lo studioso aveva riscontrato che tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta in Gran Bretagna erano aumentati considerevolmente gli organismi statali di revisione, volti a misurare i livelli delle prestazioni erogate (in ambito accademico, scolastico, medico, finanziario ecc.) al fine di garantire e/o migliorarne la qualità, altra parola chiave nel discorso pubblico a partire da quegli stessi anni.

Power parla di una «esplosione dei controlli»²⁶, che – la cosa è sotto gli occhi di tutti – dal mondo anglosassone ha colonizzato anche il nostro. Ma questa esplosione dei controlli ha davvero migliorato l'università, la scuola, gli ospedali, gli uffici pubblici e la loro efficienza? In realtà ciò non sembra essere avvenuto. C'è molta demagogia e c'è molto populismo nelle dichiarazioni dei politici che propongono tali soluzioni come la panacea di tutti i mali della Pubblica Amministrazione. Scrive

²⁶ M. Power, *La società dei controlli. Rituali di verifica*, Edizioni di Comunità, Torino 2002, p. 7.

Power: «I controlli sono diventati un punto di riferimento per assicurare la legittimità di un'azione organizzativa in cui gli standard verificabili non sono stati creati semplicemente per ottenere sostanziali miglioramenti interni, ma per rendere tali miglioramenti verificabili esternamente attraverso atti di certificazione»²⁷, cioè attraverso altre azioni di tipo burocratico. Detto altrimenti, non si controlla per migliorare le cose, ma per dimostrare che l'azione di controllo migliora le cose. Così l'«efficacia tecnica» delle «pratiche di verifica ritualizzate [...] è meno significativa del loro ruolo nella produzione di legittimità»²⁸. Power conclude che «l'esplosione dei controlli [...] sia ben lontana dal fornire un contributo positivo alla trasparenza e alla democrazia»²⁹. Insomma, l'ottenimento di maggiore trasparenza, verificabilità e sicurezza che la società dei controlli si prefigge è lungi dal realizzarsi attraverso quegli stessi controlli.

Torniamo ora alla scuola. I dirigenti scolastici – anziché tendere a implementare le direttive diramate dagli uffici scolastici provinciali, che a loro volta le ricevono dagli uffici scolastici regionali, ai quali arrivano dal Ministero – dovrebbero innanzitutto preoccuparsi di valorizzare i loro docenti favorendone il benessere nel luogo di lavoro.

Il benessere del lavoratore è considerato oggi da tutti gli studiosi (psicologi, sociologi, economisti) un elemento basilare per il successo dell'attività che si compie: se vogliamo usare questa brutta parola, della produttività. È dagli anni Settanta del Novecento che le aziende mature cominciano a guardare al la-

²⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁸ *Ibid.*, p. 21.

²⁹ *Ibid.*, p. 20.

voratore-persona, più che al lavoratore-individuo o, peggio ancora, al lavoratore-ingranaggio (della macchina aziendale). «Agio dei lavoratori e positivo funzionamento dell'organizzazione sono in un rapporto di reciproca dipendenza»³⁰. Una simile organizzazione del lavoro è il contrario di un'impostazione burocratica. Il pedagogista Bruno Rossi parla a tale proposito di "post-burocrazia":

Organizzazioni "illuminate" [...] si adoperano a pensare e attuare innovative politiche e pratiche gestionali centrate sul benessere dei lavoratori, a creare dunque una realtà lavorativa "soggettocentrica", a realizzare pertanto un ambiente e un lavoro capaci di accompagnare l'uomo a non essere "uomo dell'organizzazione", e quindi a "diventare più uomo", a costruire contesti per quanto possibile "a misura" del lavoratore e contrassegnati dal "piacere di lavorare" con quello ciò comporta per il lavoratore di possibilità di amare il proprio lavoro, di affrontare la fatica e lo stress, di provare gioia per quello che si è e per quello che si fa e di mantenere la gioia, di dare valore a sé e al proprio operato, nonché di utilizzare al meglio la propria singolarità e le proprie capacità³¹.

Scrivre l'economista Tibor Scitovsky:

Le persone che non devono lavorare secondo regole e disciplina imposte dagli altri e sono libere di variare i loro compiti e routine

³⁰ Bruno Rossi, *Il lavoro felice. Formazione e benessere organizzativo*, La Scuola, Brescia 2012, p. 5.

³¹ *Ibid.*, p. 123. Cfr. anche Id., *L'organizzazione educativa. La formazione nei luoghi di lavoro*, Carocci, Roma 2011.

quanto basta per evitare la noia e tenere vivo il loro interesse sembrano essere coinvolte più personalmente nel proprio lavoro e sembra che trovino questo più interessante e piacevole³².

Lavoro e gioia, insomma, non sono termini antitetici: purché le organizzazioni non sottovalutino il punto di vista dei lavoratori. «Le emozioni positive che derivano dalla percezione del controllo e dell'autodeterminazione formano o rafforzano la motivazione intrinseca al lavoro»³³. «In generale la persona felice lavora meglio e di più, è capace di maggior apertura di pensiero e di comportamento, e conseguentemente è più esplorativa, creativa, innovativa, rende possibile a sé la costruzione di nuove risorse personali»³⁴.

Una simile idea di scuola è destinata a rimanere un'utopia? Sta ai docenti agire affinché non sia così: per essere davvero protagonisti, è necessario passare dalla consapevolezza all'azione.

Roberto Carnero

³² Tibor Scitovsky, *L'economia senza gioia. La psicologia della soddisfazione umana*, Città Nuova, Roma 2007, p. 169.

³³ Bruno S. Frey-Alois Stutzer, *Economia e felicità. Come l'economia e le istituzioni influenzano il benessere*, Il Sole 24 Ore, Milano 2006, p. 225.

³⁴ B. Rossi, *Il lavoro felice*, cit., p. 6.

XII. «Un vero veduto dalla mente per sempre».

La dimensione del visibile nelle tragedie manzoniane¹

di *Isabella Binda*

1. Tragedie pensate per la sola lettura?

Un discorso sulla visività della parola di un testo tragico non può non intersecarsi con la questione, certamente distinta, ma comunque connessa, della sua teatralità: *vexata quaestio*, quest'ultima, specialmente se si tratta del *Carmagnola* e dell'*Adelchi*.

Interpellato dal regio censore degli spettacoli del Granducato di Toscana in merito alla miglior soluzione registica per rappresentare i Cori delle sue tragedie, Manzoni dichiarò preventivamente di averle scritte «senza alcun riguardo all'effetto, agli usi, al comodo della scena», declinando in tal modo l'invito a un suo personale coinvolgimento nell'allestimento delle due opere sul palcoscenico; aggiunse, a rincaro del diniego, che la

¹ Ringrazio il Centro Universitario Cattolico per avere sostenuto e finanziato la presente ricerca, nata a seguito della mia tesi di dottorato, in via di pubblicazione, che verte sulla retorica del visibile nella scrittura dei *Promessi sposi*.

sola idea della loro rappresentazione gli provocava «un'apprensione e insieme un'avversione insuperabili»². Muovendo da questa schietta dichiarazione autoriale parrebbe potersi desumere, come fa larga parte della critica, che Manzoni avesse pensato le sue tragedie alla stregua di poemi dialogati da riservarsi alla sola lettura, senza crucci per la loro eventuale non teatralità³. Tuttavia, va considerato che la manifesta reticenza dell'autore a

² Lettera di A. Manzoni ad Attilio Zuccagni Orlandini del 4 gennaio 1828, in A. Manzoni, *Carteggi Letterari*, a cura di L. Diafani-I. Gambacorti, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Milano 2016, 3 voll. (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, XXIX), vol. II, t. I, pp. 322-324, p. 322. Nella medesima lettera, Manzoni afferma anche che nelle sue tragedie si riscontrano «moltiplicità di personaggi, lunghezza spropositata, parlate inumane pei polmoni [...] variazione e slegamento di scene, pochissimo di quel che si intende comunemente per azione, e un procedere di questa lento, obliquo, a balzi» (pp. 322-323); l'autore, insomma, sminuisce a tal punto il potenziale scenico delle sue opere, che le sue autocritiche parrebbero assumere un significato ironico: specialmente in quanto egli dichiara di avere ottenuto un effetto esattamente opposto rispetto a quello cui dichiarava di aspirare negli scritti teorici (rispetto a questo, si veda la sezione n. 2 del presente studio).

³ Al banco di prova del palcoscenico i risultati riscossi dalle due opere teatrali non furono particolarmente esaltanti, o perlomeno non all'altezza di colui che ancor prima del suo capolavoro era già acclamato come «sommo Cantore dei più sacri misteri [...] ispirato da musa divina» (Lettera di A. Zuccagni Orlandini a Manzoni del 22 dicembre 1827, in A. Manzoni, *Carteggi Letterari*, cit., vol. II, t. I, pp. 317-319, p. 317); tuttavia, va detto che a cimentarsi nell'impresa furono delle compagnie dilettantistiche, probabilmente non adeguate all'impresa

esprimersi in merito alle soluzioni registiche poteva derivare, oltre che dalla sua proverbiale modestia che lo rendeva incline a esporsi esclusivamente laddove potesse a pieno titolo considerarsi un esperto in materia, anche dal particolare contesto storico, durante il quale fervevano la tediosa diatriba tra classicisti e moderni e la temibile censura austriaca, particolarmente severa nei confronti di opere che potessero esercitare un forte ascendente sul popolo⁴.

(si legga, in merito, la lettera dello stesso Zuccagni Orlandini, che dichiara il suo «imbarazzo» per la penuria di attori che potessero essere in grado di «sostenere la dignità di Carlo e Desiderio»; Ivi, p. 318). Per la fortuna delle tragedie nei teatri cfr. I. Sanesi, *Composizione, pubblicazione e fortuna delle tragedie*, in A. Manzoni, *Le tragedie secondo i manoscritti e le prime stampe*, a cura di I. Sanesi, Casa del Manzoni, Milano 1958, vol. II, t. I, pp. LII-CXXXII; si ricorda, in aggiunta, anche l'*Adelchi* interpretato da Gassman nel 1960: cfr. V. Gassmann, *Appunti di regia*, in «Quaderni del Teatro Popolare Italiano», I, 1960, pp. 120-125. Per le recensioni dell'epoca alle tragedie, cfr. anche E. Paccagnini, *I dibattiti su Manzoni nelle riviste milanesi*, in «Studi ambrosiani di italianistica», Atti del congresso «Milano nell'età della Restaurazione (1814-1848). Cultura letteraria e studi linguistici e filologici» (7-8 maggio 2014), VII, 2017, pp. 21-125, pp. 50 ss.

⁴ Cfr. I. Becherucci, *Il testo ingabbiato*, in Ead., *Scampoli manzoniani*, Franco Cesati, Firenze 2012, pp. 109-134 e Ead., *Imprimatur. Si stampi Manzoni*, Marsilio, Venezia 2020. Anche secondo Annoni le dichiarazioni allo Zuccagni Orlandini non andrebbero interpretate come un'assoluta proscrizione del palcoscenico, quanto piuttosto come una ritrosia che è anche «concessione tattica e momentanea del poeta, allo scopo di non farsi trascinare entro il cerchio della accesa

L'ipotesi che Manzoni intendesse offrire a un eventuale regista due opere per quanto possibile pronte per essere rappresentate sul palco è sostenuta dallo storico del teatro Paolo Bosisio, il quale ha addotto a supporto della sua tesi prove sia esterne, *in primis* il fatto che l'autore ha eletto per i suoi trattati teorici la parola «spettatore» in luogo di «lettore», sia interne, come il significativo aumento, nel corso delle fasi di riscrittura, delle didascalie, peraltro numerose se rapportate a quelle di altre opere coeve, e ancor più se si considerano nel conteggio anche quelle interne al recitativo⁵; Annoni ha a sua volta notato come le didascalie siano state ricesellate dall'autore anche in vista dell'edizione *ne varietur* del 1845 confluita nelle *Opere Varie*, all'insegna di un incremento del movimento scenico che denoterebbe un'aspirazione allo spettacolo originaria e mai del tutto

diatriba che oppone classici e romantici», che infatti comportò critiche piuttosto acerbe alle due tragedie manzoniane da parte dei difensori delle due unità aristoteliche, sia in Italia sia all'estero (cfr. A. Annoni, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Vita e Pensiero, Milano 1997, p. 53).

⁵ Cfr. P. Bosisio, *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Sette e Novecento*, Bulzoni, Roma 1987, pp. 274 ss. Nelle opere teoriche, Manzoni dichiara programmaticamente di prescindere dalla questione dello spettacolo solo nel suo trattato in risposta ai moralisti francesi, i quali giudicavano immorale non solo la rappresentazione, ma il genere teatrale *in toto*, fosse anche nella sua sola forma testuale, comunque travolgente e potenzialmente dannosa per la ragione dei lettori (cfr. A. Manzoni, *Della moralità delle opere tragiche*, in *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Sansoni, Firenze 1973, 7 voll., vol. II, p. 166).

tramontata⁶. In effetti, Manzoni aveva previsto oggettive difficoltà di rappresentazione solamente per i Cori, per i quali aveva espressamente preventivato la possibilità della semplice declamazione⁷, ma per quanto riguarda gli atti, l'orizzonte artistico dell'autore – perlomeno quello iniziale – doveva abbracciare anche il mondo dello spettacolo, come confermano note di regia che riguardano, senza alcun margine di ambiguità, l'ambiente proprio della messa in scena e dei suoi addetti ai lavori. Nello specifico, entro le varianti interne al canovaccio scrittoriale delle tragedie spiccano due annotazioni degne di nota, poi espunte: nel *Carmagnola* l'autore delegava a terzi la scelta di un personaggio marginale, attraverso la bizzarra didascalia «[e]sce un Secretario o bidello o altro magnariso qualunque, a scelta del capo comico»; similmente, il manoscritto della prima stesura dell'*Adelchi* terminava proprio al concreto chiudersi della scena, con l'indicazione «[s]i abbandona presso il corpo del figlio agonizzante, Carlo parte, cade il sipario»⁸.

⁶ Cfr. C. Annoni, *Lo spettacolo dell'uomo interiore*, cit., pp. 255-257.

⁷ «Quando non si trovasse modo di recitarli, servirebbero comunque alla lettura»: A. Manzoni, *Materiali Estetici*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. V, t. III (*Scritti linguistici e letterari*), p. 12; sulla funzione dei Cori cfr. anche A. Manzoni, *Prefazione al Carmagnola*, premessa di Gilberto Lonardi, a c. di Giuseppe Sandrini, Centro Nazionale di Studi manzoniani, Milano 2004, (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, III), p. 11.

⁸ Corsivo mio. A. Manzoni, *Il Conte di Carmagnola*, ed. critica a cura di G. Bardazzi, Mondadori, Milano 1985, A⁽¹⁺²⁾ I IV, dopo il v. 351 (si cita sempre da questa edizione, indicando fase redazionale, atto, scena e verso); A. Manzoni, *Adelchi*, ed. critica a cura di I. Becherucci, Accademia della Crusca, Firenze 1998, Verso la seconda forma, Vα VIII,

È da chiedersi, allora, se la perfezione di un'opera teatrale sia o meno vincolata alla sua spettacolazione: un'annosa questione, ampiamente dibattuta all'epoca di Manzoni, ma già viva presso i classici, che permette di mettere meglio a fuoco anche l'importanza della visività intrinseca alla parola. Nella sua *Poetica*, opera ampiamente meditata dallo scrittore milanese,

dopo il v. 406 (si cita sempre da questa edizione, secondo la stessa modalità indicata per il *Carmagnola*). Il «magnariso» è, in dialetto milanese, la “comparsa” che entra ed esce dal palco: cfr. F. Cherubini, *Vocabolario Milanese-Italiano*, Regia Stamperia, Milano 1839-56, 5 voll., IV vol., p. 56 (voce *Risòtt*); può essere interessante notare che Manzoni avrebbe concesso deleghe simili a Gonin, cui in rari casi consentì di scollarsi dal dettato filologico del testo per adattare le scene illustrate al comodo della resa grafica (cfr. A. Momigliano, *Il Manzoni illustratore dei «Promessi sposi» (da un manoscritto inedito)*, in Id., *Dante Manzoni e Verga*, G. D'Anna, Messina-Firenze 1962, pp. 145-199 e A. Brancaccio, *Il «dilavato e graffiato» schermo di Alessandro Manzoni*, Sestante, Bergamo 2016). Rispetto all'intento originario di Manzoni, di una certa importanza è anche il rilievo di Boggione in merito all'eliminazione del trattino nella punteggiatura delle tragedie nell'edizione delle *Opere varie*: esso «molto svela circa gli intendimenti dell'autore al momento della composizione della tragedia: il trattino ha infatti la funzione di segnalare una breve pausa nella scansione, ma soprattutto una deviazione concettuale nel fluire delle idee e delle parole del personaggio, col conseguente cambio di intonazione nella pronuncia della frase da parte dell'attore che lo impersona» (V. Boggione, Introduzione al *Carmagnola*, in A. Manzoni, *Poesie e tragedie*, a cura di Id., UTET, Torino 2002, pp. 565-566).

Aristotele sosteneva che la messa in scena delle opere teatrali fosse superflua⁹:

lo spettacolo muove sì gli animi, ma è anche l'aspetto meno artistico e quindi meno proprio della poetica. L'efficacia della tragedia infatti si conserva anche senza la rappresentazione e senza gli attori ed inoltre per la messa in scena è più autorevole l'arte della scenografia che non quella della poetica.

Il mestiere del poeta, dunque, è occuparsi della parola, essendo la scenografia un'altra arte, non necessariamente di sua competenza. Secondo Aristotele, ed è questo il punto che interessa maggiormente al fine del presente discorso, l'efficacia della

⁹ Aristotele, *Poetica*, 1450b (si cita dall'edizione a cura di D. Pesce, Rusconi, Milano 1995; Manzoni leggeva l'opera nell'edizione AA. VV., *Les quatre poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux*, a cura di Ch. Batteux, Saillant-Nyon, Paris 1771, 2 voll.). L'asserzione viene ribadita dal filosofo greco a più riprese: «È possibile che quanto produce terrore e pietà nasca dalla messa in scena, ma è anche possibile che derivi dalla stessa composizione dei fatti, il che è preferibile ed è proprio di un poeta migliore. Giacché il racconto deve essere così costituito che, anche senza vedere la scena, chi ascolta i fatti che accadono, a motivo degli avvenimenti stessi, frema di orrore e di pietà: sentimenti che certo si proverebbero se si ascoltasse la storia di Edipo. Mentre il procurare questi affetti per mezzo della messa in scena è meno artistico e bisognevole della regia» (1453b); e ancora: «la tragedia produce il suo effetto anche senza movimento, proprio come l'epopea, giacché attraverso la semplice lettura si manifesta per quel che è» (1462a). Come dimostrato da Annoni, Manzoni fu «forse il lettore più provveduto, e più originale, della *Poetica* di Aristotele nell'Europa romantica» (C. Annoni, *Lo spettacolo dell'uomo interiore*, cit., p. 34).

tragedia non dipende tanto dallo spettacolo, quanto piuttosto dalla maestria con la quale è descritta l'azione, che deve sapersi manifestare chiaramente all'occhio dell'autore e, di conseguenza, anche a quello del lettore¹⁰:

Il poeta deve comporre i racconti e rappresentarli compiutamente con il linguaggio, *ponendoseli quanto più è possibile davanti agli occhi*, perché così, *vedendo* nel modo più chiaro *quasi egli stesso fosse presente ai fatti*, troverà quel che conviene e gli sfuggiranno il meno possibile le contraddizioni. [...] Il poeta deve anche, quanto più è possibile, *rappresentare compiutamente con i gesti* [...].

Le tragedie dovrebbero dunque descrivere azioni essenziali ed essenzialmente visive, tali cioè da manifestarsi nitidamente al pensiero anche alla sola lettura, senza che si renda necessario l'ausilio del palcoscenico¹¹. Le affermazioni di Aristotele non sono tuttavia scevre di contraddizioni interne, dato che

¹⁰ Corsivo mio. Aristotele, *Poetica*, 1455a. In effetti a Manzoni sfuggì una piccola contraddizione visiva nell'*Adelchi*, laddove il diacono Martino riferiva di essersi direzionato «alla destra», poi corretto nella *ne varietur* in «alla manca» (cfr. II iii 169 e quanto afferma C. Annoni, *Lo spettacolo dell'uomo interiore*, cit., p. 247). La precisione topografica dei luoghi ripercorsi da Manzoni, specialmente per quanto riguarda la Milano del romanzo, è stata bene messa in luce da S.S. Nigro nel suo recente studio *La funesta docilità*, Sellerio, Palermo 2018.

¹¹ Anche Lessing ha ripreso e chiosato quanto sostenuto da Aristotele, per affermare che la pompa scenica è, per l'apprezzamento di un'opera teatrale, superflua: «Seroit-il possible que le manque de place & de bonnes décorations de Théâtre eût eu tant d'influence sur le génie des Poëtes? Est-il vrai que toute action tragique demande de

egli stesso aveva inserito «lo spettacolo», insieme anche alla «musica», tra le parti costitutive della tragedia; l'incongruenza non è sfuggita al Tasso, che non ha mancato di rimarcarla¹²:

se la tragedia non avesse bisogno de la musica e de l'apparato per conseguire il suo fine, Aristotele non avrebbe comprese l'una e l'altra parte ne la diffinizione; ma, avendole raccolte ne la diffinizione, sono necessarie almeno per conseguire *l'ultima e propria perfezione, la quale consiste ne l'esser rappresentata*.

Proprio la rappresentazione scenica diviene, per i due autori, l'imprescindibile discriminante per decretare quale fosse la forma letteraria più nobile, se la tragedia o l'epopea: lo scrittore greco era ben consapevole del rischio che un capolavoro tragico potesse incappare nella scimmiettatura di cattivi attori e flautisti, ma, giudicando la spettacolo solo accessorio, perveniva alla conclusione che la tragedia fosse migliore dell'epopea, in

la pompe & du Spectacle? Ou le Poëte ne devoit il pas plutôt composer le Piece de maniere qu'elle fit son toujours son effet complet sans ses choses? Selon Aristote, il le devoit certainement»; si cita dall'edizione molto rara che leggeva Manzoni, non conservata presso le sue biblioteche: G.E. Lessing, *Dramaturgie, ou Observations Critiques sur plusieurs Pièces de Théâtre, tant anciennes que modernes*, Revu, corrigé & publié par M. Junker, Paris 1785, 2 voll., vol. II (*Richard III*), p. 46. Per un'edizione moderna in traduzione italiana, cfr. G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, ed. critica a cura di P. Chiarini, Roma, Bulzoni 1975, p. 354 (LXXX, 5 febbraio 1768). Lessing, nel passo riportato, cita l'esempio di Shakespeare, le cui tragedie erano risultate pienamente comprensibili e godibili anche solo grazie all'ausilio di semplici e rozze tele di sfondo.

¹² Corsivo mio. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Laterza, Bari 1964, VI libro, p. 257.

quanto capace di ottenere grandi effetti poetici attraverso una creazione artistica più evidente, immediata e unitaria, quindi meno dispersiva e frammentata; giudicando, al contrario, la gravosa operazione della messa in scena indispensabile per la perfezione di quella forma artistica, Tasso perveniva alla conclusione opposta.

La posizione di Manzoni rispetto alla funzione dello spettacolo, invece, emerge in particolare dall'argomentazione, complessa in quanto fondata sul paradosso – come ha già notato Monica Bisi – che si dipana tra i *Materiali estetici* e la *Prefazione* al *Carmagnola*¹³: se si dovesse procedere dal presupposto classicista secondo il quale le tragedie che non rispettano le unità risulterebbero, al contatto con lo spettatore, inverosimili, ne conseguirebbe che le migliori tragedie – perché nessuno potrebbe negare che siano migliori quelle tragedie che hanno «un più vario, un più profondo effetto di commozione, di simpatia, e di istruzione morale che qualunque delle Tragedie in cui le unità sono osservate» – dovrebbero essere tutte relegate a «Tragedie da tavolino», e tra queste anche i capolavori di Shakespeare. Certo, dal momento in cui ciò che importa maggiormente è la poetica connaturata alla parola, resterebbe comunque preferibile una tragedia shakespeariana da leggersi, piuttosto che una tragedia classicista da vedersi rappresentata, ma Manzoni precisa¹⁴:

¹³ Rimando in particolare al saggio di M. Bisi, «Non c'è argomento più nuovo d'una questione vecchia»: pregiudizi e paradossi intorno alla «Prefazione» al «Conte di Carmagnola», in «Rivista di Studi Manzoni», IV, 2020, pp. 51-63.

¹⁴ A. Manzoni, *Materiali estetici*, cit., p. 38.

Né io per questo concedo che il Macbeth e tante altre divine Tragedie sieno da togliersi al teatro: io tengo che la verisimiglianza di cui l'arte abbisogna vi si trovi perfettamente: ma dalla conseguenza ho voluto far sentire il valore del principio.

A essere infondato è cioè il principio di partenza, secondo il quale lo spettatore necessiterebbe della vana illusione di un'azione che duri quanto la sua permanenza a teatro e che accada entro un luogo circoscritto dai confini del palco per percepirne la verosimiglianza: un principio falso – essendo lo spettatore «una mente estrinseca»¹⁵ capace di contemplare l'azione –, dal quale non poteva che scaturire l'altrettanto falsa conseguenza che tutte le opere teatrali svincolate dalle due unità fossero da giudicarsi non teatrabili. Di fatti, all'opposto di quanto sostenuto dai classicisti, secondo lo scrittore milanese la messa in scena andrebbe invece a favorire l'effetto di verosimiglianza della tragedia storica e con essa «l'efficacia della parola», aggiungendovi gli «oggetti presenti al senso»¹⁶:

la rappresentazione scenica poi accresce non poco l'efficacia della parola, aggiungendoci l'uomo e l'azione. E qui fa al nostro proposito l'osservare (cosa, del resto, degna d'osservazione anche per sé) come questi

¹⁵ Cfr. A. Manzoni, *Prefazione al Conte di Carmagnola*, premessa di Gilberto Lonardi, a cura di Giuseppe Sandrini, Centro Nazionale di Studi manzoniani, Milano 2004, (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, III), p. 5.

¹⁶ Corsivo mio. A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e invenzione*, premessa di G. Macchia, introduzione di F. Portinari, a cura di S. De Laude, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Milano 2000, (Edizione nazionale ed Europea delle opere manzoniane, XIV), Parte seconda, p. 70.

oggetti presenti al senso, non solo non disturbino, con l'impressione della loro realtà, l'effetto della verosimiglianza puro voluto dall'arte, ma lo secondino e lo rinforzino.

Concludendo, è possibile affermare che, in linea con quanto sostenuto da Aristotele, Manzoni non scrisse le sue tragedie in funzione del teatro, mettendo cioè la parola in subordine rispetto all'arte secondaria della scenografia (errore commesso dai classicisti); al contempo, però, non è possibile sostenere che la messa in scena non lo interessasse: se infatti non accettava che le tragedie di Shakespeare fossero aprioristicamente relegate al «tavolino», perché avrebbe dovuto riservare al *Car magnola* e all'*Adelchi* un diverso trattamento?

È possibile aggiungere che forse è anche per la consapevolezza che le sue tragedie rischiavano di non fruire del potenziamento sensoriale offerto dallo spettacolo che Manzoni ha lavorato per rendere la parola delle sue opere teatrali intrinsecamente visiva: perché gli oggetti rappresentati potessero risultare già presenti all'occhio della mente, senza che si rendesse indispensabile l'apparato scenico per supportarne l'«efficacia». Non a caso, i Cori e i monologhi delle tragedie, ossia quelle parti che richiedono una momentanea stasi dell'*actio* drammatica, sono contraddistinti da una innegabile *evidentia* descrittiva.

2. «*Mettre sous les yeux*».

Per testimoniare quanto Manzoni aspirasse a rendere 'vive al guardo' le sue tragedie, vale la pena citare l'ottava indirizzata ad Hayez, con la quale il tragediografo richiedeva al pittore, che già

aveva immortalato sulla tela il *Carmagnola*, di prestare nuovamente il pennello all'*Adelchi*¹⁷:

Già *vivo al guardo* la tua man pingea
un che in nebbia mi apparve all'intelletto:
altra or fugace e senza forme idea
timida accede all'alto tuo concetto:
lieto l'accogli, e un immortal ne crea
di meraviglia e di pietade oggetto;
mentre aver sol potea dal verso mio
pochi giorni di spregio e poi l'oblio.

Laddove la parola poetica non era stata in grado di plasmare e tornire adeguatamente la sua idea originaria, lasciandola parzialmente ottenebrata dalla nebbia dell'astrazione intellettuale, l'arte pittorica di Hayez, invece, avrebbe potuto rivestirla di una adeguata forma, che potesse renderla «un vero veduto dalla mente per sempre»¹⁸.

¹⁷ Corsivo mio. Cfr. A. Manzoni, *A Francesco Hayez*, in Id., *Poesie e tragedie*, a cura di V. Boggione, UTET, Torino 2002, pp. 512-513. Del dipinto, che immortala il conte nell'istante in cui i veneziani irrompono nella prigione per portarlo al patibolo, resta solo uno studio ad acquarello del 1820, conservato presso la Biblioteca Braidense. Per i rapporti intercorsi tra lo scrittore e il pittore cfr. T. Franzi, *Il pittore Hayez nel mondo manzoniano (un quadro e cinque disegni inediti)*, in «Emporium», LXXIV, 1931, 442, pp. 213-221, gli studi di F. Mazzocca su Manzoni e le arti figurative, nonché il catalogo della mostra *Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi*, a cura di F. Mazzocca-I. Marrelli-S. Bandera, Skira, Milano 2011.

¹⁸ Vale la pena citare l'intero passo entro il quale compare l'arcinota citazione manzoniana, in quanto l'autore per sostenere il suo pensiero

Per comprendere l'insistenza sulla dimensione visiva, riconoscibile anche negli scritti teorici di Manzoni, non è irrilevante notare che i trattati di estetica sette e ottocenteschi della sua biblioteca offrono come assunto fondante della riflessione sulle belle arti la preminenza della vista su tutti gli altri sensi. L'*auctoritas* maggiormente citata è Orazio, che oltre a coniare il suo proverbiale *ut pictura poësis*, nell'*Ars poetica* tesseva incondizionata lode di questo senso privilegiato¹⁹:

segnius irritant animos demissa per aurem
quam quae sunt oculis subjecta *fidelibus* et quae
ipse sibi tradit spectator [...]

Applicato alla riflessione letteraria, tale assunto teorico generale ha comportato il tentativo pratico, da parte degli scrittori, di approssimare gli effetti della parola a quelli delle arti vi-

teorico ricorre a una metafora prelevata dal campo delle arti visive: Il «verisimile, è un vero, diverso sì, anzi diversissimo dal reale, ma un vero veduto dalla mente per sempre o, per parlar con più precisione, irrevocabilmente: è un oggetto che può bensì esserle trafugato dalla dimenticanza, ma che non può essere distrutto dal disinganno. Nulla può fare che una bella figura umana, ideata da uno scultore, cessi d'essere un bel verosimile»: A. Manzoni, *Del romanzo storico*, cit., Parte prima, p. 12; in nota Manzoni rimanda al *Dialogo dell'invenzione*.

¹⁹ Corsivo mio. Q. Orazio Flacco, *De arte poetica*, in Id., *Satire-Epistole-Arte poetica*, ed. critica e trad. di D. Bo, Istituto editoriale italiano, Milano 1956, p. 382, vv. 180-182. Manzoni leggeva dall'edizione citata nella nota n. 9.

sive, stimolando la ricerca di strategie scritte adeguate per ottenere, pur attraverso un sistema segnico arbitrario, un potenziale visivo simile a quello di un quadro²⁰.

Non stupisce allora che Schlegel, il cui *Cours* costituì il caposaldo della riflessione artistica di Manzoni sul teatro, giudicasse la produzione teatrale europea della sua epoca proprio alla luce di quello che egli definiva «Génie pittoresque»: se a suo giudizio l'arte che aveva maggiormente influenzato tutte le

²⁰ La ricerca di visività come innovazione che prende le sue mosse dalla rivoluzione scientifica, per poi declinarsi anche nel romanzo storico, è stata messa a tema da E. Raimondi, in particolare nei suoi saggi *Sentire lo spazio*, in Id., *Il senso della letteratura*, il Mulino, Bologna 2008, pp. 169-187 e *Verso il realismo*, in Id., *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi 2000, pp. 3-56. Alcuni trattati dell'epoca manzoniana offrono indicazioni retoriche utili a rendere la parola visibile, come quelli di Du Bos, Lessing, Blair, Beccaria; a questi è da aggiungersi il trattato *Del Sublime* di Longino, allora ampiamente studiato. Le edizioni consultate da Manzoni sono le seguenti: J. B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Par l'Abbé Du Bos, l'un des Quarante, et Secrétaire perpetue de l'Académie Française..., Pissot, Paris 1770; G.E. Lessing, *Du Laocoon, ou des limites respective de la poésie et de la peinture*, traduit de l'allemand par Charles Vanderbourg, Renouard, Paris 1802; C. Beccaria, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, per G. Silvestri, Milano 1809; H. Blair, *Lezioni di retorica e belle lettere*, tradotte dall'inglese e commentate da F. Soave, Bettinelli, Venezia 1803; D. Longino, *Trattato del sublime*, tradotto dal greco in toscano da Anton Francesco Gori, Stamperia di Gaetano Albizzini, Firenze 1787. Per una buona visione sull'importanza dell'evidenza espressa nei trattati di estetica dell'epoca, cfr. G. Molpurgo Tagliabue, *Note sul concetto del "Gusto" nell'Italia del Settecento*, in «Rivista Critica di Storia della Filosofia», XVII, 3, (luglio-settembre 1962), pp. 288-308.

forme espressive dell'età antica era stata la scultura, capace più delle altre di esprimere sinteticamente il concetto di un bello ideale che si staglia con evidenza, l'arte che su tutte poteva esprimere il sentimento dell'età moderna, animato da uno spirito meno declamatorio e più inquieto²¹, era invece la pittura, per la sua capacità di cogliere, anche attraverso il colore, tutte le possibili sfumature e minuzie del reale²²:

²¹ Manzoni afferma che «ogni finzione che mostri l'uomo in riposo morale è dissimile dal vero»: A. Manzoni, *Materiali estetici*, cit., pp. 48-49. Cfr. in particolare P. Frare, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Olschki, Firenze 2007.

²² Corsivo mio. Si cita dall'edizione manzoniana: A.W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, Traduit de l'allemand, chez J. J. Paschoud, Paris-Genève 1814, 3 voll., vol. II (*Dixième Leçon*), p. 124. Schlegel presenta per la prima volta l'accostamento nel vol. I, p. 139 (*Troisième Leçon*): il passo è postillato da Manzoni, che ipotizza quale possibile ispirazione del drammaturgo l'opera di R.P. Knight, *Extrait de la Recherche analytique des principes du goût* (per la trascrizione della postilla cfr. A. Manzoni, *Opere inedite o rare*, a cura di P. Brambilla-R. Bonghi-G. Sforza, Rechiedei, Milano 1883-1898, 5 voll., vol. II, p. 431). Quanto all'importanza della pittura come modello poetico, Federico Borromeo fece allestire, oltre che la Biblioteca, anche la Pinacoteca Ambrosiana; nel suo *Musaeum* elogia espressamente la *Canestra di frutta* di Caravaggio, che nobilita dettagli del quotidiano, ma spicca anche un altro pittore, ammirato dal cardinale per ragioni affini, ossia Jan Brueghel il Vecchio: la Pinacoteca conservava la *Salita al Calvario*, oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, che secondo Borromeo dà prova di «uno sforzo incredibile di adeguamento al reale» e della capacità di conferire anche alle numerosissime figurine ridotte «valori spirituali tanto nobili e intensi che sembra lasciare

Le Génie statuaire inspiroit les poètes anciens, *le Génie pittoresque anime les poète romantiques*. La Sculpture dirige exclusivement notre attention vers le groupe qu'elle représente; elle le detache, autant que possible, de tous ses alentours, et s'il exige quelques accessoires, elle ne fait que les indiquer légèrement. *La peinture*, au contraire, *se plait dans les details* de ses tableaux, *elle donne un grand éclat aux figures principals, mais elle reserve encore des teintes brillantes et harmonieuses pour les draperies, pour les fonds de paysages, pour les nuages et le ciel*; elle aime surtout à découvrir dans l'enfoncement des lointains à perte de vue.

Muovendo da questo presupposto, il tedesco criticò tutti quegli autori – tra cui Alfieri – che emulando i classici greci e quindi adeguandosi ai vincoli delle due unità avevano finito col scarnificare la realtà e la Storia, proprio laddove l'artista, per dirla con Manzoni, dovrebbe all'opposto 'rifarne le polpe'²³:

Un genre d'effets particuliers et profondément tragiques est donc interdit au poète que gênent les bornes étroites de l'unité de

nell'animo degli osservatori il dubbio se la dimensione di quelle figurine sia profonda o umile»; nei quadri naturalistici, invece, «pare che il suo pennello abbia voluto vagare attraverso tutta la realtà della natura», come nel *Topolino con rose*, nel quale persino l'animaletto risulta bello (Cfr. F. Borromeo, *Musaeum*, commento di Gianfranco Ravasi, nota al testo e trad. di P. Cigada, C. Gallone, Milano 1997, pp. 24-27). Cfr. anche *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana 1618-2018: confronti e prospettive*, a c. di A. Rocca-A. Rovetta-A. Squizzato, Biblioteca Ambrosiana, Milano 2019.

²³ Corsivo mio. W. Schlegel, *Cours*, cit., pp. 131-132 (*Onzième Leçon*). La metafora manzoniana, per la quale la nuda Storia sarebbe un «carmame» da rimpolpare grazie al verosimile letterario è in A. Manzoni, *Del romanzo storico*, cit., Parte prima, p. 8.

tems; il ne peut *dépeindre* ni l'accroissement insensible d'un désir secret de l'ame, ni la puissance qu'exerce le tems sur l'univers. L'unité de lieu, en exigeant presque toujours un arrangement de la scène excessivement simple, exclut encore la pompe théâtrale et tout ce qui *charme les yeux*.

Schlegel, così come Lessing²⁴, non era a favore di una pompa scenica eccessiva, che rischiasse di prevalere sulla primaria funzione artistica della parola, ma giudicava negativamente le rappresentazioni del tutto prive di incanto per gli spettatori, costretti all'ascolto di noiosi resoconti, imposti dal vincolo temporale, e alla visione di un'azione collocata in un indeterminato e polifunzionale non-luogo²⁵.

La critica del drammaturgo tedesco ha ampia risonanza negli scritti di Manzoni, troppo spesso dipinto come autore freddamente razionale o eccessivamente intimorito dai rischi che poteva comportare l'illusione poetica dispiegata dalla parola. Certo, l'autore milanese non auspicava che il lettore/spettatore si immedesimasse passivamente nei suoi personaggi – e anche per questo aveva concepito i Cori – eppure non intendeva limitarne la commozione dell'animo e il piacere dei sensi, poiché

²⁴ Cfr. nota n. 11.

²⁵ Bersaglio polemico di Schlegel erano anzitutto i drammaturghi francesi e, tra gli italiani, Alfieri, che a suo giudizio non concedeva «rien au plaisir des yeux», dal momento in cui concepiva i suoi personaggi «d'après de simples abstractions» e collocava la scena «d'une manière si peu apparente et si indécise» da farla risultare del tutto evanescente. Per il tedesco la questione era tanto cruciale che la sua critica promette in un'enfatica domanda: «Ignoroit-il que le poëte n'exerce de pouvoir sur les ames que par les enchantemens de son art?» (W. Schlegel, *Cours*, cit., vol. II, pp. 41, 51, 55, *Neuvième Leçon*).

egli mirava a un coinvolgimento globale dell'uomo, capace di investire la dimensione del "meditare" tanto quanto quella del "sentire"²⁶: si può allora dire che egli non intendeva trasportare il lettore nelle vesti dei singoli personaggi, quanto piuttosto trasferirlo nel loro stesso mondo, in una dimensione diversa, verosimile e affascinante, della quale il suo occhio potesse divenire testimone oculare. Nella *Lettre*, lo scrittore afferma che le opere teatrali andrebbero anzitutto gustate, e non misurate «le compas et la montre à la main»²⁷, poiché un'opera d'arte è bella anche in quanto capace di generare un'illusione di realtà in cui sia possibile immergersi²⁸:

ce n'est pas par ces graves écoliers que sont dignement attestées les beautés supérieures de la poésie: c'est bien plutôt par les hommes *qu'elles transportent hors d'eux-mêmes, qu'elles jettent dans un état de charme et d'illusion* où ils oublient et la critique et la poésie elle-même, pleinement, uniquement dominés par la puissance de ses effets.

²⁶ Per un giudizio sulla «riflessione sentita» (A. Manzoni, *Moralità delle opere tragiche*, cit., p. 56), ossia il connubio del «sentir e meditar» – dichiarazione di poetica del *Carme in morte di Carlo Imbonati* – cfr. in particolare P. Frare, *La scrittura dell'inquietudine*, cit.

²⁷ A. Manzoni, *Lettre à M.r C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a cura di C. Riccardi, Salerno Editrice, Roma 2008, p. 18.

²⁸ Corsivo mio. A. Manzoni, *Lettre a M.r C****, cit., pp. 34, 36. Lo stesso concetto viene similmente ribadito in un altro passo: «Lorsque le public, *entraîné* par des beautés grandes et neuves, par le *charme* combine de l'idéal et du vrai, *se laisse aller aux impressions* qu'un grand poët sait produire, les critiques sont toujours là pour l'empêcher de s'égarer avec lui, pour gourmander son *illusion*, et ramener son attention un moment surprise et absorbée par les choses mêmes, à ce qui doit passer avant tout, à l'autorité des forms et des régles» (*Ibid.*, p. 116; corsivo mio).

Anche Manzoni, dunque, parla come Schlegel di trasporto, fascinazione, smarrimento e illusione in riferimento all'arte, che per avere pieno effetto deve anche creare un memorabile incanto che possa interpellare al contempo passione e ragione.

Con una formula linguistica simile a quella adottata nell'ottava ad Hayez, Manzoni afferma a più riprese che sarebbe opportuno «mettre sous les yeux»²⁹ tutto ciò che si intende comunicare. Anzitutto, è da mostrarsi agli occhi l'azione drammatica nel suo complesso, senza che si debba ricorrere all'espediente di *récits* a mero titolo informativo, che seppur esposti da attori in carne ed ossa annoierebbero ad ogni modo lo spettatore; tali resoconti, tendenzialmente in funzione di prologo e di epilogo, erano divenuti d'obbligo per tutti quegli autori che intendevano sottostare alle due unità³⁰:

le poët asservi aux règles [...] se trouve réduit à la gêne des expositions, de ces expositions si souvent froides, inertes, compliquées, à l'ennui desquelles on se résigne, avec justice, comme à une condition rigoureuse d'un système accrédité.

Si tratta di «monologues destinés à *informer* le spectateur, qui comprend toujours, et fort bien, qu'ils ne sont destinés à autre chose qu'à l'*informer*»³¹, ma il lettore/spettatore non de-

²⁹ A. Manzoni, *Lettre à M. r C^{xxx}*, cit., pp. 14, 43, 129.

³⁰ *Ibid.*, p. 96.

³¹ Corsivo mio. *Ibid.*, p. 100. L'azione drammatica, per mantenersi tesa ed energica, anche visivamente, necessita di correre senza interruzioni esterne, quali quelle imposte dai *récits* di antefatti, di eventi

sidera essere ‘informato’ da una mera ‘esposizione’ d’indottrinamento, bensì assistere a un’azione drammatica commovente, densa cioè di implicazioni morali. È quest’ultimo un caposaldo teorico concepito nell’alveo della poetica teatrale, che tuttavia si riconfermerà valido anche per i *Promessi sposi*, romanzo che mostra una predilezione per il dramma agito, piuttosto che per il resoconto diegetico: il «diletto» che il lettore dovrebbe poter trarre dall’opera, scrive Manzoni nel trattato *Del romanzo storico*, «è quello che nasce naturalmente dall’acquistare una [...] cognizione, e dall’acquistarla per mezzo d’una rappresentazione, dirò così, animata, e in atto»³². Nelle tragedie, anche i Cori, per i quali Manzoni parla nei *Materiali estetici* di «meditazione spassionata», non sono affatto da intendersi come un “meditare” privo di “sentire”, poiché anche in questo caso il pensiero è tradotto in un’azione altamente poetica, non in una dissertazione³³:

Certo *la lirica non deve essere dissertatrice*, ma si osservi che l’espressione de’ sentimenti che nascono dall’aver osservato una serie di fatti e di discorsi importanti, può essere piena dell’*azione più poetica*.

truculenti o episodi accaduti in luoghi e tempi troppo lontani per essere racchiusi entro il nucleo della rappresentazione concesso dal dettame classico.

³² A. Manzoni, *Del romanzo storico*, cit., Parte prima, p. 4.

³³ Corsivo mio. A. Manzoni, *Materiali estetici*, cit., p. 323. Per la funzione complementare di atti e cori, cfr. anche la lettera di Alessandro Manzoni a Gaetano Giudici del 7 febbraio 1820, in A. Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti, con un’aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1986, 2 voll., vol. I, pp. 192-195.

L'autore di teatro, inoltre, secondo Manzoni dovrebbe sapere rappresentare con «évidence» anche il complesso mondo che si cela nell'intimo dei personaggi, definito nel primo sbozzo della *Lettre* «spectacle dell'homme intérieur»³⁴, essendo anche l'animo in un costante movimento drammatico: è interessante e quindi poetico «*peindre les modifications de l'âme, et la puissance des choses extérieures sur la volonté*», e in generale «*toute peinture de ces passions qui prennent un peu de temps pour se manifester*»; così come «*ces nuances de caractère qui ne se laissent apercevoir que par la succession de circonstances toujours diverses et toujours liées*»³⁵.

Se l'opera teatrale dovrebbe aspirare a ottenere un impatto simile a quello generato da un «majestueux tableau»³⁶, non stupisce allora che l'autore di tragedie più apprezzato da Manzoni fosse Shakespeare, già celebrato da Lessing e incoronato maestro indiscusso da Schlegel, che non a caso nel suo *Cours* ne accosta le opere ai capolavori di Michelangelo e Rembrandt; anche nella *Lettre*, il bardo inglese assurge a imprescindibile modello dei romantici, poiché come nessun altro era stato capace di rappresentare tutta la varietà del reale e dei sentimenti umani, dimostrando di essere vero scrittore-pittore, maestro

³⁴ A. Manzoni, Primo Sbozzo della *Lettre*, in Id., *Lettre a M.r C****, cit., p. 261.

³⁵ Corsivo mio. A. Manzoni, *Lettre a M.r C****, cit., pp. 54, 162.

³⁶ *Ibid.*, p. 126. I riferimenti metaforici al mondo della pittura sono frequenti nelle opere manzoniane, così come nei trattati estetici dell'epoca; cfr. anche C. Riccardi, Introduzione alla *Lettre*, cit., pp. XXXIX ss.

«nell'arte di presentare agli occhi quelle cose appunto alle quali egli ha rivolta l'attenzione»³⁷.

3. *Un caso di studio manzoniano: l'Othello di Shakespeare e la Zaïre di Voltaire a confronto.*

«Un barbaro che non era privo di ingegno» (PS VII 79)³⁸: queste le parole che originarono un imbarazzante equivoco cui Manzoni dovette porre rimedio con una sua lettera al traduttore inglese dei *Promessi sposi*, Charles Swan. Quest'ultimo aveva infatti pensato di potere interpretare questa definizione di Shakespeare in senso propriamente letterale, laddove l'autore pensava ne fosse manifesta l'ironia. Manzoni aveva infatti scelto di ricorrere a quelle parole per criticare chi, invece, le aveva usate in senso orgogliosamente proprio, ossia Voltaire, che, obbediente

³⁷ A. Manzoni, *Materiali estetici*, cit., p. 27. Cfr. quanto afferma a proposito A. W. Schlegel, *Cours*, cit., vol. II, p. 129 (*Dixième Leçon*). Questo giudizio è similmente proposto da Le Tourner, che descrive Shakespeare come un maestro dell'osservazione che ha «peint toutes les nuances, toutes les variétés de la nature humaine» (Le Tourner, *Discours des différentes Préfaces*, in W. Shakespeare, traduit de l'anglais, dédié au roi, chez Duchense..., Paris 1778, vol. I, pp. C-CI; Manzoni leggeva le opere del bardo proprio da questa edizione francese). Per la relazione Manzoni-Shakespeare cfr. in particolare C. Apollonio, *Manzoni critico di Shakespeare*, «Otto/Novecento», 6 (novembre-dicembre 1977), pp. 5-30.

³⁸ Per il romanzo si cita dall'edizione A. Manzoni, *I promessi sposi e Storia della colonna infame*, ed. critica dell'edizione definitiva 1840-1842 a cura di L. Badini Confalonieri, Salerno Editrice, Roma 2006, 2 voll.

al sistema teorico classicista, poté limitarsi a concedere che le innegabili bellezze poetiche di Shakespeare fossero «scappate di genio [...] in mezzo a una serie di stravaganze»³⁹:

appunto contro quel sentimento di Voltaire (sul quale è già stato detto da altri prima di me meglio ch'io non saprei mai dire) io me la son voluta prendere con quella mia frase ironica [...].

In vero, il rapporto che Voltaire stabilì con Shakespeare fu tutt'altro che pacifico, poiché nonostante le riserve dichiarate a parole, il reale debito che egli contrasse nei confronti dell'inglese è di non poco conto, come può dimostrare l'esempio della *Zaïre*. Malgrado l'autore avesse dichiarato di essersi limitato a riprendere, per la scrittura della sua tragedia, soltanto alcuni versi dell'*Othello* di Shakespeare, già secondo alcuni critici contemporanei tra le due opere poteva riconoscersi una vera e propria filiazione diretta: in entrambi i drammi un moro, orgoglioso ma al contempo virtuoso, lascia precipitare la sua anima dalle vette di un amore sublime fino al baratro di una folle e velenosa gelosia che lo spinge all'uccisione della propria amata, la cui innocenza, scoperta subito dopo il misfatto, provoca nell'immediato l'estremo atto autopunitivo del suicidio. Lessing descrisse la *Zaïre* come una scialba copia della tragedia inglese, dalla cui fiamma vivida Voltaire avrebbe saputo trarre solo un «tison de ce bûcher ardent, qui fume plus qu'il n'éclaire»; l'amore si sa-

³⁹ Cfr. lettera di Manzoni a Charles Swan del 25 gennaio 1828, in A. Manzoni, *Carteggi letterari*, cit., vol. II, t. I, pp. 342-345, pp. 342-343.

rebbe ridotto a una galanteria in stile cancelleresco priva di autentica passione, e la gelosia sarebbe mostrata già in atto, senza alcuna indagine artistica dei suoi sviluppi⁴⁰:

Orosmane joue, à l'égard du jaloux Othello, un très-mince personnage: & Othello est pourtant visiblement le modele d'Orosmane. [...] Nous entendons Orosmane parler en jaloux; nous le voyons commettre l'action inconsidérée d'un jaloux: mais nous n'apprenons ni plus ni moins de la jalousie que ce nous en savions auparavant. Othello, au contraire, est le plus complet système de cette malheureuse rage, qui enseigne tout ce qui s'y rapporte, comment la produire & comment l'éviter.

Manzoni riprese a sua volta il raffronto tra le due tragedie, prima nei *Materiali Estetici* e poi nella *Lettre*, mostrando di condividere ampiamente il giudizio di Lessing, ma stemperandone la carica polemica in una critica garbata e non priva di alcuni apprezzamenti⁴¹. Avendo riconosciuto nella gelosia il «concetto generale»⁴² di entrambe le tragedie, allo scrittore milanese non è parso inopportuno istituire tra le due opere un «examen comparatif», volto a trarre empiricamente assunti di valore teorico per l'elaborazione della sua poetica teatrale. Shakespeare, sostiene Manzoni, è riuscito a mostrare la corruzione dell'animo di Otello in tutto il suo lento e graduale decorso, mentre Vol-

⁴⁰ G.E. Lessing, *Dramaturgie*, cit., t. I, p. 31 (*Zaire*); nell'ed. moderna a cura di Chiarini, cit., cfr. pp. 81-82 (XV, 19 giugno 1767).

⁴¹ Sul rapporto Manzoni-Lessing cfr. C. Annoni, *Lo spettacolo dell'uomo interiore*, cit., pp. 3-71.

⁴² Cfr. lettera di Alessandro Manzoni a Charles Swan, in A. Manzoni, *Carteggi Letterari*, cit., vol. II, t. I, pp. 342-345, p. 343.

taire descrive quella di Orosmano in maniera ben più grossolana, a causa del limite imposto dall'unità di tempo, che lo ha costretto a mettere in scena un personaggio dalla «crédulité presque comique»⁴³:

On pourrait [...] tirer quelque lumière de traitées dans deux systèmes différens, et dont le sujet est foncièrement à peu près le même [...]. Shakespeare a pris tout le temp dont il avait besoin; il l'a pris de l'histoire même qui lui a furni son sujet. On voit, dans Othello, le soupçon conçu, combattu, chassé, revenant sur de nouveaux indices, excité et dirigé, chaque fois qu'il se manifeste, par l'art abominable d'un ami perfide; en voit ce soupçon arriver jusqu'à la certitude par des degrés aussi vraisemblable que terribles. La tâche de Voltaire était bien plus difficile. Il fallait qu'Orosmane, généreux et humain, fût assez difficile sur les preuves de son malheur pour n'être pas d'une crédulité presque comique; que, plein, le matin, de confiance et d'estime pour Zaïre, il fût poussé, le soir du même jour, à la poignarder, avec la conviction d'en être trahi.

Solo il genio inglese, insomma, ha saputo dipingere un quadro del tutto verosimile; anche perché, per rappresentare coerentemente la gelosia coniugale, ha scelto di introdurre nella tragedia dettagli intimi e quotidiani che parrebbero prelevati dal genere della commedia: come quello, fondamentale, del fazzoletto donato dal marito a Desdemona e poi finito nelle mani di Cassio, il presunto amante. Shakespeare, infatti, non temeva le critiche dei rigidi censori del buon gusto, che al contrario spin-

⁴³ A. Manzoni, *Lettre a M.r C****, cit., pp. 68-70.

sero Voltaire a evitare commistioni di genere che potessero essere giudicate disdicevoli, e quindi a sostituire il fazzoletto con una più formale e intellettuale lettera scritta⁴⁴:

Quanto la gelosia d'Otello supera quella d'Orosmene! E una delle ragioni è che il poeta si è servito di mezzi, che ad un critico volgare possono parere del carattere comico per la familiarità. Il fazzoletto è essenziale nella Tragedia di Shakespear. [...] È impossibile la *pittura* di una gelosia conjugale senza particolarità domestiche.

L'espediente della lettera indirizzata a Zaira dal suo ritrovato fratello cristiano, finita accidentalmente nelle mani di Orosmene che ne fraintende il contenuto interpretando la polisemica parola "fedele" in senso amoroso e non religioso, fu secondo Manzoni l'unica possibile via che Voltaire poteva imboccare per raggiungere il culmine della tragedia entro un giro di sole; l'autore dei *Promessi sposi* non intende infatti negare il talento del francese e le bellezze pur presenti della sua tragedia, bensì mostrare le irrazionali restrizioni del sistema cui si era sottoposto⁴⁵:

Ce qu'il y a, dans Zaïre, de vrai, de touchant, de poétique, est dû au beau talent de Voltaire; ce qu'il y a dans son plan de forcé et de factice me semble devoir être attribué, en grande partie, à la contrainte d'e la règle des deux unités.

⁴⁴ Corsivo mio. A. Manzoni, *Materiali estetici*, cit., p. 13. Manzoni apprezza l'elemento del fazzoletto, quasi da commedia; avrebbe però dichiarato di non apprezzare a pieno la commistione di comico e tragico, accolta dall'autore solo nel genere del romanzo (cfr. *Lettre a M.r C****, cit., pp. 82-84).

⁴⁵ A. Manzoni, *Lettre a M.r C****, cit., p. 72.

Altro aspetto di fondamentale importanza messo a tema da Manzoni è l'assenza, nella *Zaire*, della costante azione deviante di Jago, perfido marionettista capace di muovere i fili che legano sempre più strettamente la volontà di Otello a una folle gelosia; nella tragedia francese questa figura scompare e quel che ne resta è solo una concomitanza di fatti bizzarri e infausti architettata da Voltaire, che per mantenere in moto la macchina tragica è costretto a rivestire lui stesso la funzione tragica di quel personaggio andato perso, con un risultato però artificioso⁴⁶:

Voltaire volendo far senza Jago fu obbligato a far da Jago egli stesso; voglio dire che il Poeta è quegli che studia tutti i modi per tener viva la gelosia di Orosmane, e così l'artificio è apparentissimo. Quando la gelosia cede, la Tragedia minaccia rovina, e il poeta fa nascere un incidente che la rimetta in vigore. Nell'Otello invece v'è un genio maligno che ordina le cose a fomentare questa passione del protagonista, e a distruggere la fiducia che vorrebbe nascere nell'animo suo.

Shakespeare si erge dunque a modello indiscusso per la concezione teorica della tragedia storica: la presentazione di un'idea complessa necessita di un'azione drammatica che si plasmì sull'oggetto, senza restrizioni di genere, e che si sviluppi gradualmente lungo l'asse del tempo verosimilmente richiesto, senza sincopi o strozzature deformanti dovute all'imposizione di regole esterne.

⁴⁶ A. Manzoni, *Materiali estetici*, cit., p. 13. Cfr. a tal proposito anche E. Maiolini, *La parte di Jago. Volontà perverse e traditori manzoniani*, in «Rivista di Studi Manzoniani», I, 2017, pp. 13-23.

Eppure, pur avendone apertamente rigettato gli assunti teorici, è evidente che Manzoni seppe comunque trarre dal teatro francese alcuni spunti pratici utili alle sue personali esigenze artistiche, dimostrandosi capace di andare oltre qualsiasi limitante etichettatura. Il tanto criticato Voltaire, ad esempio, era tutt'altro che insensibile alla questione nella visività della scrittura, obiettivo che nei paratesti delle sue opere dichiarava apertamente di porsi: ne sono esempio la lettera dedicatoria del suo *Tancrède*, nella quale dichiarava che «il faut frapper l'âme et les yeux à la fois»⁴⁷, e l'encomiastica epistola in versi dedicata a M.lle Gaussin, l'affascinante e talentuosa attrice che rivestì le vesti di Zaira, la cui interpretazione Voltaire giudicò indispensabile per il perfetto compimento dell'opera teatrale che fu foriera del suo più grande successo, che, a suo dire, alla sola lettura sarebbe forse risultata fredda⁴⁸. Se ne deduce, allora, che al netto

⁴⁷ Voltaire, *Épître dédicatoire à Madame la Marquise de Popadour*, in *Tancrède*, ed. J.S. Henderson, Œuvres complètes/Complete works, Voltaire Foundation, Oxford 2009, p. 129. Devo il riferimento a V. De Santis, *Dentro il testo*, Introduzione a Voltaire, *Zaïre*, a cura di Id. e M. Fazio, ETS, Pisa 2015, p. 11 (si cita sempre da questa edizione); il saggio introduttivo di De Santis, cui rimando per la bibliografia specifica, affronta sia la questione della visività, sia quella del rapporto tra lo scrittore francese e Shakespeare. Secondo il critico Voltaire avrebbe appreso la lezione teorica di Du Bos, autore delle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719).

⁴⁸ Cfr. Voltaire, *Épître dédicatoire à M. Fawkener...*, in Id., *Zaïre*, cit., p. 108: «[...] quand le lecteur morfondu / l'aura dans sa bibliothèque, / tout mon honneur sera perdu». Voltaire dichiarò di avere ottenuto tanto successo grazie alla scelta di mettere in scena l'amore, perché «on est assez sûr de réssuir quand on parle aux passions des gens plus

del depauperamento imposto dalle regole classiciste, anche Voltaire aspirava a una scrittura che fosse intrinsecamente visiva, e infatti il tentativo non era sfuggito a Schlegel, che pur avendo fatto risuonare dolenti note critiche contro lo scarno teatro francese settecentesco, proprio al philosophe aveva attribuito il merito di avere se non altro «accordé quelque chose au plaisir des yeux»⁴⁹: grazie al benefico ascendente di Shakespeare, cui a suo giudizio il francese si sarebbe ispirato pur restando entro i con-

qu'à leur raison» (*Ibid.*, p. 94). È evidente il divario che separa Voltaire da Manzoni, essendosi quest'ultimo sempre mantenuto lontano dal facile plauso pur di perseguire la ricerca di un'arte che fosse anzitutto fonte di meditazione sentita. Rispetto al tema dell'amore, Manzoni si era apertamente espresso nella digressione metaletteraria, poi espunta, a introduzione del IX capitolo del *Fermo e Lucia*, che ammicca a Voltaire: «Vi hanno altri sentimenti dei quali il mondo ha bisogno, e che uno scrittore secondo le sue forze può diffondere un po' più negli animi: come sarebbe la commiserazione, l'affetto al prossimo, la dolcezza, l'indulgenza, il sacrificio di se stesso: oh di questi non v'ha mai eccesso; e lode a quegli scrittori che cercano di metterne un po' più nelle cose di questo mondo: ma dell'amore come vi diceva, ve n'ha, facendo un calcolo moderato, seicento volte più di quello che sia necessario alla conservazione della nostra riverita specie» (*FL* II i 12; si cita da A. Manzoni, *Fermo e Lucia. Prima minuta 1821-1823*, ed. critica diretta da Dante Isella, testo e apparato critico a cura di B. Colli, P. Italia e G. Raboni, Centro Nazionale di Studi Manzoni, Milano 2006).

⁴⁹ A.W. Schlegel, *Cours*, cit., vol. II, p. 214 (*Onzième Leçon*).

fini del sistema che continuava a ritenere più ordinato e decoroso⁵⁰. Va aggiunto che, forse proprio per il tentativo di sublimare gli angusti spazi imposti dalle regole, la forza propulsiva che muove verso una retorica dell'*evidentia* si manifesta nella scrittura della *Zaïre* ancor più palese che nell'*Othello*: ovvero, se la scrittura di Shakespeare è contraddistinta da una totale libertà

⁵⁰ Anche la critica odierna ha sottolineato quanto, a seguito del suo soggiorno inglese (1726-28), Voltaire avesse saputo beneficiare dell'influsso shakespeariano pur senza stravolgere il sistema allora in vigore, tanto che alcuni critici hanno parlato, per il teatro di Voltaire, di una sorta di ibridazione tra Racine e Shakespeare (cfr. V. De Santis, *Dentro al testo*, cit., pp. 15-16). Per quanto riguarda propriamente la forma della tragedia, il francese poté apprendere dall'esempio del bardo anzitutto l'importanza del dinamismo dell'azione dato dai cambi di scena e dai movimenti dei personaggi: la *Zaïre* infatti, pur aprendosi tradizionalmente con delle scene che «hanno valore essenzialmente informativo» in funzione di prologo, soprattutto nel quinto e ultimo atto presenta una successione incalzante di battute e di eventi tutti inseriti entro l'azione drammatica, compresi l'omicidio della fanciulla, il conseguente suicidio di Orosmano e l'epilogo, che invece di essere affidati a un estemporaneo *récit* accadono sulla scena in un luogo nascosto dietro le quinte, celato agli occhi ma non all'udito degli spettatori, che potevano quindi ascoltare il concitato recitativo dei personaggi e immaginare con un impatto emotivo forte ma tollerabile lo svolgimento di fatti che sul palco avrebbero turbato eccessivamente la vista: la scelta di ricorrere al retro della scena dimostra come, pur non azzardandosi a mettere in discussione l'unità di luogo, Voltaire tentasse sapientemente di sfondarne i confini (*Ibid.*, p. 21).

e una «sbalorditiva ricchezza di fantasia»⁵¹, che la rendono indocile ad analisi stilistiche sistematiche, la scrittura di Voltaire è invece rigorosa e disciplinata da strategie scritte più manifeste, che ne fanno un modello più facilmente imitabile dallo scrittore che intenda evocare descrizioni visive.

Anzitutto può essere significativo notare che nella tragedia francese la maggior parte delle note di regia relative a mimica, gestualità e movimenti dei personaggi compare entro la compagine dei dialoghi sotto forma di didascalie interne – dette anche implicite –, dando così l'impressione di un'azione che si svolge da sé, senza che si renda necessaria la frapposizione di indicazioni autoriali che alla sola lettura potrebbero intralciare il flusso drammatico⁵². Una funzione simile a quella delle dida-

⁵¹ La citazione è tratta da B. Pasternak, *Stile e ritmo di Shakespear* [sic.], trad. di A.M. Ripellino, in W. Shakespeare, *Il teatro*, trad. di C. V. Lodovici, Einaudi, Torino 1969, 3 voll., vol. I. Nel medesimo saggio Pasternak, come già Schlegel, paragona lo stile dello scrittore inglese a quello dei più impetuosi pittori: «La burrascosa vivezza di Rembrandt, di Michelangelo e di Tiziano non è frutto d'una scelta premeditata. Pervasi dell'insaziabile brama di abbracciare nei loro dipinti l'intero universo, non ebbero tempo di dipingere in altra maniera. Shakespeare unì in sé lontani estremi stilistici. Ne addensò tanti, che in lui sembrano vivere parecchi autori». Secondo il critico, il turbinio inventivo di Shakespeare indulge spesso a un metaforismo a tratti eccessivo e inverosimile: di questa cifra stilistica non resta quasi traccia nella scrittura di Manzoni, il quale predilige la ben più razionale similitudine.

⁵² Nell'edizione a stampa le cosiddette didascalie interne sono all'incirca una trentina, a fronte di 17 didascalie esterne; nel manoscritto

scalie interne è svolta dal ricorso insistente all'aggettivo dimostrativo, che nella sua funzione di deittico è come se carpisce per illuminarla una porzione concreta di realtà: sono in tal modo introdotte per bocca dei personaggi, quasi fossero indicate a dito dai personaggi, la croce al collo di Zaira («*cette croix*», I I 93) – segno familiare distintivo della sua originaria cristianità, cui non a caso si lega la commovente agnizione del padre Lusignano che a lei l'aveva donata (II III 603 ss.) – e la lettera finita accidentalmente in mano a Orosmano («*Cette lettre*», IV IV 1239), causa del definitivo tracollo emotivo del moro⁵³. L'importanza simbolica della croce è ribadita anche dal fatto che

teatrale, legato prettamente alla logica dello spettacolo e non della lettura, queste ultime erano il doppio, poi sfrondate delle informazioni superflue in vista dell'edizione a stampa (Cfr. quanto afferma V. De Santis, *Nota alla traduzione e al testo*, ed. cit., pp. 77-78). Le didascalie interne della tragedia servono perlopiù a descrivere i sentimenti di Zaira, costantemente scrutata dagli occhi indagatori di Orosmano, e ad accentuare il *pathos* nella scena del ricongiungimento tra Lusignano e i suoi figli, che si riabbracciano tra tremori, sospiri, pianti ed espressioni di dolore; nell'opera si sono conteggiate circa 25 didascalie interne.

⁵³ Allo stesso modo sono introdotti sulla scena Nerestano, la cui attesa era già stata preannunciata da Fatima («*Cet esclave Chrétien*», I II 228). Anche il giovane cavaliere cristiano ha un segno distintivo che lo rivela figlio di Lusignano, ossia una vecchia cicatrice sul petto (II III 629; per la cicatrice si potrebbe ipotizzare un rimando al Manfredi dantesco). Giova allora ricordare che la pagina dei *Promessi sposi* esordisce proprio con «*Quel lago*»: quasi Manzoni ce lo stesse indicando a dito, per introdurci fin da subito in un luogo a lui caro e familiare. Forse, il dimostrativo è scelta stilistica introiettata nel romanzo anche in forza del tirocinio scrittoriale nel mondo teatrale; si

Zaira ammette come la sua visione avesse sempre suscitato in lei amore e rispetto, soltanto prima però che un'immagine ben più potente si imprimesse nel suo cuore e vi si ponesse in antitesi⁵⁴: quella cioè del sultano, che la fanciulla evoca «*davant les yeux*» dell'amica Fatime richiamando «*ce bras puissant*», «*cet aimable front*» e lo «*sceptre*», tratti che, tramite sineddoche, condensano visivamente l'idea della sua potente persona (I I 119 ss.).

Come in quest'ultima descrizione, nella tragedia sono ricorrenti verbi e vocaboli appartenenti al campo semantico del "vedere", introdotti dai personaggi anche per invitare i lettori a osservare con l'occhio della mente eventi appartenenti al loro passato o al presente di luoghi lontani, di cui essi sono stati testimoni: la focalizzazione interna e la strategia retorica dell'ipotiposi permettono così al tragediografo di descrivere in modo non meramente informativo tempi e luoghi remoti, che si intersecano con quelli forzatamente circoscritti dell'azione principale⁵⁵. Ecco ad esempio come Orosmano presenta sé stesso, innalzando la sua umanità sopra quella degli altri sovrani islamici,

rimanda a G. Orelli, «*Quel ramo del lago di Como*», in «Paragone. Letteratura», II, 1973, pp. 47-63, la cui analisi si sofferma anche sull'uso dei deittici, e a G. Güntert, *Una scrittura progettuale: gli esordi paesaggistici fra il Fermo e Lucia e I promessi sposi*, in «Esperienze letterarie», XLI, 3, 2016, pp. 3-25.

⁵⁴ Nella *Zaïre* sono manifeste le antitesi ricercate da Voltaire, che afferma «de faire contraster dans un même tableau, d'un côté, l'honneur, la naissance, la patrie, la religion; et de l'autre l'amour le plus tendre et le plus malheureux» (cfr. Voltaire, *Lettre à Monsieur de la Roque*, in Id., *Zaïre*, ed. cit., p. 132).

⁵⁵ Per la funzione dell'ipotiposi nel teatro francese cfr. V. De Santis, *Dentro al testo*, cit., p. 23.

irretiti dal piacere dell'ozio e della voluttà, e sopra quella dei cristiani, animati solo dalla bramosia di potere e ricchezze⁵⁶:

OROSMANE

Je vois autour de moi cent Rois vaincus par elle;
Je vois de Mahomet *ces* laches successeurs,
Ces Califes tremblants dans leurs tristes grandeurs [...]
Je vois ces fiers Chrétiens, de rapine altérés,
Des bords de l'Occident vers nos bords attirés;
I II 170-2; 183-4

Similmente il cavaliere francese Castiglione, non appena liberato, spazializza il suo lungo *récit* introducendovi la descrizione della distruzione del tempio di Gerusalemme con la formula «si vous *aviez vu*» (II I 383); Nerestano, in risposta, ribatte ancora sull'impressione visiva che quelle dolorose scene avevano provocato in lui:

NÉRESTAN

Votre prison, la sienne, et Césarée en cendre,
Sont les premiers objets, sont les premiers revers,
Qui *frappèrent mes yeux* à peine encore ouverts.
II I 430-2

Lusignano rievoca poi la morte della moglie e dei figli, vittime innocenti di mani crudeli che furono uccise proprio lì dove si trovano i personaggi nel loro presente, ossia negli stessi luoghi in cui Cristo si era sacrificato per la salvezza di tutti gli uomini. Il vecchio invita allora Zaira e Nerestano a contemplare

⁵⁶ Il corsivo è sempre mio.

con lo sguardo lo spazio che li circonda, per ripopolarlo dei dolorosi eventi del passato: l'espressione «En ces lieux» ritorna tre volte, di cui due in posizione anaforica, seguita dalle formule spaziali «c'est *ici*» e «c'est *là*», ancora in anafora e ancora con ricorso al deittico, mentre l'invito a guardare e vedere si ripresenta martellante. Non a caso, è proprio a conclusione di questa lunga descrizione che Zaira mostra agli occhi dei famigliari il mutamento della sua anima e un pentimento che il padre dichiara, tramite didascalia interna, di riconoscere dipinto sulla sua pallida fronte: «*Je te vois dans mes bras, et pleurer, et frémir; / Sur ton front pâissant Dieu met le repentir*» (II III 669 ss.).

È dunque possibile affermare che Voltaire ha tentato di valicare i limiti imposti dalle due regole aristoteliche ricorrendo ad artifici sapienti, tra cui quello di una retorica evidentemente focalizzata sull'aspetto visivo, che andasse in qualche modo a compensare la mancanza di varietà pittorica più facilmente accessibile dal sistema romantico. Tuttavia, la ricerca di *evidentia* operata dal francese pecca, a tratti, di affettazione, tanto che già alcuni critici dell'epoca notarono nella *Zaïre* una propensione alla *tragédie a voir* ricercata per soddisfare i principi dell'estetica settecentesca, più che per rispondere a esigenze connaturate all'oggetto della tragedia⁵⁷. L'artificiosità di questo apparato tragico si manifesta in particolare nel momento in cui il sultano, dopo avere sottoposto ogni suo singolo incontro con Zaira a una rielaborazione visiva a posteriori – quasi volesse rendere conto

⁵⁷ Cfr. V. de Santis, Note al testo, in *Zaïre*, ed. cit., p. 175, n. 77.

al lettore dei segni tangibili dell'amore della fanciulla⁵⁸ – inspiegabilmente ritiene poi superfluo constatare in prima persona la reazione dell'amata davanti alla lettera del fratello Nerestano, vera pietra dello scandalo, tanto da lasciare che sia il resoconto di uno schiavo qualunque a persuaderlo senza più ammissione di dubbio della sua colpevolezza: un espediente che rimarca quella credulità di cui Manzoni accusa il personaggio, e che fa crollare la verosimiglianza di una pur sapiente architettura. Giova allora ricordare che nell'*Othello*, invece, l'apice della gelosia raggiunta dal moro, quell'apice che decreta senza possibilità di ripensamento la morte di Desdemona, è raggiunto proprio attraverso una constatazione visiva da parte del personaggio, tutta sapientemente orchestrata da Jago: Otello, nascosto e appartato, è spinto dal perfido alfiere ad osservare il suo concitato dialogo con Cassio, cui egli pone domande scomode e indiscrete sull'amante Bianca, una prostituta; il moro crede che si stia parlando di Desdemona, e allora ogni smorfia, ogni gesto del compagno vengono gravemente fraintesi, finché con un *climax* ascendente di equivoci non entra in scena Bianca in persona, che con risentimento restituisce al luogotenente quello stesso fazzoletto che Otello aveva donato alla moglie come sigillo della loro sacra unione – fazzoletto che Jago aveva lasciato

⁵⁸ Di seguito si riportano i passi più significativi: «Mais pourquoi donc ces pleurs, ces regrets, cette fuite, / Cette douleur si sombre en ses regards écrite?» (II VII 983-4); «Ses yeux, remplis d'amour, des larmes sont noyés». (IV III 1222); «Elle m'aime sans doute; oui, j'ai lu devant toi, / Dans ses yeux attendris, l'amour qu'elle a pour moi;» (IV III 1233-1235); «Vos yeux démêleront ses secrets sentiments» (IV V 1304); «[...] Elle a pâli, tremblé, ses yeux versaient des larmes;» (V VI 1502-1503).

cadere nella stanza dell'ignaro Cassio⁵⁹-. Tutta la situazione, che il lettore si figura mentalmente proprio attraverso gli occhi del protagonista, spinge il moro a pensare che sua moglie sia addirittura scesa allo stesso livello di una qualsiasi squaldrina: l'ultima fase della manipolazione, iniziata e continuamente fomentata dalle insinuazioni verbali di Jago, culmina con la constatazione di dati visivi all'apparenza inequivocabili, e così tutto il graduale accrescimento della gelosia è verosimilmente mostrato ai lettori.

4. *La ricerca di visività nelle tragedie manzoniane*

Nelle tragedie manzoniane si riconoscono le medesime strategie scritte adottate da Voltaire, seppur dissimulate in una retorica più discreta, favorita anche da una riflessione teorica di ben più ampio respiro. Prima di procedere con un'analisi delle tragedie che metta in evidenza la tensione di Manzoni verso una dimensione visiva della parola, resa più manifesta se si procede con un'analisi di tipo contrastivo che prenda in esame le diverse fasi scritte delle due opere, urgono però delle precisazioni teoriche che scongiurino il rischio di semplificazioni, sempre sconvenienti quando si parla di un autore complesso e sfaccettato come Manzoni, capace di accogliere nell'alveo del suo pensiero, senza pregiudizio alcuno, afflussi teorici di provenienza disparata, assimilati o risemantizzati alla luce della sua personale riflessione.

Anzitutto va detto che la ricerca di visività entro la scrittura di Manzoni non ha un intento meramente estetico, come

⁵⁹ Cfr. *Othello*, IV I.

fosse uno strumento accessorio al servizio di un edonismo sensoriale simile a quello auspicato dalla corrente sensista, di cui il nonno Cesare Beccaria era un esponente⁶⁰; essa è, semmai, conaturata all'esigenza dell'autore di esprimere con chiarezza e vivezza un pensiero, per mostrarlo a un occhio, quello della mente, che funziona diversamente rispetto a quello del senso. Riflettendo proprio sul funzionamento del linguaggio poetico, e in particolare su quello del parlar figurato e metaforico, Manzoni chiarirà apertamente la questione⁶¹:

è verissimo che i traslati presi dagli oggetti sensibili sono i più frequenti, e che danno un piacere particolare quando sono adoprati a far intendere cose immateriali. Ma anche in questo caso, anzi in questo caso più che mai, *il piacere [...] nasce appunto dalla relazione veduta tra idee d'oggetti di diversissima natura, quali sono gl'immateriali e i materiali; non già dall'esser le cose messe davanti al senso, o rese sensibili, o, in termini più tecnici, dal destarsi nella mente l'immagini delle cose significate* direttamente dai vocaboli che s'adoprano per produrre indirettamente la nuova significazione.

⁶⁰ Cfr. C. Beccaria, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, cit., p. 144: «lo stile consiste nelle sensazioni accessorie che si aggiungono alle principali: dunque quanto maggior numero di tali sensazioni e quanto più interessanti potremo addensare intorno all'idea principale in maniera che sieno compatibili con essa e tra di loro, tanto maggiore sarà il piacere che ci darà lo stile».

⁶¹ Corsivo mio. A. Manzoni, *Della lingua italiana*, V Redazione, in *Scritti linguistici inediti*, a cura di A. Stella-M. Vitale, Centro Nazionale di Studi manzoniani, Milano 2000, 3 voll. (Edizione nazionale ed Europea delle opere di A. Manzoni, XVII-XVIII), vol. II, t. II, p. 918. Si rimanda all'esegesi dell'intera riflessione di Manzoni sui traslati di R. Zama, *Alessandro Manzoni filosofo del linguaggio. Scritti e studi nel contesto europeo*, Carocci, Roma 2018, pp. 165-175.

Per comprendere un'idea semplice o la relazione più complessa e articolata che intercorre tra due o più idee, la mente non necessita del materiale concretizzarsi di immagini sensibili sullo schermo della mente, perché un tale procedimento rallenterebbe a dismisura il pensiero, che non è il frutto di una somma di percezioni⁶². Se dunque, pur muovendo da una posizione filosofica ben diversa da quella del sensismo, Manzoni dimostra nella sua pratica scrittoria di ricorrere con consapevolezza alla retorica dell'*evidentia*, questo accade in quanto essa crea relazioni inedite tra idee di «oggetti di diversissima natura», andando così ad ampliare gli orizzonti del pensiero: come afferma Schlegel nel *Cours*, è compito del poeta dare «de l'ame aux sensations et un corps à la pensée»⁶³.

Va aggiunto che, per quanto lo scrittore ricorra nei suoi trattati teorici a immagini tratte dal mondo delle arti visive e tenda nella sua scrittura a calare pensieri morali entro la concretezza della realtà tangibile, egli era però ben consapevole dei limiti dell'*ut pictura poësis* oraziano. A tal riguardo, Manzoni condivideva pienamente la posizione espressa da Lessing nel suo *Laocoon*, da lui definito «aureo libro»: secondo il tedesco, per pervenire pur attraverso la scrittura a un effetto simile a quello

⁶² Secondo Manzoni le idee sono innate: esse dunque precedono i sensi, che possono semmai contribuire a scoprire qualcosa che già li precede. Lo scrittore confuta i presupposti del sensismo in A. Manzoni, *Dell'invenzione e altri scritti filosofici*, premessa di C. Carena, introduzione e note di U. Muratore, testi a cura di M. Castoldi, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Milano 2004 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di A. Manzoni, XVI), pp. 165-252, e in Id., *Della lingua italiana*, in *Scritti linguistici inediti*, cit., vol. I, pp. 296-334 (*Esame della dottrina del Locke e Condillac sull'origine del linguaggio*).

⁶³ A.W. Schlegel, *Cours*, cit., vol. I, p. 30 (*Première Leçon*).

“pittorico”, occorre intersecare la dimensione dello “spazio”, dominio precipuo della pittura, con quella del “tempo”, dominio della parola, vale a dire sostituire «à l’ennuyeuse description d’un corps, le tableau animé d’une action»⁶⁴; e la ricerca di azione e movimento è, in effetti, la più rilevante strategia scrittorica adottata da Manzoni per rendere la sua parola visibile⁶⁵.

Oltre ad evitare digressioni in forma di monologhi informativi prolissi e statici⁶⁶, Manzoni dimostra di prediligere

⁶⁴ Cfr. G.E. Lessing, *Du Laocoon*, cit., p. 157. L’opera è definita «aureo libro» da Manzoni, che vi rimanda ripetutamente nelle postille al Marmontel, laddove quest’ultimo confondeva i distinti piani di scrittura e pittura (cfr. A. Manzoni, *Opere inedite e rare*, cit., vol. II, pp. 416-428, p. 418; Postille di Letteratura a G.F. Marmontel, *Éléments de littérature*, 1787).

⁶⁵ È vero anche per il romanzo, in cui il movimento è cifra dell’inquietudine morale: cfr. in particolare P. Frare, *La scrittura dell’inquietudine*, cit.

⁶⁶ Entro l’elaborazione delle tragedie manzoniane, una direttiva è l’eliminazione del superfluo, secondo quella linea correttoria che avrebbe interessato anche il romanzo: a titolo esemplificativo nel *Carmagnola* del monologo di ben 161 versi col quale il Doge di Venezia informava il lettore delle precedenti mire e conquiste del Duca di Milano (A⁽¹⁺²⁾ I iii 190-351), nell’edizione definitiva se ne salvano solo una trentina, debitamente riadattati per fornire le informazioni strettamente necessarie alla comprensione dell’azione principale; similmente, viene eliminata tutta la prima scena del secondo atto, nella quale i fratelli Cotinola fornivano informazioni sul Duca di Milano e le condizioni del suo esercito, e sulla posizione scomoda del Conte che di tutto deve rendere conto ai veneziani, senza vera libertà di comando (A⁽²⁾ II i 1-113). Nell’*Adelchi*, invece, viene interamente eliminata la digressione

l'azione al resoconto, così come dichiarato nei suoi trattati teorici: Bosisio ha infatti notato che nelle tragedie di Manzoni è riconoscibile «un'esigenza di rappresentare» che è invece «assente nel teatro contemporaneo, in cui prevalgono piuttosto i passi narrativi, le divagazioni storiche ed erudite, i pezzi di bravura oratoria», in cui «scarseggia il dramma in senso proprio, vale a dire l'evento agito al cospetto degli spettatori»⁶⁷. L'azione principale, dunque, è per quanto possibile messa tutta davanti agli occhi: nel *Carmagnola*, ad esempio, il senatore Marco difende l'innocenza del Conte esponendo fattivamente le sue ragioni (IV I 111 ss.), mentre nella prima versione dell'opera egli affermava soltanto di avere già in precedenza espresso la sua posizione («il perché del creder mio / in senato l'esposi», A IV I

di Desiderio sul passato di suo padre Pipino il Breve e dell'«infingardo Ilderico» (Prima forma, I ii 71-124). Come già notato dalla Bacherucci nella sua introduzione all'*Adelchi* – ma l'osservazione è estendibile anche al *Carmagnola* – oltre che la fedeltà al vero storico, stella polare dell'operare manzoniano è la ricerca dell'unità di azione; la sua compromissione, infatti, lederebbe irrimediabilmente l'effetto artistico dell'opera, tanto più memorabile quanto più capace di comunicare un concetto fondamentale chiaro e unitario, contemplabile dalla mente nel suo complesso: non a caso, nella *Lettere* Manzoni parla, per quanto riguarda l'azione, di «unité de vue» (Cfr. A. Manzoni, *Lettere a M.r C****, cit., p. 12).

⁶⁷ P. Bosisio, *La parola e la scena*, cit., p. 306. Nelle tragedie manzoniane la strategia del *récit*, come quello del diacono Martino, non manca, ma va ad assumere una funzione diversa: non più espediente, ma «elemento portante della costruzione drammatica, con lineamenti almeno in parte suoi propri» (Cfr. G. Lonardi, *L'esperienza stilistica del Manzoni tragico*, Olshki, Firenze 1965, p. 33).

127-128); nella Prima forma dell'*Adelchi*, invece, mancava completamente la descrizione dell'atto di conquista di Carlo, quello in cui egli varca le Chiuse, invoca tramite un'apostrofe la «Terra d'Italia», le conficca nel «sen» una lancia in segno di dominio e comanda a uno dei suoi conti di ascendere un colle per poi dargli ragguaglio della condizione del campo nemico visto dall'alto (III IV 176 ss.).

Sempre a riprova della ricerca di movimento, anche le didascalie delle due tragedie mostrano una certa sensibilità registica, volta a definire intonazione, ma anche mimica, gestualità e prossemica dei personaggi⁶⁸. Numerose sono le didascalie interne, presenti fin dalle prime fasi di scrittura, fatta eccezione per i seguenti casi tratti dall'*Adelchi*, il primo volto a rendere l'idea della fuga scomposta dei pavidì longobardi, il secondo a dipingere il terrore che può provare chi sta per compromettersi in un tradimento (il corsivo nei versi è sempre mio):

⁶⁸ Senza contare quelle di introduzione contestualizzante alle singole scene, quelle intermezze ai dialoghi sono 38 nel *Carmagnola* e 58 nell'*Adelchi*; le didascalie implicite rintracciate, invece, sono 13 nella prima opera, di cui 11 nelle ultime scene, più intime, familiari e drammatiche, e ventiquattro in quella più matura, di cui 10 nella scena della morte di Ermengarda. Anche il romanzo, forse proprio in forza dell'esperienza poetica nel mondo teatrale, dimostra una costante attenzione prestata da Manzoni non solo al pensiero, ma anche alla fisicità dei suoi protagonisti, ai loro movimenti, ai loro gesti, alla loro interazione con lo spazio e gli elementi concreti che lo corredano, tanto che la critica ha più volte paragonato il romanziere, che nel mondo del teatro si era dichiarato del tutto digiuno di competenze sceniche, proprio a un regista: Cfr. A. Baldini, *Manzoni aiuto-regista*, in *Quel caro «magon» di Lucia*, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli 1956, pp. 157-162.

ADELCHI

[...] I brandi in pugno!
Ei gli han provati – è una battaglia
ancora:
Non v'è sorpresa pel guerrier, per
l'uomo
Pronto a morire. Obbrobrio ai
traditori!
Tutta la gloria pei fedeli! Andiamo.

Prima forma, III III 191-195

ADELCHI

[...] I brandi in pugno!
Ei gli han provati: è una battaglia
ancora:
non v'è sorpresa pel guerrier:
tornate;
via, Longobardi, indietro; ove correte,
per Dio? La via che avete preso è
infame:
il nemico è di là. Seguite Adelchi.
III III 138-143

GUNTIGI

[...] L'orecchio tendi,
e guata al lume della luna: al
mezzo
quando la notte fia, cheto vedrai
alle mura un armato avvicinarsi.
Col pomo della spada in sullo
scudo
sommessamente ei picchierà: tre
volte

Prima forma, IV II 209-214

GUNTIGI

[...] Tendi l'orecchio,
e osserva al lume della luna; al
mezzo
quando la notte fia, cheto vedrai
alle mura un armato avvicinarsi:
Svarto ei sarà... *Perché così mi*
guardi
attonito? Egli è Svarto [...]

[...]
Col pomo della spada in sullo
scudo
Sommessamente ei picchierà: tre
volte
IV II 233-244

Le didascalie interne si concentrano sensibilmente nelle scene in cui si consuma il dramma familiare: sono gli apici della

tragedia, per i quali l'autore ricercava certamente il maggior *pathos*, ma l'attenzione prestata al linguaggio del corpo risponde anzitutto a esigenze di realismo espressivo, essendo quello dell'intimità il contesto in cui il sentimento si manifesta più apertamente agli occhi. La parabola amorosa di Ermengarda, in particolare, è dipinta da Manzoni con grande maestria, poiché pur anche attraverso pennellate fugaci il suo sentimento per Carlo è visivamente descritto nella sua complessità: dal giorno del matrimonio, fino a quello della morte provocata dal ripudio dell'amato, i momenti salienti della sua vicenda sono tutti mostrati e spesso osservati attraverso gli occhi degli altri personaggi, in una tensione multi-prospettica che pare anticipare quella del romanzo. L'entrata in scena della fanciulla longobarda è preannunciata da Vermondo, che incaricato di prelevare la principessa presso le Chiuse nel giorno del «vil rifiuto» (I I 17) aveva potuto assistere in prima persona al «pianto / mal rattenuto in ogni ciglio» (I I 28-29) dei franchi: segno riconoscibile di una benevolenza popolare tradita da Carlo. Ermengarda, poi, compare fisicamente sulla scena nel momento in cui viene riaccolta tra le «braccia» del fratello (I III 196) e, appena varcate le soglie del palazzo, si immagina che l'amata madre, di cui ha scoperto la morte, la stia guardando dall'alto dei Cieli:

ERMENGARDA

[...] Oh, dolce madre!

qui ti lasciai: le tue parole estreme

io non udii; tu quivi morivi – ed io...

Ah! di lassù certo or mi *guardi*: oh! *vedi*;

quella Ermengarda tua, che di tua mano

adornavi quel dì, con tanta gioia,

con tanta piéta, a cui tu stessa il crine
recidesti quel dì, *vedi* qual torna!

I III 204-213

Rievocato tramite un *flashback* in antitesi col doloroso presente, il giorno delle nozze è rivissuto attraverso gli occhi della madre defunta, che con tanta gioia allora aveva agghindato la figlia, curandone l'abito e i capelli, come avrebbe fatto Agnese con Lucia. Ritroviamo poi la principessa nel suo ultimo giorno di vita, descritto con una particolare attenzione all'ambientazione scenica e al linguaggio del corpo (IV I 1-11): «reggendo[ne] il fianco infermo», Ansberga e due consorelle accompagnano la fanciulla a sedere su un «sedile» posto «sotto il tiglio», nel giardino del monastero illuminato dal «raggio d'april» che «si posa sulle fronde nascenti», esaudendo il suo desiderio di respirare per un'ultima volta le «aperte aure» del «Mella» e di ammirare il suo «cielo», spingendosi là «fin dove *il guardo* arriva». È così descritto un contesto primaverile che entra visivamente in contrasto col corpo malato della fanciulla, i cui occhi, consapevoli della morte imminente, pur vanno cercando il sole. Ermengarda, poi, «porge la mano» alla sorella «accorata», le dichiara di perdonare Carlo e quindi di voler essere sepolta con ancora al dito il sacro sigillo della loro unione, nella speranza che un giorno il re possa richiedere la sua salma: «*[q]uesto* anel che tu *vedi* alla mia manca, / scenda seco nell'urna [...]» (80-1)⁶⁹. Ma all'amara confessione di Ansberga, che le rivela il

⁶⁹ Si noti che, secondo la strategia già messa in luce nella *Zaire*, l'oggetto è introdotto per la prima volta sulla scena per bocca di Ermenegarda, accompagnato dal deittico dimostrativo.

tradimento del re franco, la fanciulla sprofonda in un fosco delirio visionario cui le consorelle, che la vedono impallidire e fremere, assistono esterrefatte: Ermengarda dice di vedersi davanti agli occhi «*quella* Ildegarda sua» (126), che avanza «ardimentosa» cercando la «mano» del re; si rivolge allora implorante a Carlo, perché rimproveri la donna col suo «*sguardo severo*», ma egli, invece, le sorride. Sulla fanciulla ricade allora il peso della vergogna, che ancora una volta passa attraverso gli occhi derisori dell'amante e della folla che assiste:

ERMENGARDA

Scacciala per pietà! *Vedi*; io la temo
come una serpe: *il guardo suo m'uccide*.
[...] oh! non forzarmi
a supplicar così dinanzi a questa
turba che mi deride... Oh cielo! Ei fugge!
nelle sue braccia!... io moio!...
IV I 154-161

Il re, rimasto cieco e sordo alla sua supplica, se ne va via tra le «braccia» della nuova amata. La fanciulla immagina allora di rifugiarsi presso la madre di Carlo Bertrada (l'intero passo è aggiunto solo nella versione definitiva), colei che come una figlia l'aveva accolta nella nuova casa, e con la quale aveva condiviso giorni d'immensa gioia: «[...] Tu, che la prima *io vidi*, [...] / Lascia *ch'io ti rimiri*, e ch'io mi segga / qui presso a te [...]» (164-170); la principessa nasconde il volto nel suo «grembo» per piangere sommessamente e sfogare il suo dolore, e immagina che la donna franca se ne faccia partecipe. Solo allora, Ermen-garda rinsavisce: le consorelle vedono la «pace» sul suo viso, e notano che il suo cuore non «trabalza» più; così, riconoscendo

finalmente i «volti amici», la fanciulla esprime l'ultimo desiderio di essere portata al suo «letticciuol», per morire in pace. Si prosegue con il Coro: il sentimento per Carlo, vivo fino all'ultima ora, si manifesta ancora in una dinamica e dettagliata descrizione in *flash back* degli «irrevocati di» (30) da regina presso la corte francese, quando «vedea» (39), assistendo compiaciuta e al contempo intimorita, le imprese venatorie del potente sovrano⁷⁰; rievocato per l'ultima volta il suo amore, l'innocente fanciulla, «santa del suo patir» (24), non può che offrire il suo dolore in sacrificio per Cristo, e morire. Al lettore è così mostrato, nel corso della tragedia, un intero mondo legato a Ermengarda: quello storico del presente e del passato, quello delle speranze future, così come lo spettacolo di quello interiore. Sulla vicenda della principessa longobarda, però, non manca anche il fugace sguardo di Carlo, di modo che accanto alla «pietà» per l'innocente colpito dal male prende forma anche l'altro polo del tragico cristiano manzoniano, quello cioè del «terrore» per il male compiuto⁷¹: Carlo, che nella visione di Ermengarda appare del tutto impassibile davanti alla sofferenza provocata nella fanciulla, era in verità stato turbato dal presagio dell'imminente morte della principessa longobarda, che gli si era a sua volta manifestata in sogno come una «larva [...] tacita, in atto di rampogna, afflitta, / pallida, e come dal sepolcro uscita»; non è un caso che, nella tragedia, il re confessi di avere subito quel tormento

⁷⁰ Per l'analisi, anche visiva, del Coro, e in particolare della scena di caccia, cfr. C. Annoni, *Lo spettacolo dell'uomo interiore*, cit., pp. 219 ss.

⁷¹ Per l'argomento cfr. in particolare C. Scarpati, *Pietà e terrore nell'Adelchi*, in Id., *Invenzione e scrittura. Saggi di letteratura italiana*, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 265-287.

visionario proprio nel monologo che segue nell'immediato il racconto del diacono Martino, monologo nel quale egli non manca di ostentare la sua innocenza: quasi volesse riconoscere in quell'inaspettato incontro col messo ravennate il concreto segno di un tanto atteso e desiderato perdono divino (II IV 249-314), che potesse finalmente sgravargli la coscienza. Il lettore/spettatore, tuttavia, non può sapere se questa liberazione dal senso di colpa sia avvenuta in via realmente definitiva, poiché, si sa, il cuore dell'uomo resta un insondabile guazzabuglio.

Come nell'esempio della scena di caccia nel Coro di Ermengarda, l'invito a guardare è valido per tutti i Cori⁷², che offrono una riflessione morale al contempo visiva e dinamica, oltre che complementare all'azione drammatica rappresentata negli atti; a riprova di questo, basti il giudizio che ne diede Goethe, il quale vi notò espressamente la tanto ricercata sinergia di "meditare" e "sentire"⁷³:

Siccome nel Carmagnola il coro che *dipinge* la mischia, ancorché pieno di innumerevoli particolari, pur non s'intralcia, e l'Autore in mezzo a quel tumulto d'affetti e d'*immagini*, trova parole e modi che chiara ne *diffondon la luce nelle menti, e vivo il calore negli animi*; così parimenti i due cori che avvivan l'Adelchi, giovano a spiegar di-

⁷² Per limite di spazio non si analizzeranno in questa sede i Cori, essendo anche i passi maggiormente studiati e commentati da un punto di vista anche stilistico.

⁷³ Corsivo mio. W. Goethe, *Osservazioni sull'Adelchi*, trad. italiana, in *Opere di Alessandro Manzoni, Con aggiunte e osservazioni critiche di Nicolò Tommaseo*, Prima edizione completa, fratelli Batelli, Firenze 1828-9, vol. II, pp. 205-212, p. 208; Goethe commenta ciascun Coro.

nanzi all'*occhio della mente* l'immensità delle idee che si vennero *disegnando* nello spazio del passato, del presente, e anche in parte del più lontano avvenire.

È proprio grazie alla pittura chiara e densa di dettagli vivivi che «l'istruzione morale e la estetica vengono procedendo di pari passo», continua Goethe. A tal proposito, può essere interessante notare che apprezzamenti simili Manzoni li avrebbe espressi sul capolavoro di Virgilio, poeta modello nel dipingere visioni temporali a tutto tondo, ad esempio attraverso l'*ekphrasis* dello scudo di Achille, già adottata da Omero nell'*Iliade*⁷⁴:

Nell'Eneide Roma è *veduta* da lontano, ma tutta; e lasciate fare al poeta a attirar là il vostro *sguardo* ogni momento, e sempre a proposito, sempre mirabilmente. Lasciate fare a lui a *rappresentarvene* anche direttamente la storia futura; ora in qualche particolare, con de' cenni rapidi e maestri, ora più distesamente, con l'artificio di bellissime invenzioni poetiche, come la predizione d'Anchise, o l'armi fabbricate da Vulcano. Invenzioni nove o vecchie, poco importa, quando sono passate per le mani di Virgilio.

Anche laddove Manzoni sceglie di adottare la strategia del *récit* per ragguagliare il lettore/spettatore riguardo ad eventi che precedono il presente storico dell'azione drammatica, l'autore è pur sempre attento a “rappresentare”, piuttosto che a “informare”. Nel più lungo e celebre monologo delle due tragedie, quello del diacono Martino, la descrizione del viaggio è dinamica e dettagliata, di modo che la sola parola priva della messa in scena è comunque in grado di guidare passo a passo la mente lungo le tappe del viaggio; lo dimostra una recensione

⁷⁴ A. Manzoni, *Del Romanzo storico*, cit., Parte seconda, p. 39.

dell'epoca, che bene mette in luce la chiarezza descrittiva del passo⁷⁵:

Non si potrà mai abbastanza lodare la maestria del Sig. Manzoni; che seppe cavare da un racconto storico la più bella, la più *evidente*, la più nobile descrizione che giammai si sia fatta delle Alpi. [...] La descrizione della valle in cui entra Martino, il dialogo col pastore, l'ospitalità di costui sono *quadri* di tal vivezza e semplicità, che ti commovono l'anima. Senti dappoi tutto l'orrore dell'alpestre natura, quando in mezzo alle foreste, ai fiumi, alle valli null'altro odi, che lo scrosciare dei torrenti, lo stridere del falco, o il rombar dell'Aquila, od il crepitare dei coni del pino. Ogni speranza ti abbandona, quando passato un monte, ne trovi un altro ancor più ripido e più eccelso. Ascendi finalmente quello, che sovra gli altri erge la fronte, e dopo aver posato la notte sulle foglie degli abeti ti risveglia in sull'albore la speranza: ascolti un ronzio, che non è quel dell'acque rotte fra i sassi, non del vento che sibila fra le foreste, ma veramente un rumor di viventi: il cor ti balza, acceleri il passo, divori l'estrema via, giungi all'orlo, *lanci il guardo* alla valle, e saluti il campo di Carlomagno.

Il critico ripercorre il cammino guardando attraverso gli stessi occhi del diacono, tanto che da un'iniziale descrizione in

⁷⁵ Corsivo mio. [Z], *Adelchi. Tragedia di Alessandro Manzoni con un discorso sur alcuni punti della Storia Longobardica in Italia*, Milano per Vincenzo Ferrario 1822, «L'Ape italiana», I (1822), vol. III, pp. 276, 279. Devo il riferimento all'articolo allo studio di E. Paccagnini, *I dibattiti su Manzoni nelle riviste milanesi*, cit.; l'articolo è interamente consultabile online al seguente link:

<http://www.internetculturale.it/jmms/iccu-viewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3AAB1822-003&mode=all&teca=Casa+della+musica+di+Parma&fulltext=1>.

terza persona perviene a una vera e propria immedesimazione col personaggio, favorita dal fatto che, nel monologo, Manzoni adotta con una certa insistenza la strategia della focalizzazione interna⁷⁶.

Nel suo studio sullo stile del Manzoni tragico, che considera anche le varianti interne alle due opere, Lonardi si è già soffermato sulla dimensione del “vedere”, che risulta più spiccata nel più maturo e meno schematico *Adelchi*. Come afferma lo studioso⁷⁷,

Il Manzoni rifiuta alla materia viva e caotica di entrare nella pagina, se prima al suo flusso disordinato egli non abbia imposto l'argine di una ferma sintassi, un “punto di vista”, una prospettiva entro cui i fatti si dispongono non impressionisticamente.

⁷⁶ La trasposizione in prosa parrebbe richiamare all'immaginario del lettore le concitate vicissitudini di Renzo addentratosi nella natura selvaggia alla ricerca dell'Adda, che proprio come le genti di Carlo si rivelerà attraverso un'epifania acustica. È a ben vedere che Lonardi riconosceva nel *récit* del diacono Martino una «costruzione epico-drammatica» contraddistinta da grande realismo, nella quale già «era implicita la forma del romanzo»: il passaggio dalle tragedie ai *Promessi sposi* non è da considerarsi come una netta rottura col passato, quanto piuttosto come il progredire di un cammino artistico, essendo riconoscibile una sostanziale linea di continuità nella ricerca artistica di Manzoni, dagli *Inni sacri*, che contenevano «segmenti di rappresentazione già pronti all'espansione dialogica», alle tragedie, che già mostravano una tensione verso il realismo che sarebbe sconfinata nel nuovo genere (cfr. G. Lonardi, *L'esperienza stilistica del Manzoni tragico*, cit., pp. 33 e 94).

⁷⁷ G. Lonardi, *L'esperienza stilistica del Manzoni tragico*, cit., p. 46.

È infatti possibile notare che gli interventi correttori di Manzoni intervengono spesso a disporre la visuale a partire dagli occhi dei personaggi, che offrono una prospettiva definita attraverso la quale osservare la scena⁷⁸. Si considerino, a titolo esemplificativo, i seguenti passi, tratti il primo dal *Carmagnola* e il secondo dall'*Adelchi*.

TORELLO

[...] Io ne sono certo: in *quelle*
Macchie che sorgono *quà e là* dal
suolo

Uliginoso che la via fiancheggia
Egli ha molti de' suoi posti in
agguato.

Ma come e quanti, nol sappiam [...]

[...] Arroge

Quel doppio cinto di muniti carri

TORELLO

[...] Io cavalcai
lungo tutta la fronte: *io tesi il*
guardo,

quanto lunge potei; *rividi* quelle
macchie che sorgon *qua e là* dal
suolo

uliginoso che la via fiancheggia:
là son gli agguati, il giurerei. *Rividi*
quel doppio cinto di muniti carri,

⁷⁸ A tal proposito Scarpati nota come, nel secondo coro dell'*Adelchi*, Manzoni abbia mutato nel corso delle fasi redazionali il suo «punto di osservazione», passando da quello del «Dio operatore» a quello di Ermengarda, «colei che ne è investita» (C. Scarpati, *La pietà e il terrore*, cit., p. 276). Il mondo del teatro può avere contribuito a rendere la scrittura del romanzo poli-prospettica, ossia capace di osservare la realtà attraverso i molteplici punti di vista dei personaggi che la popolano, senza che a prevalere sia l'omniscienza autoriale. Per l'argomento cfr. in particolare G. Güntert, *Manzoni romanziere: dalla scrittura ideologica alla rappresentazione poetica*, Franco Cesati editore, Firenze 2000 e F. Alziati, *«Invenzioni che somigliassero a qualche cosa di umano»*. *Manzoni tra verosimile e verità*, ETS, Pisa 2017, in particolare la sezione IV.

Onde assiepatò è il campo suo [...]	onde assiepatò è del nemico il campo.
A ⁽²⁾ II III 285-299	II III 111-118

La versione definitiva guadagna in chiarezza, poiché la visione non è più modulata a partire dall'oggetto osservato, bensì dal soggetto osservante che cavalca, tende il guardo, e ripetutamente vede⁷⁹; è da notare che, dal momento in cui alla stasi del paesaggio inanimato subentra la carrellata visiva della cavalcata ispettrice di Torello, la descrizione acquista anche di dinamismo. Similmente, Adelchi rievoca il lontano dominio dei Franchi, dispiegandosi davanti agli occhi della mente la scena della cavalleria nemica che un tempo imperversava in un accampamento poco distante dalla sua reggia di Pavia⁸⁰:

ADELCHI [...] <i>Vide</i> Pavia <i>Quelle</i> tende aborrite, e <i>questi</i> campi Ne serban l'onta ed il terror.	ADELCHI [...] <i>Veggio da questa</i> Reggia il pian vergognoso ove le tende Aborrite sorgean, dove scorrea L' <i>ugna</i> dei franchi corridor.
<i>Prima forma</i> , I II 166-168	I II 128-131

Anche in questo caso, la descrizione guadagna in movimento drammatico: da una parte il soggetto diviene animato –

⁷⁹ In corsivo, oltre al lessico del “vedere”, anche i deittici. Cfr. anche II iii 103-109: «[...] *Vedeste* / l'animo ardente de' soldati? Il *vidi*; / [...] / [...] e il viso / rivolsi altrove onde nessun dei prodi / vi leggesse il pensier che mal mio grado / vi si *pingea* [...]».

⁸⁰ Sulla funzione visiva della metonimia cfr. quanto segue.

non più Pavia, ma Adelchi –, dall'altra si introduce lo scorrimento della cavalleria francese, evocata tramite la sineddoche dell'«ugna»⁸¹.

Il movimento, che secondo Lessing è l'ingrediente fondamentale per rendere una descrizione verbale visibile, può essere incrementato anche attraverso la *percursio*, forma concisa ma incisiva della *narratio*, che consiste nella scansione del «totale svolgimento» di un'azione «in successive fasi»⁸² in coordinazione sintattica; si consideri, a titolo esemplificativo, come nei seguenti passi incrementino i verbi, in soluzione paratattica (nel primo caso, è da notare anche la caduta della prima subordinata relativa):

CARMAGNOLA Corri alle imboscate Che alla destra dell'argine son poste, piglia il comando di color che stanvi, e tu a sinistra o Tolentino A II VI 444-447	CARMAGNOLA Corri all'imboscate Sulla destra dell'argine; raggiun- gi Quei che vi stanno, e prendine il co- mando. E tu a sinistra, o Tolentino. II V 303-306

⁸¹ Guadagna chiarezza visiva anche la descrizione del campo fornita da Sforza, che nella versione definitiva la introduce con un «io vidi», e da Fortebraccio, che aggiunge, rispetto al quadro iniziale, il dettaglio degli «elmi levati / sull'aste» in segno di esaltazione e spirito battagliero (cfr. A ⁽²⁾ II iii, 205-232 e, nella versione definitiva, II ii 63 ss).

⁸² Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1969, p. 189.

ADELCHI

[...] ed ivi

Tra le franche donzelle e gli
scudieri*Giunse* la nobilissima Ermen-
garda.*Prima forma*, I I 7-9

ADELCHI

Tra le franche donzelle, e gli
scudieri,*giunse* la nobilissima Ermengarda;
e da lor *si divide*, ed alla nostra
fida scorta *si pose*. [...]

I I 11-14

Altri esempi significativi di *percursorio*, presenti fin dalla prima fase scrittoria, sono i seguenti: «*udir* l'alto trionfo / della patria; *vederlo*; *essere* i primi / a salutarla vincitrice; a lei / *darne* l'annunzio; *assistere* alla fuga / [...] / *veder* la gloria sua fuor del periglio» (*Carmagnola* III I 2-8); «Al tuo re *torna*, / *spoglia* quel manto [...] / *stringi* un acciar, *vieni* e *vedrai* [...]» (*Adelchi* I V 325-7); «*ei piomba*, / *percote* e *fugge* [...]» (*Adelchi* II I 47-8); «*vibra* l'asta, e lo *abbatte*: la *ritira*, / *prostra* il secondo ancor; [...]» (*Adelchi* III VII 254-5).

Lonardi si è soffermato anche sulle figure retoriche dell'analogia, in particolare la similitudine, e dell'antitesi, entrambe ricorrenti nelle due tragedie: se la prima categoria è comunemente ascritta all'ambito dell'*evidentia*, non lo stesso può dirsi della seconda, che tuttavia, attraverso un processo inverso rispetto a quello dell'analogia, può contribuire a temperare un'idea. Non a caso, nei trattati d'estetica dell'epoca, le figure di contrasto sono consigliate anche al fine di pervenire a una maggiore chiarezza visiva: basta pensare, afferma Blair, che su una tela il bianco acquista maggiore risalto se affiancato al nero; il Longino, il cui trattato *Del sublime* godeva allora di ampia fortuna, similmente afferma che mette «*sotto gli occhi* la cosa, molto

bene atteggiata, la contrapposizione delle persone»⁸³. Si consideri, ad esempio, il seguente intervento manzoniano:

ADELCHI
[...] Ancora son vivi
Quei che ti fur nemici a viso
aperto
Quei che le parti sostenean
di Rachi
Allor ch'osò di contrastarti
il soglio:
ci sono intorno, e l'odio an-
tico ancora
mostrano in volto [...]

Prima forma, I II 351-356

ADELCHI
Dimenticasti
Che ancor son vivi, che ci stan
d'intorno
Quei che le parti sostenean di
Rachi,
quand'egli osò di contrastarmi il
soglio?
Nemici *ascosi, aperti* un tempo;
a cui
L'abbattimento delle nostre
fronti
È conforto e vendetta!
I II 60-66

I contrasti non agiscono solo a livello microscopico, ma anche macroscopico, andando a creare interconnessioni nella compagine dell'opera che contribuiscono a creare un effetto d'insieme ancora più unitario. Nella versione definitiva dell'*Adelchi*, ad esempio, risulta più evidente il contrasto tra il giovane re longobardo, costretto a comandare a uomini disuniti

⁸³ H. Blair, *Lezioni di retorica*, cit., p. 270 (lezione XVII, *Antitesi*); D. Longino, *Trattato del Sublime*, cit., p. 55 (*Della contrapposizione delle persone*); cfr. anche C. Beccaria, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, cit., p. 220. Le figure di contrasto sono cifra stilistica altrettanto importante nel romanzo, nel quale tuttavia prevale sull'antitesi la *correctio*: cfr. in particolare P. Frare, *La scrittura dell'inquietudine*, cit.

e infedeli, e Carlo, al contrario attorniato da un esercito motivato e compatto; sono infatti introdotti i seguenti passi, contraddistinti da una ripresa letterale che innesca un processo mentale di confronto (corsivo mio)⁸⁴:

ADELCHI

Deh! Perché non è qui! Perché non posso
in campo chiuso essergli *a fronte*, io solo,
io fratel d'Ermengarda! [...]
I II 156-158

CARLO

[...] S'io del nemico *a fronte*
venir poteva *in campo aperto*, oh! Breve
era questa tenzon, certa l'impresa...
II I 53-55

Adelchi auspica un duello in un «campo chiuso», che non dia cioè possibile adito a tradimenti e sotterfugi; Carlo, invece, vorrebbe un «campo aperto», diverso da quello angusto delle Chiuse, in cui possano finalmente scontrarsi le file dei due eserciti.

⁸⁴ Non è dunque senza acume critico che Vittorio Gassmann aveva ipotizzato per la sua regia dell'*Adelchi* del 1960 al Teatro della Galleria di Legnano la seguente soluzione: «le combinazioni plastiche – con marcata simpatia per gli effetti simmetrici, i parallelismi, gli incroci, le ortogonalità – vengono assicurate da una doppia serie di carrelli laterali, che sviluppano una scenotecnica orizzontale e di rapido smistamento» (V. Gassmann, *Appunti di regia*, cit.).

Altra figura retorica ascrivibile alla sfera della visività è la metonimia, che secondo Beccaria è un'«idea accessoria che richiama alla immaginazione la principale; e comunemente la richiama con maggior forza, che se la stessa primaria idea si esprimesse»⁸⁵. Si consideri, a titolo esemplificativo, l'incisività del seguente passo, contraddistinto anche da una sinergia con l'antitesi:

DESIDERIO

Gloria e tormento

Della *canizie* mia, *braccio* del padre

Nella battaglia, e ne' consigli inciampo!

III II 123-125

Come già messo in luce da Annoni, a coagulare, anche visivamente, l'idea fondamentale delle due opere è la metonimia della «spada», «brando» o «ferro» che dir si voglia, che ricorre insistente per indicare il mondo tragico della forza, del potere e della guerra. Frequente, in particolare nell'*Adelchi*, è anche la metonimia della «fronte», sulla quale possono dipingersi la vergogna della sconfitta o la superbia del comando: «un ripudio in fronte» (I I 27); «l'abbattimento delle nostre fronti» (I II 65); «occultar la fronte / per la vergogna» (I II 69-70); «leverà la fronte» (I II 78); «alcuno / che mostrasse la fronte» (III V 189); «Oh fronte / balda e serena! oh man gagliarda! oh ciglio /

⁸⁵ C. Beccaria, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, cit., p. 91 (*Delle figure, e prima dei Traslati*); cfr. anche H. Blair, *Lezioni di retorica...*, cit., p. 225 (lezione XIV, *Dell'utilità delle figure*).

Che spiravi il terror!» (in questo caso con il rinforzo, sempre metonimico, della mano e dello sguardo; V VIII 336)⁸⁶.

Va detto, infine, che lo scrittore interviene a rimodulare le rappresentazioni agendo anche a livello sintattico, secondo la direttiva che sarà propria del romanzo, ossia quella di uno snellimento che predilige parallelismi e soluzioni paratattiche meglio scandite da un preciso ordine interpuntorio (come nel caso già illustrato della *percursorio*). Si consideri, ad esempio, il seguente intervento manzoniano:

DESIDERIO

[...] l'arme che pronta e
certa

Sull'empio Carlo porterà la
pena

Io già quasi *la* tengo, ed ei,
l'incauto,

Ei me l'invia. [...]

Prima forma, I II 80-3

DESIDERIO

[...] l'arme, io *la* tengo; e

Carlo,

ei me la die': [...]

I II 80-1

È evidente la consapevolezza di Manzoni nel ricorrere alla dislocazione a sinistra dell'oggetto «arme», con conseguente ripresa pronominale «la», che si mantiene inalterata in entrambe

⁸⁶ Anche alcune minime varianti introdotte nella versione definitiva paiono testimoniare una certa predilezione di Manzoni per questa soluzione: «sulla vostra vita» > «sul vostro capo» (*Carmagnola*, A⁽¹⁺²⁾ I, IV, v. 360 → I, II, v. 52); «nella tua reggia» > «sul real tuo letto» (*Adelchi*, Verso la Seconda forma, Vα VII 315 → V VII 304); «nella cittadè» > «dentro le mura» (*Adelchi*, Prima forma, I I 54 → I I 55); «terre romane» > «al Tebro» (*Adelchi*, Prima forma, I II 109 → I I 86).

le forme; quella definitiva, però, più asciutta, accosta tramite un parallelismo paratattico, concettualmente antitetico, «Carlo» e l'«arme» da lui stesso involontariamente fornita al suo nemico (ossia, fuor di metafora, Bertrada); da un punto di vista sintattico «Carlo» e l'«arme» sono anche due temi sospesi. Nel seguente caso, invece, l'autore sceglie di adottare una sintassi nominale, meglio scandita anche da appigli visivi:

IL FRANCO

[...] Confusi

Coi nostri i più de' Longobardi
l'armi

Gettan dinnanzi a noi; pochi sbandati

Alla fuga si danno: un ne *vedemmo*

Che pei campi correa: quattro
guerrieri

da un drappel ci spiccammo, e a
tutta briglia

Ad inseguirlo [...]

Prima forma, III VI 249-55

IL FRANCO

[...] Gran parte

Gettan l'arme, e si danno; in
fuga a torme

Altri ne van. Lento ritirarsi e
solo

costui *vedemmo*, che alle barde,
all'armi,

uom d'alto affar *parea*: quattro
guerrieri

da un drappel ci spiccammo, *e a
tutta briglia*

sull'orme sue, pei campi. Egli in-
seguito [...]

III VII 246-52

La scena, puntualmente osservata dagli occhi del franco che rendiconta l'accaduto a Carlo, acquista non solo in concretezza, per la comparsa delle «barde», delle «armi», delle «orme» e dei «campi», ma anche di ordine, attraverso la scansione del *climax* «Gran parte ... altri ... costui» – resa più evidente poiché posta a inizio verso – nonché di dinamismo e concitazione, per

l'eliminazione del verbo "inseguire"⁸⁷. L'inseguimento di Anfrido, descritto tramite ellissi del verbo, ricorda linguisticamente la tragicomica fuga di Renzo, Lucia, Agnese e Menico: «al primo buco che videro in una siepe, *dentro, e via per i campi*» (PS VIII 56)⁸⁸.

Impossibile, dunque, approntare un commento stilistico alla scrittura manzoniana che possa scindere nettamente il piano retorico da quello linguistico⁸⁹. Le tragedie costituiscono per Manzoni un importante tirocinio scrittorio, che pone le basi per la rivoluzione ultimata col romanzo, rivoluzione che passa, oltre

⁸⁷ L'espressione *a tutta briglia*, da cui probabilmente l'odierno "a tutta birra", era voce toscana adottata, ad esempio, da F. Berni (cfr. *Vocabolario degli accademici della Crusca*, Firenze, Manni, 4° ed. (1729-1738), 6 voll., I, p. 469, *Briglia*).

⁸⁸ Gli studi sulla sintassi del parlato si sono finora concentrati sul romanzo: cfr. M. Colombo, *La sintassi del parlato nel «Fermo e Lucia»*, in «Aevum» LXXXVI, settembre-dicembre 2012, pp. 1119-1133 e I. Bonomi, *Noterelle di sintassi manzoniana*, in «Annali Manzoniani», IV-V, 2001-2003, pp. 265-292; sulla lingua delle tragedie cfr. lo studio di M. Vitale, *Le correzioni linguistiche alle tragedie manzoniane*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di E. Elli-G. Langella, Vita e Pensiero, Milano 2000, pp. 127-140.

⁸⁹ Sabatini ha criticato la semplicità con cui alcuni critici manzoniani hanno attribuito a ragioni meramente stilistiche (la ricerca, cioè, di una dimensione espressiva familiare), scelte come la dislocazione sintattica degli oggetti diretti e indiretti del discorso, che a suo giudizio, invece, sarebbe stata dettata da un'esigenza di natura prettamente linguistica, ossia quella di distribuire, all'interno della frase la funzione di "tema" e di "rema"; cfr. F. Sabatini, *Questioni di lingua e non di stile. Considerazioni a distanza sulla morfosintassi nei Promessi Sposi*, in AA.VV., *Manzoni. L'«eterno lavoro»*, Atti del Congresso (Milano, 6-9 novembre 1985), Casa del Manzoni, Milano 1987, pp. 157-176.

che attraverso la lingua, anche attraverso la sua capacità di fare vedere attraverso i molteplici sguardi dei suoi personaggi la piccola e grande Storia. Scegliendo di dedicarsi alla scrittura dei *Promessi sposi*, Manzoni abbandonò in cantiere il progetto dello *Spartaco*, concepito anch'esso nel 1821, accomiatandosi così definitivamente da un mondo, quello tragico della «spada», afflitto da insanabili dicotomie antitetiche; il nuovo genere, popolare per eccellenza, ha permesso all'autore di muoversi ancor più liberamente lungo gli assi del tempo e dello spazio e dunque di ampliare ulteriormente gli orizzonti visivi del suo *génie pittoresque*, dando così vita a un'opera letteraria varia e multicolore, in cui alto e basso non si scontrano soltanto, ma al contrario possono incontrarsi, comunicare e persino scambiarsi di piano⁹⁰.

Isabella Binda

⁹⁰ Cfr., per quanto riguarda il genio pittoresco di Manzoni, il recente studio di D. Brogi, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Carocci, Roma 2018.

XII. Soprannaturale e fede in Guareschi: una proposta di lettura

di Alessandro Ferioli

1. Nasce nel lager la propensione guareschiana al fantastico

A proposito del libro di Georges Bernanos *Sous le soleil de Satan* (1926), è nota la definizione, data da un critico e dall'autore accettata, di «le plus beau roman de guerre»; un romanzo dove, sebbene non vi si tratti il primo conflitto mondiale, l'apparizione di Satana è riconducibile all'esperienza di trincea, al punto da far identificare il volto della guerra con quello di Satana, dicendo assieme l'orrore dell'uno e dell'altra¹. Prendendo spunto da tale intuizione, e assumendo una definizione estensiva come quella proposta da Francesco Orlando, secondo cui il *soprannaturale*, «all'interno della *fictio*, è supposizione di entità, rapporti, eventi in contrasto con leggi della realtà sentite come naturali o normali, in una situazione storica data»², vorremmo compiere

¹ L. Pietromarchi, *Lo specchio del diavolo: Bernanos fantastico*, in *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, a cura di M. Vanon Alliata, Marsilio, Venezia 2002, pp. 171-176. Per il *revival* dell'irrazionale e del fantasmatico intorno alla Grande guerra: O. Davies, *Una guerra soprannaturale: magia, divinazioni e fede nella Prima guerra mondiale*, Unicopli, Milano 2021.

² F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in AA.VV., *La cultura del romanzo*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2008, pp.

una riflessione sulla presenza del soprannaturale in Guareschi³. Del resto, Bernanos e Guareschi sono tra i più importanti scrittori cattolici del Novecento; e se per il primo quattro anni di permanenza in trincea costituirono motivo di meditazione profonda, per il secondo l'internamento nei lager del Terzo Reich, dopo l'armistizio del settembre 1943, fu un atto di resistenza che comportò una svolta esistenziale e artistica. Il loro ritorno dalla

195-225: p. 199. Secondo Todorov, si parla di fantastico laddove personaggio e lettore restano in uno stato di sospensione tra rispetto e sovvertimento delle leggi di natura, in attesa della risoluzione del dubbio (T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 2000, p. 45). Tale definizione è stata discussa in R. Ceserani, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 58-68. In particolare Orlando parla di *formazioni di compromesso*, proponendo una pluralità di statuti del soprannaturale (F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo-L. Pellegrini-V. Sturli, Einaudi, Torino 2017, pp. 27-87). Nell'ottica cristiana certi eventi possono riferirsi al miracolo, definibile come un fatto che «senza cessare di appartenere all'ordine della divina Provvidenza, è un effetto prodotto all'infuori delle leggi solite della natura e del corso consueto delle cose» (A.M. Lépiciér, *Del miracolo. Sua natura, sue leggi, sue relazioni con l'ordine soprannaturale*, Libreria Pontificia, Roma 1900, p. 5). Vd. anche M. Farnetti, *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Vallecchi, Firenze 1988; *Le soglie del fantastico*, a cura di M. Galletti, Lithos, Roma 1996; A. Scarsella, *Il fantastico e la critica letteraria: una bibliografia*, in *I piaceri dell'immaginazione. Studi sul fantastico*, a cura di B. Pisapia, Bulzoni, Roma 1984, pp. 277-338; A. Scarsella, *Profilo delle poetiche del fantastico*, in *La rassegna della letteratura italiana*, XC, 1-2, 1986, pp. 181-202.

³A. Gnocchi, *Giovannino Guareschi. Una storia italiana*, Rizzoli, Milano 1998; G. Conti, *Giovannino Guareschi. Biografia di uno scrittore*, Rizzoli, Milano 2008.

guerra fu il ritorno dal baratro dell'inferno, cosicché la loro stessa sopravvivenza, a fronte della morte di tanti altri, li interrogò nel profondo. In prigionia Guareschi si servì della favola per rappresentare il contrasto fra *bene* e *male*. Un brano della *Favola di Natale* descrive una vera e propria guerra fra angeli e demoni nel cielo, attualizzando un soggetto tipico della pittura trecentesca quale si riscontra, ad esempio, nel *Trionfo della morte* affrescato da Buffalmacco nel Camposanto di Pisa:

Gran lavoro, durante la guerra, per l'aviazione del buon Dio. Angeli da ricognizione incrociano sui luoghi delle battaglie e segnalano eventuali concentramenti d'anime. Angeli da trasporto accorrono e caricano le anime e le portano in Cielo. Angeli da caccia difendono le formazioni dagli attacchi dei neri diavoli alati. Mentre gli Angeli bombardieri rovesciano sulle case, sopra gli ospedali, sopra i campi di prigionia, grossi carichi di sogni, distruggendo così le opere nefaste della disperazione⁴.

⁴ G. Guareschi, *La favola di Natale*, Rizzoli, Milano 1992, pp. 39-40. Il tema richiama la leggenda, nata durante la Grande guerra, degli angeli di Mons (A. Machen, *Gli angeli di Mons e altre leggende di guerra*, a cura di R.G. Capuano, Mattioli 1885, Fidenza 2014). Su Guareschi nei lager: A. Ferioli, *I militari italiani internati nei lager del III Reich: Giovannino Guareschi e la "resistenza senz'armi"*, in *Nuova Storia Contemporanea*, X, 2, 2006, pp. 23-56; Id., *Guareschi e la memoria degli Internati Militari Italiani*, in *100 anni di Guareschi: letteratura, cinema, giornalismo, grafica. Atti del Convegno internazionale "100 anni di Guareschi"*, Parma, 21-22 novembre 2008, a cura di A. Bergogni, MUP, Parma 2009, pp. 141-171.

Posto che il *modo fantastico* (nell'accezione più ampia) è assai presente nelle opere di Guareschi, e tenendo conto che il fantastico è anche «un'emanazione dell'atto narrativo, delle forme e delle condizioni specifiche che lo rendono possibile»⁵, ci proponiamo di esaminarne una campionatura sotto gli aspetti tematico, narrativo, formale e simbolico, per evidenziarne da un lato i debiti rispetto all'esperienza del lager, e dall'altro la sua funzionalità estetica alla rappresentazione letteraria di una fede matura.

2. *La democrazia dei morti*

Nel diario personale di Guareschi (redatto nel lager, senza intenzione letteraria, e pubblicato solo postumo) emergono, fra gli altri, due aspetti della sua vita in prigionia: l'essersi affidato totalmente alla divina Provvidenza e l'aver fatto esperienza del soprannaturale. Nel novembre 1943, infatti, osservando oltre il reticolato il cimitero con le fosse comuni di russi ed ebrei, egli scrisse: «Di là i morti ci guardano come da un anfiteatro e di notte vengono a parlare coi vivi. Dalla garitta il soldato non vede. Non può capire queste cose»⁶. Se il tedesco di guardia non *poteva* vedere, ma il prigioniero sì, ciò significa che localizzazione e condizione dell'internato nel campo di concentramento erano favorevoli all'irruzione del soprannaturale nella vita. L'incontro fra vivi e morti, beninteso, è una costante della tradizione

⁵ R. Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma 2000, p. 76.

⁶ G. Guareschi, *Il grande diario. Giovannino cronista del lager, 1943-1945*, Rizzoli, Milano 2008, p. 265.

letteraria, e ha i suoi capisaldi in Omero, Virgilio, Dante, per i quali i defunti sono soggetti attivi nel colloquio con i vivi, e nel foscoliano *Dei sepolcri*, che c'insegna a prendere esempio dai morti e a mantenere con loro un legame spirituale; ma tale sensibilità, in Guareschi, scaturiva anche da una vicenda autobiografica, che egli condivise con i compagni di prigionia nel *giornale parlato*:

Giovannino seduto per terra sulla sabbia deserta. È solo, ma non è solo. La vita gli diede tre figli, ma il secondo non ebbe niente dalla vita (né una briciola di luce, né un filo d'aria, né un nome), perché quando nacque già la morte l'aveva agghiacciato. [...]

Gli uomini l'hanno diviso dagli altri suoi figli, ma Ci è sempre rimasto con lui; e nessuno può staccarlo da lui, neppure la Morte. Perché il giorno in cui egli getterà il suo fardelletto d'ossa, Ci ancora sarà al suo fianco, e lo prenderà per la mano, e assieme cammineranno sulle nuvole cupe e sui mari tempestosi dell'Eternità. [...]

Giovannino, seduto sulla sabbia deserta, al limite del campo, sembra solo. E invece Ci è qui con lui, seduto sulla sua spalla destra, col faccino appoggiato alla sua gota scarna. E insieme guardano oltre la siepe e oltre la vita, e aspettano qualcosa⁷.

⁷ G. Guareschi, *Ci*, in Id., *Diario clandestino 1943-1945*, Rizzoli, Milano 1950, pp. 112-113. Sul *topos* del dialogo coi morti: E. Pellegrini, *Morti*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani-M. Domenichelli-P. Fasano, UTET, Torino 2007, pp. 1554-1561; "Parlando cose che 'l tacer è bello". *Messinscena del Dialogo nella letteratura italiana. Dal "Dialogo coi morti" al "Colloquio" coi fantasmi della mente. Atti dell'omonima sezione del XXXII Deutscher Romanistentag (Berlino, 25-28 settembre 2011)*, a cura di M. Tortora-R. Ubbidente, Cesati, Firenze 2013.

Il brano è un elogio dell'attesa vigilante⁸, non senza l'evocazione della siepe leopardiana, di là dalla quale, per Guareschi, non v'è un infinito che sbigottisce, ma la realizzazione della speranza di sopravvivenza oltre la vita terrena (il che implica l'accettazione del limite dato dal reticolato). La prospettiva cristiana, del resto, ha foggato la particolare declinazione del fantastico italiano (molto influenzato da un Romanticismo inscritto nell'esperienza storica della Chiesa tridentina, che vedeva nel limite un istituto della natura umana, fondamentalmente buona), privandolo di quella radicalità che altrove, come in area germanica, è più marcata⁹. La presenza del bimbo nato morto, qui, ha altresì una radice letteraria in modelli fine ottocenteschi, fra cui spicca la poesia pascoliana (da *Il giorno dei morti* in *Myricae* a *Il ritorno a San Mauro* nei *Canti di Castelvecchio*); talché tale *topos*, in Guareschi, può essere definito un *soprannaturale di tradizione* (Orlando), in quanto basato su regole sedimentate nelle credenze popolari e nella letteratura (e, aggiungiamo, nel melodramma). Tuttavia il dialogo coi morti va considerato, per dirla con Giovanni Lugaresi, in «quel grande, stupendo mistero cristiano che è la Comunione dei Santi»¹⁰, in forza del quale il *topos* letterario diviene strumento di riflessione teologica e di azione responsabile nel mondo. In tal modo i racconti di Guareschi

⁸ *Vangelo* di Luca (12, 33-48), di Matteo (24, 43-51), di Marco (13, 33-37).

⁹ L. Lattarulo, «Antica storia narra così». *Considerazioni sul fantastico italiano ottocentesco*, in *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, a cura di M. Farnetti, Olschki, Firenze 1995, pp. 121-134.

¹⁰ G. Lugaresi, *Guareschi: fede e libertà*, MUP, Parma 2010, p. 26. Vd. anche Id., *Le lampade e la luce: Guareschi, fede e umanità*, Rizzoli, Milano 1996.

aprono la strada a una visione totale della realtà, che presuppone il mistero di Dio che fonda quello dell'uomo, e con esso s'incontra mediante il mistero del soprannaturale, che ha la sua rivelazione nel mistero di Cristo posto a fondamento della Chiesa; ed è, questa, la posizione unitaria di marca tomistica espressa da Henri de Lubac, che, superando la dottrina dei due piani (quello della grazia e quello della natura), restituisce alla natura la sua autonomia, rivalutando materia, corpo e mondo¹¹. Sulla stessa linea, volta sostanzialmente a riconoscere un fine nelle cose del mondo, era la posizione di Chesterton, da lui stesso sintetizzata con l'aforisma: «Sopprimete il soprannaturale, non resta che quello che non è naturale»¹².

La relazione con i morti garantisce l'aggancio alle tradizioni, alla sapienza di chi ci ha preceduti e di chi ha sofferto nella guerra; essa è un antidoto al nichilismo e alla rassegnazione, è un invito alla fermezza individuale e collettiva, e collabora alla costruzione del presente e del futuro sui piani morale e politico. Cosicché, secondo le note parole del *Diario clandestino*, «bisogna tener conto anche dei Morti, nella vera democrazia»¹³. Tuttavia, con la selezione dei morti da porre in dialogo coi vivi l'autore compie un'operazione ideologica allo scopo di orientare il giudizio sul presente; egli, insomma, s'investe di una funzione pedagogica iscrivibile nel filone populistico-risorgimentale, indicando i valori religiosi e civili irrinunciabili di una civiltà che

¹¹ H. de Lubac, *Opera Omnia*, 11, *Il mistero del soprannaturale*, Jaca Book, Milano, 1978.

¹² G.K. Chesterton, *Il soprannaturale è naturale. Scritti per l'Italia*, Marietti, Genova-Milano 2012, p. 50. Vd. Anche Id., *San Tommaso d'Aquino*, Agnelli, Milano 1938.

¹³ G. Guareschi, *Diario clandestino*, cit., p. XV.

rischia di andare perduta. Da ciò deriva la scelta d'inscenare l'incontro con defunti tipici quali il soldato, la maestra, la moglie/figlia, poiché essi sono custodi d'una visione secondo cui la vita e il mondo hanno un senso che si tramanda attraverso la tradizione e s'invera nella coscienza cristiana, ed è garante dell'ordine, naturale e sociale, basato su fede religiosa, famiglia e patria. In ciò ci sembra che Guareschi abbia realizzato nella letteratura quanto Chesterton aveva sostenuto sul piano teorico, ossia che la democrazia si basi sulle cose comuni a tutti, e che pertanto richieda l'opinione degli uomini comuni, del presente e del passato:

È ovvio che la tradizione non è che la democrazia estesa nel tempo. È la fiducia nel consenso delle voci comuni dell'umanità piuttosto che in qualche nota isolata e arbitraria. [...] La tradizione può esser definita come un'estensione del diritto politico. Tradizione significa dare il voto alla più oscura di tutte le classi, quella dei nostri avi. È la democrazia dei morti. La tradizione rifiuta di sottomettersi alla piccola ed arrogante oligarchia di coloro che per caso si trovano ad andare attorno. [...] Io non posso comunque separare le due idee di tradizione e di democrazia: mi sembra evidente che sono una medesima idea¹⁴.

Cominciamo dai soldati. Nel racconto *Il reduce dalla Russia* un soldato di ritorno dalla prigionia è attirato, appena sceso dal convoglio, dalla voce della moglie, che lo conduce sino alla riva di un laghetto. Da una localizzazione molto realistica e vivace («l'atrio della stazione era pieno di gente, e mille persone

¹⁴ G.K. Chesterton, *Ortodossia*, Morcelliana, Brescia 1980, pp. 65-66. Gnocchi ha per primo istituito paralleli fra il pensiero di Chesterton e quello di Guareschi.

urlavano dei nomi agitando cappelli e fazzoletti»), il protagonista, guidato dalla moglie, si dirige «verso la periferia spopolata e silenziosa», simbolo dell'isolamento e della quiete propizi al fantastico. Qui la donna racconta il momento della propria morte, confermando quegli indizi lessicali che già all'inizio hanno fatto sospettare che si tratti di un'*umbra*: prima la sola voce, poi il pallore («vide emergere dall'ombra il viso pallido di lei»). Il dialogo, allusivo, rievoca il momento della caduta della bomba che ha polverizzato la donna col bambino, Pin, che ella anche ora regge in braccio. L'uomo, istruito dalla moglie, smuove chili di rottami per raccoglierne la polvere e seppellirla assieme a quella di Pin. Ella si accomiata, dandogli appuntamento all'«ultima stazione», ove starà ad aspettarlo. Ma lui affretta i tempi, togliendosi la vita nell'acqua del laghetto:

Ritornò poco dopo, fatto d'aria e di ricordi come la donna e Pin.

“Hai commesso un delitto terribile”, singhiozzò la ragazza appena se lo vide davanti. “Adesso Dio ti condannerà per il tuo gesto insano e così rimarremo divisi in eterno”.

Egli sorrise.

“Già stato Lassù”, disse. “Già messo a posto tutto con la Giustizia Divina. Sono libero!”.

“Libero?”.

“Libero e perdonato: Lassù c'è l'amnistia per tutti i reduci dalla Russia che si suicidano”.

Si sedettero sull'erba, e si buttavano Pin che scioglieva le alucce ancora esitanti e volava dall'uno all'altra cinguettando come un uccellino¹⁵.

¹⁵ G. Guareschi, *Italia provvisoria. Album del dopoguerra*, Rizzoli & C., Milano 1948, pp. 50-56: 56.

Nel racconto sono già presenti alcuni aspetti formali riscontrabili, di lì a pochissimo, anche negli episodi di *Mondo piccolo* (la brevità della narrazione, l'uso dell'imperfetto, il cronotopo, un narratore impersonale che può riportare più punti di vista); ma, soprattutto, con quella felice invenzione dell'amnistia per i reduci dalla Russia emerge la concezione tomistica dell'uomo come *persona*, che la giustizia divina, trascendente e imperscrutabile, sonda nelle pieghe più intime della coscienza, e ristabilisce nei suoi diritti ignorati o calpestati, con la conseguenza da un lato di rendere davvero a ciascuno il suo, e dall'altro di ricondurre all'ordine universale¹⁶. Una vignetta coeva pubblicata su *Candido* fa quasi da illustrazione al racconto: un reduce osserva la propria abitazione in macerie, del tutto inagibile, e vi vede, affacciati al balconcino sul brandello di facciata ancora in piedi, la moglie e il figlio, entrambi con le ali¹⁷. Nella vignetta l'azione si svolge davanti alla casa, che come luogo della memoria ha la funzione di «raccordo simbolico privilegiato fra spazio, tempo, emozione»¹⁸, rappresentando la precarietà esistenziale, oltre che materiale, del reduce, con l'impossibilità per lui di ricollegarsi al passato, di rientrare nel flusso dell'esistenza e riabbracciare i propri cari; nel racconto, invece, il reduce compie quel rito funebre (reso *topos* letterario dal carme CII di Catullo e dal Foscolo di *Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo*) che gli consente di ritrovare, con la famiglia, anche una nuova casa.

¹⁶ I. Pozzoni, *Il giusnaturalismo neo-tomista del Mondo piccolo di G. Guareschi*, in *Información Filosófica*, XIII, 24, 2016, pp. 33-46.

¹⁷ G. Guareschi, *Racconti del dopoguerra: ritorno*, in *Candido*, II, 10, 9 marzo 1946, p. 4.

¹⁸ A. Tarpino, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Einaudi, Torino 2008, p. 4.

La figura del reduce ha un particolare significato nell'evocazione dei morti, poiché la prigionia aveva rappresentato un periodo di sospensione del tempo. Gli studi sociologici sul sistema concentrazionario hanno difatti evidenziato come il lager, in quanto luogo avulso dal resto del mondo, spezzasse il senso spazio-tempo dell'internato, così da frantumare «il nesso interiore fra ricordo, aspettativa e speranza», appropriandosi «anche del tempo biografico e dei movimenti più interni della coscienza», allo scopo ultimo di sradicare l'uomo dalla storia e lasciarlo davanti all'abisso dello smarrimento¹⁹. Per reagire a tutto ciò era necessario recuperare la fede di vivere in un presente dato, mantenendo le radici nell'eternità; cosicché la comunicazione coi morti è anche comunicazione fra Terra e Cielo alla riscoperta della solidarietà universale presente nel creato. L'atteggiamento di Guareschi è analogo a quello di Giulio Bedeschi, che in *Centomila gavette di ghiaccio* e negli elzeviri ha sovente fatto riferimento ai morti come un popolo che compone la nazione in totale fusione spirituale coi vivi, al punto da parlare dell'*adunata* degli alpini come di un momento dove «i battaglioni, i gruppi, le compagnie, le batterie sono densi di vivi e di morti allineati insieme, tutti presenti»²⁰. A conferma che realtà come guerra e prigionia sono difficilmente descrivibili soltanto mediante il modo realistico, nel gennaio 1946 Guareschi scrisse che

la parte più importante della prigionia è stata completamente trascurata: la parte spirituale. Per diciannove mesi centinaia di migliaia di persone hanno vissuto schiave in una terra nemica e hanno trascorso

¹⁹ W. Sofsky, *L'ordine del terrore: il campo di concentramento*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 109.

²⁰ G. Bedeschi, *Il segreto degli alpini*, Mursia, Milano 2004, p. 19.

non solo ore di fame e di freddo, ma ore di dolore, di nostalgia, di speranza, di fede, di noia, di disperazione²¹.

Un altro personaggio cruciale è quello della maestra. Nel racconto *Ricordando una vecchia maestra di campagna* al borgo si svolge la festa degli alberi, una celebrazione istituzionalizzata nel 1923, e che dal 1951 si teneva il 21 novembre. Peppone, invitato come sindaco a parlare agli alunni della scuola, dopo qualche incertezza lascia esprimere il proprio cuore, rievocando Giuseppina, la vecchia maestra «che è morta ma che è ancora viva perché non può morire», e di cui egli, Peppone, avverte tuttora la presenza dietro gli scolari di oggi schierati in cortile. Quindi nomina i compagni di classe morti anzitempo, da fanciulli per infortuni o malattie, da giovani in guerra, o da adulti, i quali sono tutti di nuovo, ora, com'erano da bambini «attorno alla signora Giuseppina», che se li è ripresi per insegnare loro «le regole dell'eternità». Al culmine dell'orazione improvvisata giunge il concetto più notevole:

“Questo è per me il significato della festa di stamattina e gli alberelli che adesso voi bambini planterete dentro la terra sono come il legame fra la morte e la vita: fra la vita che sta sopra e la morte che sta sotto. E se l'avvenire dell'albero e il suo progresso verso l'alto sono sopra la terra, le radici sono sotto la terra. E ciò significa che l'avvenire è alimentato dal passato. Guai a coloro che non coltivano il ricordo del passato: sono gente che seminano non sulla terra ma sul cemento...”²².

²¹ G. Guareschi, *Occhio segreto nel lager*, in *Oggi*, II, 3, 15 gennaio 1946, p. 8.

²²Id., *Tutto don Camillo*, 2, a cura di A. Guareschi-C. Guareschi, Rizzoli, Milano 2018, pp. 2025-2032: p. 2030.

Il discorso è molto apprezzato da tutti, ma Peppone, perduto nei ricordi, abbandona la cerimonia, e, tallonato da don Camillo, s'incammina verso casa lungo la strada che costeggia il paese. Il silenzio è totale, nessuno dei due dice parola; l'atmosfera è propizia al fantastico: «l'argine era annegato dentro la nebbia e non si vedeva niente altro che il nastro della strada, quasi fosse una strada sospesa in aria». Ed ecco che i due, ciascuno per proprio conto, odono in «una voce sommessa» alle loro spalle il rimprovero dalla vecchia maestra. Poi silenzio:

La voce tacque e i due uomini continuarono a camminare muti nella nebbia.

Poi, a un tratto, si fermarono, si guardarono in faccia e, come se si fossero messi d'accordo, si voltarono indietro.

Si capisce: la signora Giuseppina era là in fondo, ferma in mezzo all'argine, e attorno a lei erano tutti i suoi scolari morti.

La signora Giuseppina levò il braccio e agitò in aria l'indice minaccioso.

Don Camillo e Peppone si volsero di scatto e ripresero la loro strada quasi correndo.

Don Camillo camminava borbottando in fretta delle preghiere e, ogni tanto, Peppone diceva: *Amen*.

Squinternato paese!²³.

La localizzazione generale dei racconti di *Mondo piccolo* è decisiva per l'innesto del fantastico nella trama. Infatti, come è noto, la narrazione è ambientata nel secondo dopoguerra, in un paese indefinito della Pianura Padana (uno di quelli che potrebbe aver visitato Guido Piovene nel suo *Viaggio in Italia*), i cui abitanti, legati alla terra e ai lavori stagionali, sono ancora

²³ *Ibid.*, p. 2032.

imbevuti di quella cultura popolare residuale negli anni Cinquanta, e delle relative tradizioni e superstizioni; una cultura che l'Italia cominciava ad abbandonare per avviarsi alla desacralizzazione della società (negli anni Settanta Pier Paolo Pasolini avrebbe usato l'espressione di *scomparsa delle lucciole* per indicare il declino del «vecchio universo agricolo» a favore dell'omologazione imposta dall'industrializzazione)²⁴. Nel racconto della vecchia maestra, poi, la localizzazione sull'argine del fiume immerso nella nebbia è un esempio dell'incontro fra *cultura* e *natura*. La visione del morto sull'argine era già presente nella poesia di Severino Ferrari, *Io veggo sopra l'argine alto di Codifiume*: in quel caso si tratta del padre, e la figura è avvolta «nella polvere del mezzogiorno adusto»²⁵. L'irruzione della maestra nel mondo dei vivi, in uno scenario quasi liminare fra realtà e oltretomba, è in relazione con la metafora dell'albero contenuta nel discorso di Peppone. James Frazer sosteneva che culto della natura e culto dei morti sono i due aspetti fondamentali della religione naturale, mentre studi antropologici hanno rilevato come nell'universo fisico si attuino sia la libertà del sacro di manifestarsi nella materia, in qualsiasi forma, sia l'attitudine umana di riorganizzarlo per ciò che è, in qualsiasi espressione, poiché la propensione della natura a trascendere la propria fisicità dilata le possibilità dello spirito umano di cogliere il

²⁴ G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 1957, pp. 192-202; P.P. Pasolini, *Il vuoto del potere in Italia*, in *Corriere della Sera*, I febbraio 1975.

²⁵ S. Ferrari, *Nuovi versi*, Conti, Faenza 1888, p. 37.

mistero nella propria esperienza²⁶. Camminare lungo l'argine del fiume (il verbo *camminare* ricorre cinque volte, anche unito all'espressione «lentamente a testa bassa») scosta l'individuo dalle passioni terrene e lo porta a ritrovare un'etica a misura di persona, mentre l'abbandonarsi alle sollecitazioni dell'acqua che scorre lo fa riconoscere nella storia di tutti, così da poter guardare il fiume e la vegetazione che marciano l'ambiente natio con quel senso del *sacro* di cui ha parlato Rudolf Otto; ed è un'emozione che coinvolge, qui, tanto don Camillo quanto Peppone nella scoperta di un *numinoso* (non soltanto di natura culturale e psicologica, ma anche teologica) che si caratterizza soprattutto per aspetti irrazionali colti attraverso un sentimento creaturale nei confronti d'una realtà che suscita timore e fascinazione, sollecitando una risposta in termini di solidarietà col creato e nel creato²⁷. Entrambi diffidano di un presente volto a una modernizzazione che, mentre disperde valori, credenze e consuetudini, da un lato porta a tendenze individualistiche (già denunciate da Simone Weil) che lasciano l'uomo in balia del meccanismo di spersonalizzazione della società di massa, e dall'altro produce quella laicizzazione della vita pubblica e privata che negli anni Sessanta fu detta *eclissi del sacro*²⁸. Guareschi non nega il progresso, bensì – come già Vincenzo Gioberti nella

²⁶ G.J. Frazer, *The Worship of Nature*, Macmillan & C., London 1926, pp. 16 sgg.; L.E. Sullivan, *Natura*, in *Dizionario dei luoghi del sacro*, a cura di M. Eliade, Jaca Book, ed. elettronica, 2019.

²⁷ R. Otto, *Il sacro. Sull'irrazionale nell'idea del divino e il suo rapporto con il razionale*, a cura di A. Natale Terrin, Morcelliana, Brescia 2011.

²⁸ S. Weil, *La persona e il sacro*, Adelphi, Milano 2012; S.S. Acquaviva, *L'eclissi del sacro nella civiltà industriale*, Edizioni di Comunità, Milano 1966.

*Teorica del sovrannaturale*²⁹, ove alle verità di ordine razionale del Cristianesimo ne sono riconosciute altre alle quali si crede in forza di una *sovrintelligenza* – riconosce la necessità d'inserire il cammino di civiltà, con tutte le possibilità offerte dal progresso al vivere umano, nel solco della rivelazione, facendo di naturale e soprannaturale una dualità, poiché la civiltà (basata sul naturale) presuppone la religione (basata sul soprannaturale) e ne è alimentata. Sono dunque, assieme, la natura e la rivelazione a richiamarci a un tempo diverso dal mero presente, dando senso a ogni piccolo fatto nell'universalità dello spazio e nell'eternità del tempo; cosicché, per dirla con Chesterton, «la Chiesa Cattolica è la sola capace di salvare l'uomo dallo stato di schiavitù in cui si troverebbe se fosse soltanto il figlio del suo tempo»³⁰.

Altri personaggi cruciali nell'incontro fra vivi e defunti sono i familiari. In *Litigare è necessario* don Camillo si reca dal Biasca per svelargli che sua moglie, appena deceduta, non aveva mai speso i soldi per i costosi farmaci di cui aveva bisogno, depositandoli invece in un libretto affidato all'arciprete, affinché il marito possa finalmente acquistare un podere. Biasca, come suo uso, prende a urlare, difendendosi dall'accusa di essere un violento e ricordando che la defunta, con cui aveva «litigato per vent'anni filati», era usa discutere sottovoce mentre egli gridava, facendo passare lui per un prepotente. Nel corso del colloquio

²⁹ V. Gioberti, *Teorica del sovrannaturale, o sia, Discorso sulle convenienze della religione rivelata colla mente umana e col progresso civile delle nazioni*, Tipografia Elvetica-Libreria Patria, Capolago-Torino 1850.

³⁰ G.K. Chesterton, *Perché sono cattolico*, Gribaudi, Milano 1994, p. 135. Vd. M. Perniola, *Del sentire cattolico. La forma culturale di una religione universale*, Il Mulino, Bologna 2001.

col prete, ricco di particolari sulla malattia della donna, alcuni indizi lessicali fanno presagire ciò che sta per accadere. Isoliamo tre battute del Biasca: «La gente non sentiva quello che diceva lei. Lei era furba: aveva imparato dai preti a parlare a bassa voce»; «Se fossi sicuro di trovarla per poterle dire tutto quello che ho qui nel gozzo, ci starei a crepare subito!»; «La gente dice che il mascalzone sono io. La gente sente soltanto la mia voce perché, mentre io urlo, lei tace». Il verbo *dire* è prima coniugato all'imperfetto, come si conviene a un'azione abituale del passato che non si può più compiere; poi, l'augurio di ritrovarla nell'Al-dilà per riprendere il diverbio; infine quel *tace*, il cui tempo presente rende attuale l'azione in quel momento, e che è il primo segnale della presenza umbratile della morta, ora di nuovo di fronte a lui:

Invece non era vero: la Celestina non taceva ma parlava con voce sommessa e, se don Camillo non l'udì, la dovette udire il Biasca. Infatti, il Biasca se ne stette zitto, a testa bassa, per un bel pezzetto poi, d'improvviso, si riscosse e urlò come l'avessero morsicato:

“Sì, sì! Il podere, Lolini, le Messe, il funerale col prete, il Paradiso, l'Inferno, il Purgatorio, il Limbo dei Santi Padri, il Padreterno, il Giudizio Universale! Sì, sì! Tutto quello che vuoi purché stai zitta, una buona volta!...”.

Il narratore, onnisciente, sa che soltanto Biasca può udire la voce della defunta; ma don Camillo sembra aver inteso ugualmente, in forza della sua fede:

Il Biasca, irrigidito e coi pugni stretti, era immobile: probabilmente stava ascoltando quel che gli andava dicendo la Celestina e don Camillo non voleva essere lì quando sarebbe venuta la replica.

Adesso che il Biasca e la Celestina erano riusciti a ritrovarsi, se la vedessero fra loro. Fra moglie e marito non mettere il dito³¹.

Biasca comprende dunque, improvvisamente, che nel corso del tempo quella donna s'era annullata in lui, esaltando col proprio sacrificio il significato cristiano del matrimonio, mentre egli fino ad allora aveva considerato le nozze come un semplice contratto, ovvero scambio di servizi. Ma perché avvenga la riconciliazione sono qui necessarie due condizioni: la localizzazione nella casa e il dialogo con il sacerdote. La conclusione («Tra moglie e marito» ecc.) riporta il lettore al tono di fondo, fondamentalmente umoristico, che connota i racconti di *Mondo piccolo*. Come di regola avviene in Guareschi, un'alta tensione emotiva coesiste con il sorriso, e in esso si diluisce, sancendo l'accettazione del fantastico come possibilità d'incontro con il divino e la disponibilità del personaggio a riesaminare la propria vita. Del resto, per dirla con Chesterton, la *stranezza* dell'uomo sta nel fatto che egli «solo, fra tutti gli animali, è scosso dalla benefica follia del riso; quasi avesse afferrato qualche segreto di una più vera forma dell'universo e lo volesse celare all'universo stesso»³². Ed è proprio il sorriso provocato dall'umorismo (al contrario di quanto avviene nel citato libro di Bernanos, dai toni assai più cupi) a diradare quell'ambiguità che, altrimenti, lascerebbe spazio al demonio. Guareschi, rimasto nel lager per non venire meno al giuramento militare, aveva già fatto i conti con tutte le tentazioni, quasi demoniache, che i

³¹ G. Guareschi, *Tutto don Camillo*, 2, cit., pp. 2760-2768; pp. 2767-2768.

³² G.K. Chesterton, *L'uomo eterno*, La Nuova Italia, Firenze 1930, p. 34.

tedeschi gli avevano messo di fronte (persino l'offerta di rimpatriare per collaborare a un periodico), e le aveva rifiutate tutte. Il diavolo, in Guareschi, non è assente; al contrario, è sempre in agguato dentro l'uomo. Tuttavia, non senza travaglio interno né senza l'aiuto del sacerdote, i personaggi di *Mondo piccolo* riescono – prima o poi, e talora con fatica – a distinguere il bene dal male.

Se Biasca forse riesce a redimersi in vita, o almeno ne ha l'occasione, allontanando da sé quella minaccia orrenda per la persona e la società che è la negazione di Dio, un altro personaggio, Marchino Stocci, responsabile diretto della fine della figlia Gisa, sempre maltrattata e infine travolta in strada mentre sfuggiva con la bicicletta all'ira paterna, ha l'opportunità di redimersi attraverso la morte, inseguendo, in un caldo primo pomeriggio d'agosto, proprio il *fantasma* della figlia in bicicletta. Difatti anche il giorno, con la sua luminosità che determina i contorni di persone e cose, è propizio all'apparizione, e certi stati diurni d'inquieta vigilanza possono essere colti di sorpresa dal fantastico; anzi secondo Roger Caillois, che si riferiva al mezzogiorno, l'ora meridiana è l'ora del *taedium vitae* o del messaggio di morte, ma al contempo l'allucinazione dovuta al calore provoca un'aspirazione all'immortalità, un accredito di vita³³. E sia detto di passata che l'apparizione della ragazza al cancello dell'abitazione (un luogo considerato, nell'immaginario onirico, come soglia invalicabile dell'Aldilà, ove si presentano le *umbrae* escluse per sempre dal giardino di casa) richiama alla memoria

³³ E. Straus, *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Springer, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1956; R. Caillois, *I demoni meridiani*, a cura di C. Ossola, Bollati Boringhieri, Torino 1988.

il Pascoli di *Fanciullo mendico* e *Casa mia*³⁴. Bastano poche pennellate per costruire un clima fantastico e annunciatore dell'apparizione: il cancello, chiuso col lucchetto dopo la morte della ragazza, è ormai coperto da una vite canadese; «l'afa incombeva sui campi della Bassa: la gente dormiva e tutto era silenzio e solitudine»; Stocci, come ormai di consueto, fissa il cancello di là dal quale s'intravede «la strada bianca e deserta, bombardata dal sole»:

Ed ecco che qualcuno arrivò in bicicletta e si fermò sulla strada davanti al cancello.

Lo Stocci non distingueva bene la persona, per via delle foglie che si addensavano sulla sommità del cancello.

Allora si alzò in piedi, si avvicinò al cancello. Ed era lei, la Gisa. E lo guardava coi suoi grandi occhi cilestrini³⁵.

Quando Stocci, dopo aver strappato febbrilmente la vite, invita la ragazza a entrare, essa fa cenno di no e si allontana. Il padre afferra una bicicletta e la insegue; esce dal cancello e, al sopraggiungere di un camion, resta vittima del medesimo sinistro che aveva ucciso Gisa. Alcune espressioni denotano la condizione dell'uomo: «aveva la febbre nelle mani»; «rimase come allocchito»; «gli venne la frenesia»; «pigiò disperatamente sui pedali». Si potrebbe parlare di allucinazione, se non fosse che

³⁴ G. Guareschi, *Il cancello chiuso*, in Id., *Tutto don Camillo*, 2, cit., pp. 2391-2398; G. Pascoli, *Poesie (Myricae, Canti di Castelvecchio)*, a cura di I. Ciani-F. Latini, UTET, Torino 2002, p. 715, p. 921; P. Bonfiglioli, *Il "Ritorno dei morti" da Pascoli a Montale*, in *Pascoli. Atti del Convegno nazionale di studi pascoliani. San Mauro Pascoli, 11-12-13 maggio 1962*, STEM, Santarcangelo di Romagna 1965, pp. 55-72.

³⁵ G. Guareschi, *Tutto don Camillo*, 2, cit., p. 2397.

una vecchia, l'unica che non dorme a quell'ora, vede passare i due in bicicletta, fianco a fianco, sorridenti e riconciliati. La testimonianza della donna è presentata con due elementi che la rendono fededegna (ella era ben sveglia, ch  «soffriva d'insonnia», e «giur  che alle due e pochi minuti» ecc.), mentre lo stesso narratore sembra dissimulare il dubbio dietro un atteggiamento enunciativo apparentemente scettico («Favole, si capisce»). In tutti i casi citati l'apparizione fantasmatica   provocata dalla ricostruzione del ricordo della persona scomparsa, che scaturisce dalla dialettica fra memoria e ricerca di un passato: quei fantasmi sono la realt , rimasta nei vivi, della persona perduta.

Nel racconto *Il Crik*³⁶ la descrizione del protagonista e del suo camion – con cui egli fa «una cosa sola», come un Olandese Volante della strada – anticipa una condizione anomala, facendo del camion la vera localizzazione della narrazione: «la gente l'aveva battezzato *Leopardo* per via delle centinaia di pezze e toppe di lamiera scura e rugginosa che gli maculavano la carrozzeria color paglia», e nonostante le cattive condizioni della meccanica continuava ad andare avanti e indietro dal fiume per il trasporto di sabbia e ghiaia. Impantanatosi a causa di un banco di nebbia, un giorno Crik non riesce a districare il camion, che esala l'ultimo respiro sotto le rabbiose manovre dell'autista. Passa il tempo, Crik non si allontana dal suo camion, e a chi gli dice di abbandonarlo risponde: «Io sto qui ad aspettare». Compare un giorno una ragazza, che si avvicina al camion, e sedendo su un sasso avvia con Crik una conversazione a distanza. *Sasso*   il vocabolo (ripetuto ben quattro volte) che,

³⁶ G. Guareschi, *Tutto don Camillo*, 1, cit., pp. 1560-1572.

per la sua ambiguità semantica (“frammento di pietra”, ma anche “lapide con epigrafe funeraria”), è noto nella tradizione letteraria per camuffare nel paesaggio una lapide, fungendo qui da indizio impercettibile di una presenza umbratile³⁷. Nel primo scambio di battute Crik le chiede burbanzoso se ella lo fissi perché trova curioso il suo volto; al che la ragazza risponde di non saperlo, dacché egli ha la faccia coperta dalla barba. Ciò spinge il camionista a guardarsi in un frammento di specchio, e ad ammettere di essere in condizioni deplorevoli per un giovane di ventisei anni. Lo specchio è un oggetto chiamato qui a rivelare una sgradita realtà esistenziale: il decadimento fisico e morale di un uomo privo di futuro, al pari del camion, impedito nel movimento dall'usura meccanica³⁸. Da qui, dunque, il primo dubbio di Crik su di sé, e anche l'avvio del racconto verso il fantastico, poiché «la visione pura e semplice ci scopre un mondo piatto, senza misteri. La visione indiretta è la sola via verso il meraviglioso»³⁹. La conversazione si protrae per mesi, finché la ragazza annuncia che non si farà più vedere e che, se lo vuole, vada Crik a trovarla alla sua dimora ubicata «sulla strada dell'argine». Ma ci vuole ancora un po' di tempo:

³⁷ U. Foscolo, *Dei sepolcri*, vv. 104 sgg.; G. Leopardi, *Sopra il ritratto di una bella donna*, vv. 18-19; G. Pascoli, *Lapide*, in Id., *Poesie*, cit., pp. 354-355.

³⁸ J. Sisco, *Specchio*, in *Oggetti della letteratura italiana*, a cura di G.M. Anselmi-G. Ruozzi, Carocci, Roma 2008, pp. 176-189; F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, a cura di L. Pellegrini, Einaudi, Torino 2015.

³⁹ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p. 126.

L'acqua premeva sugli argini e la gente era preoccupata e tutti avevano dimenticato il Crik; soltanto la ragazza non l'aveva dimenticato e lo aspettava, perché era sicura che il Crik sarebbe venuto.

E difatti il Crik si fece vedere la notte in cui il fiume grosso toccò il livello più alto: erano quasi le undici e pioveva a scrosci.

La ragazza nella sua camera del primo piano a piè dell'argine maestro sentì a un tratto suonare un clacson e, affacciata alla finestra che si apriva all'altezza quasi dell'argine, vide il *Leopardo* fermo davanti alla finestra sulla strada dell'argine.

Il Crik stava al volante; si mostrò sorridendo al finestrino e salutò agitando il braccio. Poi innestò la marcia e partì di gran carriera.

La ragazza sentì ancora suonare il clacson lontano.

Il Crik e il *Leopardo* furono visti da parecchi, quella sera. E parecchi udirono il suono del clacson.

Quando il livello tornò giù, dopo un paio di giorni, don Camillo, buttandosi dentro l'acqua fino allo stomaco, fu il primo che arrivò al *Leopardo* che s'era interrato ancor di più e aveva l'acqua fino al sedile della cabina.

Don Camillo aprì lo sportello della cabina e il Crik era seduto al volante: fiero e sorridente che pareva vivo⁴⁰.

Il racconto si conclude con don Camillo che, camminando, ode il colpo di clacson del Crik, ormai segno non più d'insolente arroganza, bensì d'esuberante gaiezza («è il Crik che va a fare il bullo sotto le finestre della sua bella») e di conquista, da parte del morto, d'una pienezza di vita e d'amore mai avuta prima. Come nel caso di Stocci, il fatto è avvenuto all'improvviso, mentre il personaggio era in una situazione di attesa: il che è fede che qualcosa debba accadere. Crik, quindi, da antieroe

⁴⁰ G. Guareschi, *Tutto don Camillo*, 1, cit., pp. 1571-1572.

dell'azione (azione inane, poiché col camion aveva sempre *erato* a vuoto) è divenuto, similmente al Belacqua pascoliano, un eroe della contemplazione; e infine, grazie alla mediazione salvifica di una ragazza (secondo la tradizione letteraria della donna-angelo), s'è fatto testimone di un *tempo*, che è misura dell'uomo, sovrastato dall'*eterno*, che è misura di Dio⁴¹. E, come in altri casi tra quelli veduti, fra i protagonisti privi di parola (ma non di voce) compare il fiume, che da un lato, come nel romanzo di Riccardo Bacchelli *Il mulino del Po*, è amico e assieme nemico dell'uomo, è luogo letterario, metafora, agente e collettore di storie, e dall'altro, secondo la tradizione greco-latina, è collegato col mondo dei morti⁴². Per il cristiano l'intera natura è pervasa da quello che Chesterton chiama *incantesimo*, in quanto, per l'arbitrarietà e il mistero del fatto, magici e fatati sono l'albero che dà i frutti, l'acqua che scorre verso il piano, il Sole che risplende⁴³.

⁴¹ G. Pascoli, *Gloria*, in *Poesie*, cit., pp. 310-312. A questa donna-angelo fa da contrappunto comico la donna-diavolo, cioè il personaggio di Cat, «la infernale ragazza» che entra nelle ultime storie di *Mondo piccolo*, dall'agosto 1966 (G. Guareschi, *L'acqua del Po non si addice a Mao*, in Id., *Tutto don Camillo*, 2, cit., pp. 3023-3031).

⁴² Difatti, «durante il suo cammino [...] il fiume diviene un agente di narrazioni, un teatro dove si recita la prosa del mondo» (A. Bertoni, *Fiume*, in *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G.M. Anselmi-G. Ruozzi, B. Mondadori, Milano 2003, pp. 191-200: 193). Vd. R. Ceserani, *Fiume, fiumi*, in *Dizionario dei temi letterari*, cit., pp. 889-897. Vd. G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, Red, Milano 2006; M. Greco, *Guareschi e il grande fiume*, in *Un Candido nell'Italia provvisoria. Giovannino Guareschi e l'Italia del "mondo piccolo"*, a cura di G. Parlato, Fondazione Ugo Spirito, Roma 2002, pp. 147-156.

⁴³ G.K. Chesterton, *Ortodossia*, cit., pp. 72-73.

3. *Il fantastico alla luce della fede*

Secondo Caillois il fantastico ha la sua ragion d'essere in quanto si oppone direttamente alla ragione, provocando «uno smarrimento nuovo, un panico sconosciuto» che mette in discussione le certezze del mondo moderno. Infatti,

nel fantastico il soprannaturale si manifesta come rottura della coerenza universale. Il prodigio diventa un'aggressione proibita, minacciosa, che infrange la stabilità di un mondo le cui leggi erano fino ad allora giudicate rigorose e immutabili. È l'impossibile che irrompe all'improvviso in un mondo da cui, per definizione, è bandito⁴⁴.

Il racconto *L'uomo senza testa*⁴⁵ rientra appieno nel fantastico, riprendendo il *topos* letterario degli insepolti, i cui archetipi sono Elpenore nell'*Odissea* e Palinuro nell'*Eneide*. La scoperta, nell'archivio parrocchiale, di un documento del 1752 che fa luce su un fatto di sangue dell'epoca, spiega finalmente la misteriosa presenza di una pietra nera nel cimitero, in corrispondenza della salma «senza nome e senza volto» (come recita la scritta sulla lapide) di un ignoto rapinatore decapitato dagli stessi suoi complici. La notizia suscita meraviglia nel borgo, talché tutti vogliono vedere la pietra e la casa dove s'era consumato il delitto. L'ambientazione è tipica del fantastico: la vecchia casa è divenuta un magazzino disabitato, e presso il muro ove l'uomo era stato ucciso crescono le erbacce. Gli incontri con il fantasma sono preparati dall'atmosfera del mese dei morti («Sopraggiunsero le prime brume del novembre e il grande fiume diventò

⁴⁴ R. Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza*, a cura di P. Repetti, Theoria, Roma-Napoli 1985, pp. 19-21.

⁴⁵ G. Guareschi, *Tutto don Camillo*, 1, cit., pp. 1489-1500.

cupo e misterioso»), e la prima a vedere «un uomo senza testa» è un'anziana, di sera, sull'argine del fiume. Le voci di avvistamenti si moltiplicano, forse perché le visioni notturne rappresentano tutto ciò che è sempre stato temuto, lasciando liberi gli uomini di dare forma ai propri demoni⁴⁶. Soltanto don Camillo e Peppone sono scettici, il primo preoccupato che la paura si sostituisca al timor di Dio («“Non voglio sentir parlare di queste sciocchezze!”»), il secondo per la sua ideologia materialistica. Così, per «liberare la gente da una suggestione con un'altra suggestione», una notte i due s'accordano per simulare il ritrovamento di un teschio. Ma l'automobile non funziona (situazione tipica del fantastico, qui tanto più anomala giacché Peppone è un meccanico), e i due s'incamminano a piedi:

Si avviarono sotto la pioggia per la stradetta che girava attorno al paese e, a un tratto, Peppone si fermò attanagliando con una mano il braccio di don Camillo.

L'uomo senza testa era lì davanti, in mezzo alla strada.

Il cielo era pieno dei bagliori della tempesta e si vedeva benissimo l'uomo senza testa.

L'uomo senza testa si incamminò e Peppone e don Camillo lo seguirono lentamente.

Svoltò per la viottola che portava all'argine e, giunto sotto una quercia secolare, si fermò.

Don Camillo e Peppone ristettero.

Il bagliore d'un fulmine illuminò ancora una volta l'uomo senza testa fermo sotto la quercia.

⁴⁶ R. de Solier, *L'art fantastique*, Pauvert, Paris 1961, pp. 8-11. Sulla dialettica giorno-notte: H. Maldiney, *Strutture profonde e fondamento esistenziale del fantastico*, in *Gli universi del fantastico*, a cura di V. Branca-C. Ossola, Vallecchi, Firenze 1988, pp. 187-220.

Poi un orrendo bagliore accompagnato a un tremendo schianto intontì per qualche istante don Camillo e Peppone.

Il fulmine aveva frantumato la quercia secolare già svuotata dal tempo scalzandone fin le radici.

Nuovi bagliori illuminarono quella rovina, ma l'uomo senza testa non c'era più.

Don Camillo si ritrovò rannicchiato dentro il letto senza neppure sapere come e cadde in un sonno di piombo.

Lo svegliarono la mattina presto e lo trascinarono fuori. Attorno alla quercia abbattuta c'era mezzo il paese e, nella terra nera, fra le radici divelte, biancheggiava un teschio.

La gente non ebbe un attimo d'esitazione: non poteva appartenere che all'uomo senza testa. Il modo col quale era saltato fuori lo stava a dimostrare⁴⁷.

Sembra di essere di fronte a quello che Todorov definisce *fantastico meraviglioso*, ossia «racconti che si presentano come fantastici e che terminano con un'accettazione del soprannaturale», e dove il fatto non viene spiegato, rimanendo un'ambiguità di fondo, avvertibile anche nello stile del discorso⁴⁸. A ben vedere, però, il consenso al soprannaturale è diverso per i paesani e per don Camillo: per i primi, l'elemento qualificante è il ritrovamento del teschio, da essi attribuito all'uomo senza nome; per l'arciprete, invece, a dispetto della visione, ciò che conta è la prova cui Dio lo ha sottoposto, per avere egli in precedenza affermato, nel dialogo col Crocifisso, di non aver paura. Dopo aver seguito il punto di vista di don Camillo e Peppone, scettici, e quello della gente, portata alla credulità, il narratore

⁴⁷ G. Guareschi, *Tutto don Camillo*, 1, cit., pp. 1498-1499.

⁴⁸ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p. 55.

sembra infine quasi uniformarsi a quest'ultimo («non poteva appartenere che all'uomo senza testa»); ma una battuta rimette in gioco il dubbio:

L'uomo dalla testa mozza ebbe una testa: era la sua? Non era la sua?

Comunque si accontentò e non disturbò più la fantasia della gente.

E il grande fiume placido portò al mare anche questa storia, come una foglia morta⁴⁹.

Qui l'umorismo depotenzia il fantastico, facendo da contrappunto a quanto possa intimorire, e consente alla soggettività narrante di rappresentare i propri dubbi da una posizione prudentiale, guardando alla credenza popolare con indulgenza manzoniana; il che, considerato che il narratore è mediatore tra i fatti narrati e il lettore implicito, riporta l'attenzione di quest'ultimo all'atteggiamento di don Camillo, che ha saputo affrontare l'evento e risolvere il dubbio con sapienza cristiana, cercando e distinguendo bene e male dentro sé. Sembra corretto, quindi, richiamarsi all'affermazione di Orlando, secondo cui «dopo Freud non [ha] più senso parlare d'un irrazionale contrapposto a una razionalità, ma piuttosto di razionalità diverse, più o meno permissive o esigenti»⁵⁰. Sul piano artistico, come ha osservato Rosalba Campa, «la combinazione di queste possibilità può dare materia alla definizione di gradi maggiori o minori di conflittualità», dando luogo, a seconda della tensione

⁴⁹ G. Guareschi, *Tutto don Camillo*, 1, cit., p. 1499.

⁵⁰ F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, cit., p. 205.

prevalente, a «un universo coerentemente fantastico, o al contrario confinante col meraviglioso»⁵¹.

In un altro racconto, *Notte al Kremlino*, il Tavoni acquista una chiesa sconsacrata nel centro del borgo, per abbatterla e costruirvi una dimora signorile. A creare l'atmosfera fantastica concorrono prima la localizzazione («una decrepita chiesa sconsacrata da almeno cinquant'anni», «Un brutto baraccone di mattoni fradici», «Una scarafaggiaia dal tetto sfondato» che «costituiva un pericolo»), poi il giudizio della gente sulla bizzarria dell'idea («degnà di un cervello svirgolato»), e infine la scoperta, durante i lavori di rifacimento delle fondamenta, di qualche sacco d'ossa, la cui quantità viene moltiplicata dalla voce popolare. Tavoni non ci bada, ma, una volta andato a risiedere nella palazzina, lo sbattere di porte chiuse e l'andirivieni della luce spaventano lui e i suoi familiari; talché egli decide di vendere la casa ai comunisti, che ne fanno la propria sede, subito ribattezzata Kremlino. Peppone, che già ha rimproverato i compagni di cedimento alle superstizioni, vi trascorre una notte da solo. Il silenzio assoluto è interrotto soltanto dal campanile che suona le ventitré. E proprio allora cominciano ad accadere fatti strani: lo Smilzo, che dovrebbe giungere per dargli il cambio, non arriva; poi una porta sbatte, la luce s'interrompe, un cigolio proviene dal solaio... e il sindaco è preso a poco a poco dall'angoscia. Se da un lato la narrazione sembra ricondurre i fatti a spiegazioni razionali («c'era un guasto alla linea elettrica», mentre le «urla tremende» seguite da musica provengono dalla radio, che ha ripreso a funzionare dopo il ritorno della corrente), dall'altro alcune similitudini preparano al momento di massima

⁵¹ R. Campra, *Territori della finzione*, cit., p. 64.

tensione (la stanza «era buia come una tomba», «la porta si richiuse con un colpo secco come una revolverata»), aggravata dall'attesa («ma cosa faceva quel maledetto Smilzo? Perché non tornava?»). Nel gioco di specchi fra l'apparenza della suggestione e la realtà spiegabile razionalmente, a un tratto il sindaco avverte una *presenza*:

Peppone si sentì soffocare: avvertiva la presenza, nella stanza, di un nemico sconosciuto, un nemico che si avvicinava ogni istante di più. [...]

Resistè fin che non sentì sulla nuca il soffio gelido del respiro breve dello sconosciuto. Allora Peppone cedette e si fece il segno della croce⁵².

Il ritardo dello Smilzo è facilmente spiegabile con la sua paura; l'andirivieni della corrente elettrica con ragioni tecniche; lo stesso respiro avvertito dal sindaco potrebbe derivare da autosuggestione portata all'estremo. Ma come spiegare (anche a dispetto del fatto che Peppone lo giudichi, tra sé, «possibilissimo») lo scarto fra i due suoni del campanile, a segnare prima le ventitré e poi la mezzanotte, nel breve tempo in cui Peppone ha salito e disceso un piano di scale? È questo particolare della narrazione, a nostro avviso, che lascia il dubbio, poiché secondo Caillois il fantastico dei racconti di fantasmi ha la caratteristica d'intervenire sul tempo, che «si sdoppia, si moltiplica o si ferma»⁵³. All'arrivo dello Smilzo tutto è tornato in ordine; è l'alba, e anche la natura è rassicurante («il sole veniva su, rosso e rotondo, dietro il leggero velo di nebbia disteso sulla ramaglia dei pioppi»). La conclusione però informa che nessuno viene a

⁵² G. Guareschi, *Tutto don Camillo*, 2, cit., pp. 1823-1832: 1832.

⁵³ R. Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza*, cit., p. 27.

conoscenza del fatto, in particolare del segno di croce, «e così l'unico a essere soddisfatto di quella storia fu il buon Dio». Sia qui sia nell'*Uomo senza testa* siamo di fronte a un atteggiamento che si può definire, usando una delle categorie di Orlando, di *soprannaturale d'indulgenza*, come in Boiardo e Ariosto, ossia «una gestione del soprannaturale che, senza arrivare agli estremi della derisione, né tantomeno del disprezzo, espone spesso gli eventi al sorriso»⁵⁴; e sebbene il narratore, che è uomo del popolo, mostri comprensione verso le credenze comuni, fa tuttavia intendere che Peppone ha avuto un'occasione per lasciarsi sfiorare dalla grazia di Dio.

Come s'è veduto, sia ne *L'uomo senza testa* sia in *Notte al Kremli* si è realizzato, davanti all'evento, «il conflitto di due universi, due logiche, due paradigmi» che hanno messo in discussione il sistema delle certezze quotidiane dei personaggi, e anche nostre⁵⁵. Tuttavia Guareschi è sempre cauto davanti al soprannaturale, evitando di gridare al miracolo. Ne è prova un racconto del 1947, *In riva al fiume*, in cui don Camillo, per allontanarsi dal fiume dopo che gli hanno sottratto i vestiti, attraversa un bosco minato dai tedeschi, e da tutti evitato; parlandone in seguito con il Crocifisso, proprio mentre di lontano una lepre salta su una mina in quello stesso bosco, egli insinua che la propria salvezza si debba a intervento divino. Ma Cristo risponde: «“Non concludere niente, don Camillo [...] Con la febbre addosso non si possono trarre delle conclusioni serene”»⁵⁶.

L'*incipit* del racconto *Gli spiriti* fissa subito una localizzazione tipica del modo fantastico:

⁵⁴ F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 33.

⁵⁵ S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 14.

⁵⁶ G. Guareschi, *Tutto don Camillo*, 1, cit., pp. 187-193: 193.

La Cagnola era una casa in rovina, una casaccia abbandonata da trenta o quarant'anni; da quando, cioè, vi era successo non so che pasticcio.

La Cagnola era lontana dal paese, sepolta in mezzo alle gaggie; e, siccome lì vicino era il traghetto, un sacco di gente passava nei paraggi; ma, dal giorno della tragedia, nessuno si era mai spinto fino alla casa. Adesso parecchi avevano notato che alla Cagnola stava succedendo qualcosa che non funzionava e avevano concluso che si poteva trattare soltanto di spiriti⁵⁷.

La *vox populi* è inequivocabile, e Peppone, per evitare l'accusa di pavidità, entra nella «casa maledetta» per controllare l'interno. Sull'uscio, limite fra normalità e anormalità, gli vengono «tutti i sudori che possono venire a un uomo»; ma, nonostante la «disperazione», si decide a entrare. Due «immensi occhi» lo fissano, poi la scoperta: è una ragazza con un bambino. Dopo un'abile costruzione di un'atmosfera di mistero, ogni tentazione di cedimento al sovrannaturale si sgonfia davanti al racconto (poco verosimile, ammettiamolo) di Giorgino, un giovane reduce dai lager, che spiega a don Camillo di aver condotto con sé la ragazza dalla Germania, e di averla sempre tenuta nascosta ai propri familiari, per via dei due fratelli fucilati dai tedeschi. La giovane, comprendendo di appartenere a un popolo tanto odiato, si toglie la vita col veleno. Sul suo cadavere restano don Camillo e Peppone, entrambi a pregare. Ma proprio quando sembra liquidata l'ipotesi del fantastico, un'improvvisa virata la riporta in scena:

E a un tratto si udì un gemito lungo e straziante che percorse le stanze vuote e deserte della casa maledetta.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 582-592: pp. 582-523.

Peppone sbiancò in viso e guardò atterrito don Camillo; ma don Camillo disse a voce alta:

“Pace a voi anime di tutti i morti assassinati dalla guerra”.

“*Amen*” ansimò Peppone. E il gemito tacque⁵⁸.

Il racconto è del febbraio 1950, allorquando in Emilia le ferite della guerra erano ancora aperte: qui il soprannaturale riconcilia i morti con la ragazza tedesca, che s'è immolata per saldare il debito della Germania verso le vittime dell'occupazione nazista. Il finale vede i protagonisti molto cambiati: il sindaco nottetempo continua a sentire la voce della ragazza, mentre Giorgino «era come se gli avessero girato il cervello per un altro verso», talché gli sembra che la sua storia gli sia stata raccontata da qualcun altro. Le ultime parole del narratore sono lapidarie: «Una dannata storia di guerra». L'insania di Giorgino rientra nel tema della follia, che nel modo fantastico «si trasforma in un'esperienza a suo modo conoscitiva e ha il valore pessimistico e tragico della discesa nella profondità dell'essere», precludendo allo sdoppiamento del personaggio e forse alla perdita della sua individualità⁵⁹. Tuttavia, anche in questo caso, dove l'esito salvifico non è evidente come in quelli di Biasca e Crik, non c'è l'abbruttimento di Giorgino, bensì la sua fusione nella totalità cosmica del creato; se vogliamo, dietro i diversi esiti dei casi descritti potrebbe esserci una *chiamata* alla comunione con Dio, cui ha fatto seguito una libera *risposta* che l'autore non ha del tutto esplicitato, lasciandola piuttosto confinata nella coscienza

⁵⁸ *Ibid.*, p. 591.

⁵⁹ R. Ceserani, *Le radici storiche di un modo narrativo*, in Id. et al., *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, pp. 7-36: p. 22.

e nel destino ultraterreno dei suoi personaggi (il che ripropone il mistero che interessa la libertà di Dio e quella dell'uomo).

Nel lager (da cui sono reduci tanto Giorgino quanto il suo autore letterario) è maturato anche il *topos* del doppio, che rientra a pieno nel fantastico, nel cui ambito «il tema è fortemente interiorizzato, e collegato con la vita della coscienza, delle sue fissazioni e proiezioni»⁶⁰. Nel pezzo *Finalmente libero*, scritto in prigionia, Guareschi parla di un altro sé stesso, che la vita borghese e il benessere (rappresentati dalla «spessa cotta») avevano imprigionato, soffocandone la voce e impedendogli di vedere distintamente le cose:

Un giorno camminavo su questa sabbia deserta, ed ero stanco e trascinavo faticosamente le mie ossa cariche di pesante nostalgia, quando ad un tratto mi sentii miracolosamente leggero, e il cielo mi apparve insolitamente profondo come se, mentre guardavo il mondo dietro i vetri sudici di una finestra, la finestra si fosse improvvisamente spalancata. E vedevo i minimi dettagli e le piccolissime cose mai viste prima, come un mondo nuovo, e ogni cosa si completava di tutti i suoi particolari. E sentivo anche i minimi fruscii come se mi si fossero stappate le orecchie, e udivo voci, parole sconosciute, e mi pareva fosse la voce delle cose, ma era soltanto la mia voce. La voce del mio prigioniero.

Mi volsi e vidi che ero uscito da me stesso, mi ero sfilato dal mio involucro di carne. Ero libero⁶¹.

La localizzazione che prelude al fantastico è quella del lager, ma in una parte isolata di un campo normalmente affollato, dove per un momento è possibile sfuggire alla moltitudine.

⁶⁰ R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 90.

⁶¹ G. Guareschi, *Diario clandestino*, cit., pp. 142-143.

Solitudine e non misurabilità del luogo sono gli elementi di una condizione di sospensione che può condurre all'estremo della disperazione, o al suo opposto. È naturale riferirsi alla poesia *Giovannino*, di Pascoli⁶², in cui il poeta incontra il suo doppio, ossia quel fanciullo che ognuno porta in sé, e con cui il poeta ha un colloquio. Se in Pascoli il confronto è fra due età dello stesso poeta, che dopo aver incontrato il sé stesso bambino resta quello di prima, Guareschi presenta invece due differenze sostanziali. In primo luogo nel lager, come in certe narrazioni del modo fantastico⁶³, il tempo è sospeso, sicché l'internato è coetaneo del suo doppio. Inoltre, come si vede nel brano citato, il punto di vista si trasferisce nel doppio che si stacca dal corpo dello scrittore, e che, fatto di pura anima, si sostituisce come prigioniero al Guareschi consueto, tutto corpo, che lo aspetterà fuori dal lager per ricoprirlo, una volta conclusa la prigionia, dell'abituale «involucro di carne e di abitudini»; cosicché egli, nella conclusione, prega Dio di prolungargli «all'infinito» la prigionia, per non perdere la libertà finalmente riacquistata. Ritorna qui il motivo della *soglia*, ora nella forma del reticolato che separa due mondi: uno terreno e uno che, sebbene sulla Terra, non può propriamente dirsi tale, avvicinandosi semmai al «limitar di Dite» di foscoliana memoria. I riferimenti alla componente classica della letteratura s'intersecano, non senza un'acutezza giocata sul paradosso, con l'affermazione finale di voler restare in

⁶² G. Pascoli, *Poesie*, cit., pp. 935-940. Sul *topos* del doppio: *Il tema del doppio nella letteratura moderna*, a cura di V. Roda, BUP, Bologna 2008; V. Roda, *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Il Mulino, Bologna 1991; Id., *Studi sul fantastico*, CLUEB, Bologna 2009.

⁶³ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p. 122.

prigionia: ed è, questo, il richiamo più forte alla maturazione spirituale e al proponimento di vita futura di Guareschi. Il tema del doppio, quindi, segna il momento decisivo di una svolta esistenziale, analogamente a quanto avviene all'abate Donissan, protagonista di *Sous le soleil de Satan*, dopo l'incontro col demonio, quando gli si presenta l'immagine di sé, che egli da quel momento potrà conoscere in tutti i particolari, col dono della visione intima dell'anima altrui. Si può dire che anche Guareschi abbia visto il demonio in quella *discentio ad inferos* nei lager tedeschi: un'esperienza che, come hanno rilevato studi recenti⁶⁴, la letteratura concentrazionaria ha spesso interpretato alla luce della *Commedia*; però – a differenza che in Bernanos, dove la lotta è sofferenza priva di speranza – in Guareschi non v'è mai cupezza di toni, poiché attraverso la speranza l'uomo riesce a restare integro, facendo prevalere quella letizia francescana, radicata nella tradizione religiosa e letteraria italiana, di redenzione e liberazione⁶⁵.

Il fantastico sembra invadere anche i sogni, se è vero che il sogno è «il prototipo» degli universi del fantastico, «perché è vissuto come realtà e, insieme, alla realtà si contrappone»⁶⁶. Ne *La favola di Natale* l'internato Guareschi incontra in sogno, nel

⁶⁴ A. Ferioli, *La parola di Dante nei Lager degli Internati Militari Italiani nel Terzo Reich (1943-45). Elementi per una ricerca*, in *Studium*, CXV, 5, 2019, pp. 765-791; *Dante autore e maestro degli internati militari italiani nell'inferno del Terzo Reich*, a cura di M. Calzolari, Novalogos, Aprilia 2021.

⁶⁵ U. Gamba, *Figure di preti nel romanzo*, Piemme, Casale Monferrato 1987, pp. 99-111.

⁶⁶ C. Musatti, *Struttura logica della fantasia*, in *Gli universi del fantastico*, cit., pp. 9-24: 11. Vd. *La forza del sogno. Il sogno nella letteratura di tutti i tempi*, a cura di R. Caillois, Guanda, Parma 1963.

bosco, il figlio Albertino e la propria madre, che lo ammonisce a non accendere il fornello, perché nel lager ciò è vietato dopo l'ultimo appello; e a Giovannino che le chiede come faccia a saperlo, ella risponde così:

“Quando la notte vengo a trovarti, giro per le baracche e leggo tutti i cartelli. E guardo tutto: sapessi che pena vedere le tue magliette piene di buchi!... una volta ho portato con me l'ago e il filo e ho provato a rammendarti il farsetto: ma le mani, nei sogni, sono fatte d'aria”⁶⁷.

La donna che cuce è un *topos* nella letteratura e nella pittura dell'Ottocento. Ma qui sembra che l'incontro sia fra due mondi diversi, la cui distanza non è data soltanto dalla dimensione onirica; talché viene spontaneo richiamare alla memoria un mondo ultraterreno, cui alludono il libro X dell'*Odissea*, la leopardiana *A Silvia* e *La tessitrice* di Pascoli, e che a metà del Novecento solo il lager, sospeso fra la vita e la morte, può evocare. A tal punto il lager pervade l'esistenza dei reduci, che l'ultimo viaggio deve avvenire per forza sul mezzo di trasporto della deportazione, ossia il treno. Già Guareschi lo preconizzava subito dopo la liberazione, in attesa del rimpatrio, scrivendo di un *treno fantasma* riservato esclusivamente al trasporto delle anime dei prigionieri. Si badi, però, che il convoglio non trasporterà le anime dei reduci a mano a mano che questi muoiono, ma le porterà in giro per le strade ferrate finché non avrà raccolto l'ultima; e solo allora, in perfetta comunione di sofferenza patita e ideali ritrovati, le condurrà tutte assieme «dove Dio vuole»:

⁶⁷ G. Guareschi, *La favola di Natale*, cit., p. 57.

È un treno che ha girato per tutte le strade ferrate di Germania, di Polonia, di Russia, di Jugoslavia, e ha fatto sosta a tutti i campi di concentramento, ed è un convoglio che non finisce mai perché è il treno che porta le anime dei morti in prigionia. Ora corre per le strade ferrate d'Italia e si ferma soltanto quando c'è da caricare l'anima di un ex prigioniero. E quando, fra cinquanta o sessant'anni, avrà caricato le anime di tutti i reduci, prenderà l'aereo binario che porta dove Dio vuole, e nessuno lo vedrà più.

E saprò che un giorno il treno fantasma si fermerà alla stazione del mio paese, e che salirò e ritroverò così quei compagni perduti. E nell'attesa mi consolerò di ogni anno che passa⁶⁸.

Si tratta di un convoglio che appartiene al soprannaturale, ma che s'inserisce anche in un *topos* ferroviario già esaminato largamente da Remo Ceserani⁶⁹. Se fino alla fine dell'Ottocento il treno aveva avuto una funzione ideologica di consenso o meno al progresso, nel Novecento esso assume una valenza esistenziale, che segna una trasformazione nelle relazioni, o la rottura fra il passato e il presente. La stazione (come nel racconto *Il reduce dalla Russia*) è normalmente la localizzazione che marca la separazione fra la vita vecchia, che si vuole o si deve abbandonare, e una nuova, da scegliere o semplicemente affrontare. Nell'immagine guareschiana, invece, sembra che il momento della morte prometta all'ex prigioniero la riconquista di

⁶⁸ Id., *Chi sogna nuovi gerani? Autobiografia*, a cura di C. Guareschi-A. Guareschi, Rizzoli, Milano 1993, pp. 241-242.

⁶⁹ R. Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Marietti, Genova 1993; L. Ricci, *Sul treno, luogo comune nella poesia del secondo Ottocento*, in *Studi linguistici per Luca Serianni*, a cura di V. Della Valle-P. Trifone, Salerno, Roma, 2007, pp. 131-145.

una vita autentica, ovviamente senza far mancare la prospettiva escatologica cristiana, ma secondo un'inedita comunione dei Santi fra gli ex prigionieri: soltanto allora, annullato nel divino e fermato nell'eternità, ritornerà ad avere senso il tempo che il lager aveva fermato. Riteniamo che una parte non minima della scrittura di Guareschi abbia rappresentato anche uno strumento per elaborare il lutto dopo la prigionia. Facendoci soccorrere in tal senso da Benedetto Croce, riportiamo l'attenzione sul pericolo di insanire nel dolore di una situazione luttuosa, che induce quasi il rimorso di vivere, a meno di non evitare ciò con l'elaborazione del lutto; cosicché «con l'esprimere il dolore, nelle varie forme di celebrazione e culto dei morti, si supera lo strazio, rendendolo oggettivo», con la conseguenza che «cercando che i morti non siano morti, cominciamo a farli effettivamente morire in noi»⁷⁰. La scrittura di Guareschi – nello stile, nel contenuto, negli scopi politico-sociali – è quindi anche una sorta di lamento funebre in onore dei compagni morti nel lager; un compianto che però salva le ragioni della vita e della speranza, e con esse dell'esistenza umana⁷¹.

4. Conclusioni

Come abbiamo cercato di mettere in rilievo, il modo fantastico è assai presente in Guareschi; non soltanto nei racconti di *Mondo piccolo*, ma anche nelle opere più intimamente autobiografiche, come il *Diario clandestino*. Anzi, ci sembra evidente

⁷⁰ B. Croce, *Frammenti di etica*, Laterza, Bari 1922, pp. 22-24.

⁷¹ E. de Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino 1958.

che il suo interesse per il fantastico abbia avuto origine (o sia stato oggetto di meditazione morale profonda) nel periodo dell'internamento, e che dalla condizione straniante del prigioniero abbia tratto alimento. Il fantastico guareschiano demistifica i feticci dell'uomo contemporaneo (materialismo, liberismo, consumismo, tecnologia senza etica) che portano alla negazione di Dio e del valore della vita umana, e ne svela inconsistenza e pericolosità, assumendo anche quella valenza politica propria dell'intera produzione guareschiana. In tal senso, facendoci soccorrere dalle categorie di *weird* e *eerie* recentemente introdotte da Mark Fisher⁷², possiamo dire che anche Guareschi sembra servirsi del fantastico per suggerire l'inadeguatezza della nostra realtà rispetto a un'*altra* realtà ove ci sia data la possibilità di costruire una società diversa e più nobile; di costruire, forse, quella *Città Democratica*⁷³ già realizzata nel lager da uomini che avevano saputo resistere allo scivolamento verso lo stato bruto, e da lui sempre ripensata con una nostalgia che gli impediva di sentirsi appieno dentro al suo tempo.

Il soprannaturale in Guareschi è l'incontro di una cultura popolare (che l'autore non sovrastima, in quanto non peculiarmente cristiana, ma neanche respinge) e di una fede sostenuta da solide basi teologiche, in una relazione in cui la prima, agendo da mezzo d'inculturazione religiosa, serve anche a gettare un ponte fra le tradizioni di origine pagana legate al ciclo dei lavori della terra, coi loro rituali stagionali, e il catechismo. E poco importa che le *apparizioni*, nei racconti di *Mondo piccolo*, derivino o meno da *alterazioni* della soggettività di questo o quel

⁷² M. Fisher, *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Minimum fax, Roma 2018.

⁷³ G. Guareschi, *Diario clandestino*, cit., p. XIV.

personaggio: conta, piuttosto, che il narratore non perde mai di credibilità, poiché la conclusione dei racconti si risolve sempre nell'istanza di un rinnovato impegno morale nella comunità. Il risultato è una letteratura che rispecchia l'ambiguità del mondo, ove l'uomo è in lotta non con seconde o terze personalità, bensì col peccato, e dove tuttavia, grazie alla luce della grazia e all'azione della Chiesa, egli può distinguere tra *bene* e *male*, individuando la via da percorrere a dispetto di qualsivoglia tentazione nichilistica. Se l'intelletto fa conoscere secondo natura, la fede, data da Dio attraverso la grazia e la rivelazione, consente la conoscenza soprannaturale, che si perfeziona nella comunione con Dio e con gli uomini nella verità dell'amore⁷⁴. Come scrisse Gioberti, la concezione cristiana permette la riproduzione estetica della fusione tra influssi divini e umano arbitrio:

L'unione perfetta del naturale e del sovranaturale in un solo Cosmo non si rinviene che nel concetto cristiano; il quale, dandoci la chiave del reale e dello scibile col dogma rinnovato della creazione, ci svela il modo in cui la natura e la grazia muovono da un solo principio, mirano a un solo fine, si accompagnano e si aiutano nel loro progresso⁷⁵.

L'uomo di Guareschi, insomma, vive nella storia (e ciò spiega perché la narrazione giunga talora alla soglia dell'utopia, però senza addentrarvi), ma è al contempo in una storia sacra; sicché, conformemente al principio della "gratuità reale", è sempre all'interno del mondo reale che la persona trova una spiegazione

⁷⁴ L. Sturzo, *La vera vita. Sociologia del soprannaturale*, Zanichelli, Bologna 1960, pp. 66-80.

⁷⁵ V. Gioberti, *Il bello*, in Id., *Scritti scelti*, a cura di A. Guzzo, UTET, Torino 1966, p. 278.

della gratuità del soprannaturale e del mistero del dono di Dio, che ha lasciato all'uomo e nell'uomo le tracce che conducono a Lui⁷⁶. Pertanto, la tensione dell'uomo verso il soprannaturale è l'aspirazione a realizzare il fine precipuo che il Creatore gli ha posto: il *desiderium naturale videndi Deum*, ossia il desiderio che spinge la natura stessa dell'uomo verso l'infinito, facendogli intuire che approssimarsi a Dio significa avvicinarsi alla vita, mentre allontanarsi da Dio equivale a condannarsi alla morte. Tale cognizione, insomma, è una questione di antropologia teologica che riassume la concezione tradizionale del rapporto con Dio e la aggancia saldamente alle aperture del Concilio Vaticano II, al punto che potrebbe anche meglio compendiarsi nell'espressione, usata dal De Lubac per il tomismo, di «un ammirabile cristianesimo umanista»⁷⁷. E se per Caillois, come avevamo detto, il fantastico si oppone direttamente alla ragione, nella prospettiva di de Lubac il rapporto fra natura e soprannaturale è riscontrabile nella realtà dei fatti piuttosto che in un'indagine razionale con possibili derive laiciste. Pertanto il fantastico è una risorsa estetica che consente a Guareschi di rinvenire nella realtà contingente – da lui conosciuta al suo grado più infimo nei lager nazisti – un barlume di speranza nella vita eterna, allo scopo di riscoprire la nobiltà dell'uomo in quanto creatura di Dio immersa in un destino più grande da cui essa ha avuto origine e da cui dipende, e di agire nel mondo terreno con la rinnovata consapevolezza di un ordine di moralità superiore.

Alessandro Ferioli

⁷⁶ H. de Lubac, *Opera Omnia*, 11, *Il mistero del soprannaturale*, cit., p. 119 *passim*.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 88.

Interventi critici

XIII. Oltre il limite

di *Giorgia Palomba, Ludovica Cassano,
Michael Lucidi, Jody Gambino*

Oltre il limite. Letteratura e disabilità, volume curato da Daniela De Liso, Federica Millefiorni, Valeria Merola, Fabio Pierangeli con una folta bibliografia di Maria Di Maro, edito da Loffredo nel 2021 nella collana Le Muse di Ippocrate. Studi d'intersezione tra letteratura, scienza e medicina, è un primo risultato di una ricerca che vorrebbe condurre ad una analisi sistematica, supportato da un archivio specifico, sull'incrocio tra lettura e disabilità. Una ricognizione che parte dal Seicento di Basile, di Adinari e di Tesauro, passa per l'Ottocento di Nievo e Collodi, con anche una rassegna di personaggi ciechi, per indagare il Novecento con saggi su Berto, Calvino, Pasolini, Parise, Maraini, Pontiggia, Grisoni. Il gruppo di studio successivamente formatosi e diretto da due dei curatori, Federica Millefiorini e Fabio Pierangeli, ha meritato un finanziamento nazionale Prin per potersi dedicare all'argomento nei prossimi anni. La rivista *Studium* darà ampio risalto allo sviluppo di queste ricerche, a partire dal 3-2025. Riporto alcuni passaggi fondamentali di Federica Millefiorini nella presentazione al Miur del progetto *Letteratura e disabilità. Scritture autobiografiche e testi creativi*:

Nel contesto di una vasta riflessione interdisciplinare, e analogamente a quanto avviene in America con i Disability Studies, il progetto di ricerca intende focalizzare l'attenzione critica sul tema della disabilità nella letteratura italiana moderna e contemporanea.

La persona con disabilità da sempre suscita un sentimento ambivalente, di attrazione e repulsione, di curiosità e di paura. La sua presenza sin dai tempi più remoti ha indotto l'uomo a interpellarsi sulla propria natura, su identità e alterità, sul confine tra umano e non umano, tra normale e anormale, tra vita e morte (Matteo Schianchi, *Storia della disabilità. Dal castigo degli dei alla crisi del welfare*, Carocci, Roma 2012). La questione della menomazione e della disabilità attraversa gli inconsci individuali e l'immaginario collettivo, le paure e le rimozioni di varie classi sociali, e ha portato spesso le diverse società nel corso della storia ad allontanare e relegare ai margini le persone con disabilità, o addirittura a farne il capro espiatorio, o viceversa, ma meno frequentemente, a includerle nel consesso sociale, attribuendo loro un ruolo e un 'senso'.

Oggi, nella società dominata dal progresso scientifico e tecnologico, che ha dato l'illusione di poter garantire a molti una vita lunga, energica, sana ed efficiente, accompagnata da un pervasivo mito giovanilistico e da un serpeggiante culto della perfezione, si impone a maggior ragione una riflessione sul senso delle fragilità e dell'imperfezione umane. Mentre le mutate condizioni di vita, le conoscenze mediche e le tecnologie permettono a un numero crescente di persone di convivere con la malattia, la disabilità e la senescenza, appare necessario cambiare il punto di vista e misurarsi con le esperienze di sofferenza, dolore, menomazione fisica e mentale, «perdita delle qualità che ogni giorno esaltiamo come unico senso della perfezione stessa». Come spiega Adriano Pessina, mettere al centro l'uomo, «considerato nella sua originaria dipendenza da altro da sé, permette una rilettura dell'intera condizione umana e della nozione stessa di persona» e della sua dignità (*Paradoxa. Una premessa*, in *Paradoxa. Etica della condizione umana*, a cura di A. Pessina, Vita e Pensiero, Milano 2011).

A una simile riflessione partecipa anche la letteratura, per la sua capacità di raccontare l'esperienza umana, in quanto l'uomo da sempre riferisce ciò che vive in forme letterarie. La parola poi, in particolare quella narrativa o poetica, non solo e non tanto esprime l'e-

sperienza che il soggetto compie della realtà, ma interviene nella costituzione stessa di tale esperienza, perché, mentre il soggetto la racconta, la capisce più a fondo, la interiorizza, la rielabora (Silvano Petrosino, *Il magnifico segno. Comunicazione, esperienza, narrazione*, San Paolo, Milano 2015).

Come anticipo per i lettori nella estensione on line della rivista, pubblichiamo quattro interessanti interventi di studenti vicini alla laurea Magistrale in Filologia, Linguistica e Letteratura (LEFILING) dell'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" originati dalla lettura del volume *Oltre il limite*. Due riferiti direttamente a saggi del volume su Maraini e Pontiggia, altri due liberamente ispirati ai saggi su Berto e Calvino con la scelta di indagare il primo sul *Male oscuro*, il secondo su un allievo importante dello scrittore ligure che lo ha ancora di più immerso nel mondo della suggestiva imperfezione, Gianni Celati.

Il male oscuro di Giuseppe Berto. Il peso di una gloria

di *Giorgia Palomba*

La ricerca della perfezione sembra necessaria per ambire a ruoli e soddisfare aspettative, tuttavia da condizioni di fragilità e imperfezione può nascere l'*opera magna*. L'artista Leonard Cohen nella canzone *Anthem* sottolinea quanto tutte le cose intorno a noi presentino crepe, ma proprio da quelle crepe è in grado di filtrare la luce.

La letteratura della disabilità si confronta con il limite, sia esso fisico sia psichico, abbracciando tutti gli autori sensibili al tema per esperienza più o meno diretta. La pubblicazione

della *Classificazione internazionale del funzionamento, della disabilità e della salute* (2001) da parte dell'Organizzazione Mondiale della Sanità ha fornito una definizione per la disabilità, rintracciando un confine labile tra mente – corpo dal momento che un limite fisico ha risonanze sul piano psichico e viceversa. Un altro spunto di riflessione è la definizione stessa di disabilità: nell'arco di vita è alquanto probabile che un individuo viva una condizione di menomazione, quindi, si può stabilire un confine tra normalità e anormalità?¹ Ho cercato di rispondere a questa domanda approfondendo lo scrittore Giuseppe Berto, analizzando il suo *Male oscuro*.

Giuseppe Berto nasce il 27 dicembre 1914 a Mogliano Veneto, bassa campagna nella provincia di Treviso, da padre maresciallo dei carabinieri in congedo per amore della moglie che aveva una piccola bottega. Si forma fino ai quindici anni presso il collegio salesiano Astori ma termina gli studi classici al liceo statale Antonio Canova di Treviso. Nel 1935 si arruola come volontario alla guerra di Abissinia in Africa ricevendo anche riconoscimenti militari di cui andava fiero; nel 1939 rientra in Italia conseguendo una laurea in storia dell'arte ma il suo obiettivo è arruolarsi nuovamente all'imminente conflitto mondiale. Viene nuovamente inviato in Africa come membro della milizia volontaria per la sicurezza nazionale ma il 13 maggio 1943 catturato dagli americani, finisce in un campo di prigionia ad Hereford in Texas. L'esperienza carceraria lo avvicina allo scrittore Tumiati e al pittore Burri i quali lo invitano a scrivere per la rivista *Argomenti*. L'orientamento politico fascista e la sua

¹ Cfr. D. De Liso *et al.*, *Oltre il limite. Letteratura e disabilità*, Lofredo, Napoli 2022, p. 14

particolare temperie lo escludono dal canone culturale / letterario dell'epoca, aumentando la frustrazione per una gloria inarriabile. Muore nel 1978 a Capo Vaticano, luogo d'ispirazione per *Il male oscuro*.

La produzione letteraria dell'autore è ampia, in ordine di pubblicazione troviamo alcune opere: *Il cielo è rosso* edito da Longanesi nel 1947 che vince il premio Firenze e riconoscimenti da Hemingway, *Il brigante* 1948 e *Le opere di Dio* 1951 meno fortunate, *Guerra in camicia nera* nel 1955, il volume *Un po' di successi* nel 1963, *Il male oscuro* e *L'uomo e la sua morte* nel 1964; seguono altre pubblicazioni tra cui *La cosa buffa* edita da Rizzoli nel 1965 e *Oh Serafina! Fiaba di ecologia, di manicomio e d'amore* edita da Rusconi nel 1973 per arrivare al romanzo tanto atteso *La gloria* nel 1978. L'analisi proposta si sofferma sull'opera *Il male oscuro* facendo un confronto con gli aspetti più rilevanti evidenziati nel saggio di Paola Culicelli *L'esperienza della disabilità e dello stigma nel Cielo è rosso di Giuseppe Berto*².

Tra il 1955 e il 1963 lo scrittore vive un periodo di grande crisi, *in primis* la crisi della pagina bianca che lo avviano alla personale lotta contro il male, da uno specialista all'altro per dare un nome al malessere che stava crescendo dentro di sé invalidando notevolmente la sua vita. L'incontro con lo psicoanalista Perrotti rappresenta un punto di svolta in quanto individua immediatamente la sua nevrosi da angoscia. Come riferisce Berto stesso in una videointervista del 1969 dopo averle provate tutte l'unica possibilità era l'elettroshock o andare in terapia³. In quel periodo Berto era impegnato in due progetti letterari ma

² *Ibid.*, pp. 111-118.

³ L'ora della verità, <https://archivio.quirinale.it/aspr/gianni-bisnach/AV-002001154/giuseppe-berto> da minutaggio 20.04s.

Perrotti lo invita a lasciar perdere per addentrarsi in un progetto nuovo a patto che riuscisse a superare la paura di scrivere e concluderlo. Da qui la riesamina di venti racconti raccolti nel volume *Un po' di successo* e la prima stesura in due mesi del romanzo *Il male oscuro*; in un'intervista Manuela Perroni riferisce «[s]criveva solo al pomeriggio, con due dita. Scriveva e si liberava»⁴. In *Appendice*: «[i]o tiravo e il filo veniva fuori, quasi ininterrottamente, e faceva un po' male si capisce, ma anche a lasciarlo dentro faceva male»⁵. Anche se Berto è scettico nei confronti della psicoanalisi e non guarirà mai almeno è riuscito a superare la paura di scrivere; Perrotti è un grande riferimento al punto da considerarlo come un vero padre. Questo parallelismo è riscontrabile anche nel romanzo in quanto è presente una contrapposizione tra “*il vecchietto*”, appellativo per l'analista, contro il “*il vecchio*” per nominare il padre biologico.

Berto sceglie tre personalità-guida per introdurre il romanzo: Gadda, Freud, Eschilo. Tale scelta è efficace per sottolineare, rimarcare la simbiosi tra uomo e dolore, dal 460 a.C. fino ai giorni d'oggi. Il titolo *Il male oscuro* deriva proprio da *La cognizione del dolore* di Gadda: tutto il romanzo ricalca quest'ultimo in quanto il protagonista Gonzalo è affetto da una nevrosi in continuo conflitto con la madre, alla ricerca ossessiva delle cause del suo malessere arrivando al rifiuto della società che lo circonda. *Il male oscuro* ha un *plot* simile: la ricerca ossessiva

⁴ La Repubblica, *La moglie racconta il male oscuro di Giuseppe Berto*, di Marco Cicala

https://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2016/11/21/news/il_male_oscuero_l_eroica_malattia-152489073/

⁵ G. Berto, *Il male oscuro*, Rizzoli, Milano 1964⁶, p. 329.

delle cause del suo male, la continua lotta con il padre e il terrore di identificarsi con lui.

Un'altra influenza è data da Svevo con *La coscienza di Zeno* (1923) poiché anche Zeno Cosini ricorre alla psicoanalisi per curare la sua nevrosi ed emerge il conflitto con il padre, accusato di essere anaffettivo e violento. Nel romanzo stesso Berto cita Svevo:

[...] dal caso di Italo Svevo al quale ambirei di somigliare se non fosse per la particolarità che io ho paura di fumare mentre lui impostava tutti i suoi problemi di coscienza sull'ultima sigaretta che non era mai l'ultima, però non è detto che se io guarirò non riprenderò a fumare, riprenderò a fumare e a scrivere insieme dico io, sicché tutto sommato pensando all'avvenire è meglio che mi decida per la psicoanalisi e non per l'elettroshock⁶.

Apparentemente scontato ma è doveroso puntualizzare come tutta la produzione del tempo risenta della eco freudiana e della produzione di Joyce, tanto che Berto chiede ad un critico un parere prima di pubblicare il romanzo per paura che fosse improntato esclusivamente sullo *stream of consciousness*. Un'altra lettura che certamente Berto ha fatto prima di scrivere *Il male oscuro* è *La Lettera al padre* di Kafka (1959). Si riporta un breve passo:

Ammetto che tra noi c'è un conflitto continuo, ma ci sono due tipi di conflitto. Quello cavalleresco, in cui si misurano le forze di due nemici autonomi, in cui ciascuno rimane da sé, perde per sé, vince per sé. E quello del parassita, che non solo punge, ma per rimanere in vita

⁶ *Ibid.*, p. 221.

succhia anche il sangue dell'avversario. Questo è il soldato mercenario, e questo sei tu⁷.

Berto definisce *Il male oscuro* sia un romanzo che un non-romanzo: da un lato è la storia di un intellettuale della bassa campagna veneta che ambisce alla gloria letteraria ma la morte del padre scatena un viaggio di introspezione grazie alla psicoanalisi per superare la paura di identificarsi con il padre; non è un romanzo perché descrive le cause e gli effetti di una nevrosi da angoscia, un *discensus ad inferos* di un nevrotico vinto dalla paura di scrivere con la volontà di guarire⁸.

Perseguire la gloria letteraria è la chiave per comprendere l'esistenza di Berto paragonabile ad una *via crucis* tra sensi di colpa e complessi di inferiorità per smentire definitivamente i suoi detrattori, il primo fra tutti suo padre Ernesto:

[...] almeno quattro o cinque volte al giorno profetizzava che sarei finito in galera, e sebbene mi proponessi di non dargli retta per niente tuttavia non è riuscito a farmi scorrere le profezie sopra la pelle senza provarne almeno dispetto [...]⁹.

Infatti divide la sua vita in tre fasi:

- I. [...] la prima essendo quella che va dalla nascita al diciottesimo anno di età, quando mi venne la bella idea, ma in fondo

⁷ F. Kafka, *Lettera al padre*, http://www.salottoconti.it/public/F.Kafka_Lettera-al-Padre.pdf, p. 24.

⁸ Cfr. P. Culicelli, *L'esperienza della disabilità e dello stigma nel Cielo è rosso di Giuseppe Berto*, in D. De Liso et al., *Oltre il limite. Letteratura e disabilità*, cit., pp. 111-118.

⁹ G. Berto, *Il male oscuro*, cit., p. 37.

necessaria, di partir soldato, ed è fase caratterizzata, almeno sul principio, da una massiccia prevalenza paterna, esercitata sia simbolicamente che fisicamente, e con svariati mezzi come ad esempio l'alta statura, o il peso che superava il quintale, o il tabarro fors'anco grigioverde [...] ¹⁰;

II. [...] riuscii gradatamente a liberarmi dalla sua strapotenza e a passare, con l'alzata di testa dell'arruolamento volontario, alla seconda fase, quando, francamente, questo padre arrivai a mettermelo sotto i piedi, tanto da poterne avere addirittura pietà qualche volta, e da dargli un sacco di soddisfazioni d'ogni genere e perfino, invero non molto raramente, denaro, cosa che più o meno durò fino al mio trentottesimo anno di età [...] ¹¹;

III. Vorrei essere chiaro su questo punto che è un punto capitale della vicenda inquantoché segna l'inizio del passaggio dalla seconda alla terza fase della lotta col padre e in altre parole il ritorno alla sua strapotenza, e non è detto che non segni anche l'inizio benché ancora lontano e recondito dell'oscura malattia che mi venne nell'anima, anzi diciamo senz'altro che è nata da lì questa brutta malattia, dato che la constatazione di una colpa oggettiva qual era in realtà l'assenza provocò la scossa provvisoriamente inavvertita che mise in moto tutti gli altri sentimenti di colpa rimossi e tenuti in deposito nell'inconscio, in attesa di nuocermi ¹².

L'assenza all'ultimo sospiro del padre e la conseguente scelta di fotografarlo come se fosse «[...] Lenin o Marconi per esempio o il Presidente degli Stati Uniti» ¹³ ha instaurato tra lui

¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibid.*, p. 12.

¹³ *Ibid.*, p. 44.

e quelle foto un legame angosciante. Con il tempo le foto diventano una minaccia dell'onnipotenza e onnipresenza del padre su di lui:

[...] io dirigevo le mie forze difensive anche contro le fotografie in se stesse, quasi che dalla loro materiale esistenza e non da altro dipendesse l'inarrestabile processo, sicché sempre più spesso meditavo di distruggerle, magari bruciandole con l'adatto rituale [...]

Cominciai la cura psicoanalitica una delle prime cose che raccontai al medico fu appunto questa storia delle ingombranti fotografie funerarie, confidando che lui mi avrebbe detto di bruciarle dandomi il coraggio che a me mancava, e viceversa lui disse con semplicità come se si fosse trattato di cosa da niente [...] voleva togliere importanza alle foto stesse per evitare che ne facessi un feticcio come invero era già accaduto¹⁴.

Un approfondimento sul tema della fotografia. La scelta di immortalare l'ultima posa riprende l'immagine della maschera funeraria. La foto funeraria da un lato rende viva e presente l'immagine, dall'altro rappresenta la morte perché ciò che si vede non è reale. Questo meccanismo tuttavia incontra un avversario di cui Berto è ben consapevole, ovvero la memoria del ricordo che trattiene a sé il soggetto defunto. Alla fine del libro Berto riesce a bruciare le foto di suo padre, assieme ai tre capitoli del romanzo che non era riuscito a portare avanti, ma non le guarda bruciare perché volge lo sguardo altrove. A mio avviso l'incapacità di guardare quel fuoco bruciare rappresenta un su-

¹⁴ *Ibid.*, pp. 47-48.

peramento del male ma c'è intrisa una rassegnazione ad un dolore di cui infondo Berto non riesce a liberarsi: «[...] tuttavia il dolore rimane dolore, non si trasforma in angoscia»¹⁵.

Quando Berto inizia le sedute, tiene sempre a precisare “*il lettino o divanetto freudiano*” su cui si sdraia, particolarmente scomodo:

[...] le cinque vertebre, particolarmente gravate a causa della generale posizione del corpo, cominciavano a sentire caldo e ad avere formicolii e altre spiacevoli sensazioni tutte dannose per il rilassamento oltre che per l'insieme del mio difficile equilibrio psichico, donde paura e tensione, [...] io al medico non ho mai fatto parola di questo inconveniente delle lombari, sebbene poi, da un altro punto di vista, possa anche essere che abbia taciuto per non dargli dispiacere, dato che io sono certo che alle qualità rilassatorie del lettino o divanetto lui ci credeva, e non avrei voluto addolorarlo, o addirittura fargli nascere dei dubbi, rivelandogli che l'arnese, almeno con me, non funzionava¹⁶.

Nel romanzo Berto lamenta l'incapacità di ricordare i suoi sogni, secondo l'analista fondamentali per esplorare l'inconscio tramite associazioni, eppure un episodio centrale che cattura l'attenzione dell'analista è il sogno epifanico della libreria Rossetti. Nel sogno compare una figura con un tabarro circondato da una folla di radicali che tiene in mano una delicata riproduzione di una donna con un bimbo in braccio; tutti ammirano ma quando Berto si avvicina viene cacciato e «[...] e così con la mia grande umiliazione il sogno finiva»¹⁷. È un passaggio

¹⁵ *Ibid.*, p. 330.

¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

chiave nel libro perché include due delle tre grandi frustrazioni di Berto: il rapporto con il padre e il rapporto con i radicali, in particolare l'astio con Moravia. L'analista identifica nell'uomo con il tabarro la figura del padre, mentre rintraccia nella Madonna la trasfigurazione della madre di Berto, minuta di fronte ad un uomo possente. Il sogno ha radici fondate rintracciabili nella biografia dell'autore. La libreria Rossetti a cui fa riferimento si trova in via Veneto ed è la libreria Einaudi, luogo in cui si è tenuta il 11 maggio 1962 l'assegnazione del premio Formentor alla giovane scrittrice Dacia Maraini con il romanzo *L'età del malessere*. Giuseppe Berto e l'amico Giancarlo Vigorelli tra il pubblico non hanno esitato ad irrompere sulla scena denunciando una élite corrotta, accusando Moravia di un circuito mafioso che aveva assegnato ingiustamente un premio tanto prestigioso ad una «esordiente scolaretta del sottorealismo sessuale»¹⁸.

Lo sfogo di Berto, a prescindere dalla veridicità o meno dell'accusa, mostra una temperie da bastian contrario che sceglie sempre la via della contestazione. L'astio con Moravia palesa la sua personale avversione contro i radicali, l'intelligenza letteraria che lo aveva ampiamente ostracizzato escludendolo dal canone dell'epoca.

La terza grande frustrazione di Berto è il rapporto con i veneziani. Lui nasce in una cittadina provinciale rispetto a Venezia e avverte un complesso di inferiorità. Seguono alcuni passi:

¹⁸ Doppiozero, Raccontiamo l'esordio / Dacia Maraini. Una ragazzina che compie 80 anni, di Gabriele Sabatini, <https://www.doppiozero.com/dacia-maraini-una-ragazzina-che-compie-80-anni>.

- I. [...] d'estate quando vengono i veneziani a villeggiare ci sono bambini che hanno un padre vestito sempre di nuovo anche i giorni di lavoro che guadagna soldi senza sudare sangue, e questi bambini mi chiamano qualche volta per giocare coi loro giocattoli meravigliosi ma poi appena sono stanchi o quando viene qualche visita di riguardo mi mandano via¹⁹;
- II. [...] così come la mia dichiarata antipatia per i radicali e i sogni che con tanta insistenza andavo facendo di pronunciare discorsi sempre più applauditi davanti ad assemblee sempre più vaste di scrittori di successo avevano origine più che altro nel senso di inferiorità acquisito durante la prima infanzia venendo a contatto coi bambini veneziani [...] ²⁰;
- III. [...] e così scavo nella mia solitudine e nel mio avvilitamento pensando che un giorno glielo farò vedere a tutti questi veneziani chi sono io, ma intanto sono uno che ha una bicicletta da donna, uno che sta sempre in disparte ad aspettare che lo chiamino per i loro giochi o per le loro gite o lo invitino nelle loro case dove ci sono bei giardini con poltroncine di vimini e cameriere col grembiolino bianco che servono le limonate e il grammofo per ballare, però raramente decidono d'invitarmi solo quando manca uno per fare il numero giusto m'invitano, e d'altronde non so ballare e non accetto mai la limonata perché non saprei come prendere il bicchiere dal vassoio e dove riporlo dopo aver bevuto, e poi non riesco a muovermi se penso che sono vestito così male rispetto a loro, perciò dico di no [...] ²¹.

¹⁹ G. Berto, *Il male oscuro*, cit., p. 69.

²⁰ *Ibid.*, p. 75.

²¹ *Ibid.*, p. 255.

L'avversione per i veneziani chiarisce bene l'inadeguatezza di Berto e il sentimento di rivalsa, infatti scrive «tante imprese avrei dovuto compiere coprendomi di gloria per riscattare la volgarità delle mie origini»²². Un'ulteriore chiave di lettura per sciogliere la lotta con il padre può essere anche il disprezzo per essere nato in una famiglia non all'altezza dei veneziani, la colpa di appartenere ad una famiglia del ceto borghese con un padre che si firma anteponendo il cognome al nome: «[...] le persone istruite usano fare esattamente il contrario vale a dire mettere prima il nome e poi il cognome»²³.

La paternità in Berto costituisce un altro punto di svolta per la comprensione del suo male poiché si rende conto che il padre non avrebbe mai potuto odiarlo, piuttosto lo scrittore subiva le conseguenze di un «[...] Super-Io severo ed esigente e nello stesso tempo estremamente ricettivo, ossia disposto ad accogliere anche le posteriori influenze educative specie quelle che mi pervennero dalla scuola e dal collegio»²⁴.

Avendo introdotto la paternità, è necessario puntualizzare *tout court* il rapporto tra Berto e l'amore. A mio avviso c'è un rapporto conflittuale con il genere femminile, probabilmente frutto di un complesso di Edipo mai superato. Berto aveva molte donne ma nel romanzo sottolinea quanto non avesse alcun desiderio di convivenza, matrimonio o figli anche se in poco tempo si ritrova maritato con una bambina:

²² *Ibid.*, p. 56.

²³ *Ibid.*, p. 266.

²⁴ *Ibid.*, p. 245.

[...] un'altra cosa che mi dava fastidio in quel periodo era il fatto che la ragazzetta parlava troppo spesso di matrimonio sebbene io le dicessi che doveva toglierselo dalla testa, d'altronde quando uno ha una ragazza è inevitabile che qualche rognà da grattare ce l'abbia pure [...]»²⁵.

“La ragazzetta” a cui Berto fa riferimento è sua moglie Manuela, avvicinata da Berto a Piazza Del Popolo, la quale si è risentita parecchio dell'immagine che il marito ha proposto di lei nel romanzo.

Dopo aver tracciato le coordinate generali per leggere *Il male oscuro* si propone un commento linguistico, in particolare un'analisi lessicometrica sul numero di occorrenze in relazione al lessema *male*.

Il lessema *male* compare nel romanzo, incluso titolo e postfazione, 283 volte²⁶. Escludendo i sostantivi derivati - il titolo - le epigrafi - l'appendice, il numero complessivo è 226 occorrenze di cui:

- locuzione avverbiale bene o male 20 occorrenze
- confronto tra il concetto di bene e concetto di male 8 occorrenze
- male fisico 70 occorrenze
- concetto astratto di male 40 occorrenze
- lessema utilizzato per altri contesti non pertinenti al malessere 88 occorrenze

Le occorrenze su cui ho focalizzato l'attenzione sono quelle legate al concetto astratto di male, rintracciando sei tar-

²⁵ *Ibid.*, p. 117.

²⁶ Si precisa che l'analisi lessicometrica è stata effettuata su G. Berto, *Il male oscuro*, cit.

gets, nello specifico aggettivi, che affiancano il lessema: *spaventoso* male – male *crudele* – *brutto* male utilizzato sia per le condizioni di salute del padre che per la propria; invece, *lungo* male e *oscuro* male vengono utilizzati solo per la sua condizione. Contrariamente al titolo, nel romanzo Berto non pospone mai l'aggettivo *oscuro* al controllore male e tale accordo si rintraccia soltanto in due occasioni:

- I. ho di nuovo questo oscuro male²⁷;
- II. si è formato questo oscuro male ed ora sto a guardare dove mi attaccherà per farmi scontare i peccati, arrivo perfino a dirgli io di attaccarmi qua o là a seconda di passeggiare preferenze, poiché è accaduto anche questo che la vaghezza e spiritualizzazione della malattia hanno fatto il loro tempo, sono stufo di lottare contro fisime e astrazioni, ora voglio che questo male se c'è si manifesti concretamente in forme plausibili, e così un po' per giorno riesco a localizzare un bel cancro allo stomaco [...] ora sto a letto tutto il giorno con le mani sopra la pancia a sentire il mio cancro che rode [...]»²⁸.

Le due occasioni rappresentano momenti ben precisi nel romanzo: nel primo caso Berto è solo mentre la moglie e la figlia si trovano in villeggiatura a Siusi e lui, dopo una crisi mentre stava fumando e defecando, medita sulle conseguenze della sua morte con particolare attenzione al futuro della figlia; nel secondo caso si evince l'angoscia data dalla sua ipocondria per la convinzione di morire di cancro come suo padre. Le

²⁷ G. Berto, *Il male oscuro*, cit., p. 117.

²⁸ *Ibid.*, p. 219.

voci cancro, tumore, male brutto vengono approfondite dallo scrittore stesso nel romanzo:

[...] per dirla in parole povere, ma poteva anche essere un tumore magari maligno, ossia un cancro, [...] e questo lo diceva con estrema calma e logicità, e le cose esposte in un modo tanto appropriato non spaventano mai, tuttavia c'era di mezzo quell'eventualità del cancro, e per un profano quale in fondo io ero la parola cancro è sempre accomunata all'idea di una morte inevitabile e particolarmente spiacevole, e infatti quando su di un annuncio mortuario si legge che un tizio se n'è andato perché colpito da morbo crudele che non perdona si può scommetterci la testa nove volte su dieci che si tratta di cancro²⁹.

Ciò a cui Berto fa riferimento è l'interdizione linguistica, ovvero un fenomeno legato al tabù linguistico che consiste nel divieto di certe parole per il richiamo emotivo che si tende ad attribuire a quel lessema. Infatti è un luogo comune associare il termine cancro ad una condizione senza via d'uscita se non la morte; emerge una sensibilità dell'autore nella ricerca delle parole e l'attenzione nel potere evocativo delle stesse.

Il male fisico e psichico descritto nel romanzo è un male diverso rispetto a quello descritto ne *Il cielo è rosso*, basato sul male della guerra. È necessario sottolineare anche il contesto in cui Berto ha scritto il romanzo, ossia il campo di prigionia ad Hereford. Berto si è ispirato da alcune foto sulla rivista *Life* di bambini vestiti di stracci per strada durante la guerra apprendendo la notizia del bombardamento su Treviso il 7 aprile 1944. *Il cielo è rosso* è un romanzo in cui il male si contraddistingue per una dimensione universale che colpisce tutti indistintamente: i quattro adolescenti Carla, Giulia, Tullio, Daniele e la

²⁹ *Ibid.*, p. 16.

piccola Maria (probabilmente affetta da autismo) incarnano la sofferenza della guerra di cui sono succubi e diretti verso un destino crudele. L'impianto del romanzo rimanda a due opere letterarie: il *Decameron* di Boccaccio in cui i protagonisti creano una piccola comunità (il bombardamento viene interpretato come variante della peste) e *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino in quanto lo sguardo puerile dei protagonisti richiama il personaggio di Pin, entrambi vittime di uno scenario bellico. Nel saggio di Paola Culicelli *L'esperienza della disabilità e dello stigma nel Cielo è rosso* di Giuseppe Berto è interessante l'approfondimento sulla figura di Maria. Il presunto autismo non viene dichiarato da Berto eppure si percepisce quanto la bambina abbia un modo di vedere il mondo tutto suo. Alcuni esempi:

- I. pronunciava le parole con una specie di cantilena, e pareva che facesse fatica a parlare [...] ³⁰;
- II. [...] era un po' curiosa nel suo modo di fare. Pensavamo che fosse impressionata per le bombe, e anche perché diceva che aveva perduto i suoi parenti. Noi si sperava che potesse star meglio, dopo. Invece è andata sempre peggio ³¹;
- III. «Perché non piangi mai?» disse Daniele.
«Non ti viene mai da piangere?»
«Sì», disse la bambina.
«Quando ti vien da piangere?» domandò Daniele.
La bambina pensò molto, prima di rispondere. «Quando mi faccio male», disse ³².

³⁰ G. Berto, *Il cielo è rosso*, Bur, Milano 1998, p. 64.

³¹ *Ibid.*, p. 124.

³² *Ibid.*, pp. 317-318.

Nel romanzo Daniele è il personaggio a cui Berto dedica maggiore attenzione affidando a lui le riflessioni sulla vita e sugli uomini; è il personaggio più adatto ad incarnare le conseguenze del male universale causato dalla guerra. Infatti, come anticipato in precedenza, il male assume un valore diverso:

Giulia scosse la testa con meraviglia. «Noi non siamo buoni», disse. «Non devi crederlo. Siamo quello che siamo, né buoni né cattivi. Facciamo cose buone e cattive insieme, così come si può fare e come capita di fare. Perché noi non stiamo tanto a vedere se le cose che facciamo sono buone o cattive, basta che siano cose che servono. Ma anche se ci badassimo non vorrebbe dir niente, perché è differente per noi e per te. Se tu resterai con noi, ti accorgerai che ci sono cose molto brutte fra quelle che facciamo, e potresti vergognarti di star con noi, e allora sarebbe meglio che tu te ne andassi prima»³³.

Il male segna le vite dei protagonisti in maniera indelebile e le uniche sopravvissute sono Maria e Carla. La figura di Maria, nonostante la fragilità rappresenta comunque una forza, la forza che ha unito i quattro protagonisti a prendersi cura di lei piuttosto che lasciarla all'istituto Sant'Anna, la forza che ha spinto Daniele a chiederle di ricordarsi il suo nome per sempre.

Come Paola Culicelli scrive: «[L]o sguardo sulla malattia, così come sulla disabilità, è in qualche modo rilevatore, epifanico: apre gli occhi su qualcosa che non si era in grado di vedere»³⁴.

³³ *Ibid.*, p. 139.

³⁴ P. Culicelli, *L'esperienza della disabilità e dello stigma nel Cielo è rosso di Giuseppe Berto*, cit., p. 112.

Gianni Celati *Comiche* e il concetto di disabilità

di **Ludovica Cassano**

Gianni Celati è stato molto più di un semplice scrittore, appartiene, di diritto, alla categoria degli intellettuali con l'originalità del suo lavoro "visivo" ed innovativo, consacrato dalle parole di Italo Calvino che assumerà, nella vita creativa e personale di Celati, non soltanto il ruolo di "padre spirituale" ma di vero e proprio amico.

Descrivere il mondo di Celati non è semplice perché riflette perfettamente la complessità mentale che ha contraddistinto lo scrittore durante tutta la sua vita.

Per ora iniziamo con un breve *excursus* che ci possa permettere di inquadrare dal punto di vista personale e professionale Giovanni – detto Gianni – Celati.

Gli inizi di Celati

Gianni Celati nasce a Sondrio nel 1937 e vive un primo momento di cambiamento nella propria vita già in tenera età perché costretto a spostarsi in varie zone d'Italia – tra le quali anche alcune del Mezzogiorno (per esempio in Sicilia) – a causa di una serie di trasferimenti lavorativi paterni poiché – a quanto pare – il padre fu un uomo soggetto a frequenti scatti d'ira e che, in conseguenza di questi *raptus*, si inimicò più volte i suoi superiori. La sua vita piuttosto "nomade" continuò con gli studi al DAMS dell'Università di Bologna e poi con l'assegnazione di una Borsa di Ricerca in Inghilterra – precisamente a Londra – la città dove ha trascorso la maggior parte della vita e nella quale muore nel 2022.

Proprio la figura paterna ispirò (almeno nei tratti più iracundi) il personaggio di Barbarossa – chiamato anche Federico – ovvero il padre del giovane protagonista de *La banda dei sospiri*, suo secondo romanzo. Dove, appunto, sembra essere evidente una analogia tra il giovane protagonista e Gianni non tanto dello stile di vita e delle dinamiche familiari quanto nella corsa continua che caratterizzerà le avventure del giovane Garibaldi (così chiamato proprio in conseguenza del suo perenne correre). Celati camminava ore e ore tutti i giorni. Sostiene che quel camminare lo aiutava ad andare avanti. A Bologna camminava anche dalle 9:00 alle 17:00 e rientrava distrutto, scriveva 30 minuti / 1 ora al massimo tutti i giorni. Così in un paio di mesi aveva pubblicato un libro. Negli anni successivi, anche più “maturo” non perse mai questo bisogno di movimento e continuò a camminare per circa 2 ore al giorno fino alla sua morte. Un movimento che gli serviva, con molta probabilità, a non pensare troppo alla moltitudine di idee e di immagini che affollavano la sua mente; un modo che Celati aveva per tenerle a bada e conviverci!

Comiche, l'esordio

Il suo libro di esordio *Comiche*³⁵ è, invece, un viaggio psichedelico nella vita quotidiana di una Babele molto particolare. Babele per noi, s'intende, non certo per il protagonista Otero Aloysio del quale sappiamo poco ma quel poco può bastare: siamo a conoscenza, infatti, che lo stesso uomo è affetto da manie di per-

³⁵ G. Celati, *Comiche*, Quodlibet Compagnia Extra, Macerata 2012.

secuzione e frequenti allucinazioni (un “pazzo” o un “emarginato” come banalmente si può definire in gergo comune) che vive in un manicomio.

Prima di parlare della trama occorre fare una breve premessa aiutandoci con le parole di Elisabetta Menetti che dice:

Celati è stato condizionato dalle sue vaste letture, tra le quali spicca un libretto del ‘700 tra i più surreali e fantastici della letteratura irlandese. Si tratta di *A tale of a tub* (1704) di Jonathan Swift, che traduce per la prima volta nel 1966, mentre una seconda edizione uscirà nel 1990 per Einaudi. La parola *tub* (botte) si lega alla prima pagina del libretto di Swift in cui lo scrittore irlandese evoca la metafora del *Leviathan* di Thomas Hobbes. La storia – in breve – è questa: quando i marinai di una nave (fuor di metafora, tutti noi) sono attaccati da una balena (da una moda intellettuale) lanciano una botte (cioè una “frottole” fantasiosa) per evitare lo scontro. Le frottole, le panzane, le favole e le recite prive di scopo, cioè, salvano l’umanità dal peso schiacciante della serietà intellettuale e delle gabbie interpretative pre-costituite. Da Swift ricava l’idea di letteratura come grande frottole dell’alienato, che riesce a svelare la falsità dei ragionamenti politici o eruditi e l’amore per una complessa trama linguistica (irlandese, inglese e “gaelico”) irregolare, disarmonico e allusivo³⁶.

La successione degli eventi è alquanto banale anche se funzionale a quella ricerca e realizzazione del ritmo incalzante che è prerogativa della scrittura di Celati, soprattutto in questa sua prima fase produttiva.

Otero è affetto da manie di persecuzione e per passare, probabilmente, le giornate scrive un diario nel quale descrive le

³⁶ E. Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e Riscritture*, Francoangeli, Milano 2017 p. 34-35.

angherie subite dai tre maestri: Mazzitelli, Macchia e Bevilacqua; i tre maestri cercano a tutti i costi di far sposare il povero degente con la direttrice della struttura, la signora Lavinia Ricci. Otero si sente in gabbia e non accetta questa relazione, quindi, rifiuta continuamente la proposta ossessiva dei tre compari ma, per contro, continua ad ottenere solo vessazioni da parte loro che gli impediscono una vita manicomiale tranquilla. Altri personaggi si mescolano in questo edificio “dalle pareti di cartone”: abbiamo il paralitico Bertelemì, aiutato nei suoi movimenti dalla signora Virginia, la Guardia Notturna e l’incorporeo Fantini che, invece, non ha voglia di far parte di questo diario e cerca continuamente di farsi cancellare ma con molta difficoltà.

In questa trama fantasiosa anche la struttura fisica in cui avvengono le vicende sarà mutevole nella sua funzione come lo sono i suoi protagonisti/abitanti diventando a tratti una pensione, o anche una struttura balneare e, non meno che, un manicomio anche se nessuno dei presenti sembra considerarlo tale. Il luogo fisico in fondo sembra non essere così tanto importante mentre lo sono le molteplici personalità che lo abitano e che si muovono nello spazio fisico con una disarmonia e confusione che – a tratti – sembra diventare un vero e proprio caos organizzato. Dopotutto, nella baraonda generale della vita manicomiale, il punto di vista è quello del protagonista Otero. Le sue stesse pareti del manicomio sembrano divenire “di cartone” e anche questo passaggio narrativo, che ci appare come qualcosa di certo, può tranquillamente essere frutto di una visione di Otero ma (e qui parte la confusione) potrebbe anche essere realmente possibile, considerando che a farlo notare ad Otero è una bambina, forse parente di un ospite della struttura. Non ci resta,

dunque, che abbandonarci ad una visione che possiamo comunque comprendere solo parzialmente perché non saremo mai come Otero e i suoi compagni di avventure.

Celati lo sa molto bene e ci si è impegnato per rendere queste scene, i dialoghi e tutto ciò che descrive come realistico e per farlo si immerge per mesi nella vita manicomiale riscontrando che – in fondo – i pazzi sono tutti molto simili tra loro e che, nonostante le loro differenti condizioni cliniche, riescono a creare una comunicazione funzionale. Questo diventerà l'ennesimo tassello che smuoverà l'immaginazione dello scrittore Celati portando alla nascita di *Comiche*.

Il testo si compone di una scrittura davvero audace non solo per la tematica trattata – che già potrebbe bastare – ma anche per il modo con il quale vengono descritti gli episodi narrati e presentati gli “ospiti”. È una scrittura scomposta, non lineare; approcciandosi al testo si ha una immediata sensazione di shock perché ci si rende conto che l'autore non utilizza la lingua seguendone il proprio suono naturale ma lo scardina e scompone, a primo impatto si può provare un senso di vertigine e di inadeguatezza e Celati è molto bravo a farci sentire sulla nostra pelle la sensazione provata da coloro che vivono uno stato di non completa “adeguatezza” sociale e – per questo motivo – che sono relegati in uno spazio nascosto, distante e chiuso.

Come ci arriva Celati ad una produzione di questo tipo?

Nunzia Palmieri ci descrive il primo incontro di Celati con degli incartamenti e alcune pagine di diario che avrebbero incuriosito non poco lo scrittore.

Sempre durante il militare, un amico psichiatra all'ospedale di Pesaro portava da leggere a G.C. vari scritti manicomiali, e in particolare un giornale edito da un vecchio paziente, redatto su carta protocollo e in una bellissima calligrafia, con brani autobiografici, notiziario del manicomio, deliri di persecuzione e altro. G.C. trascriveva su un taccuino le frasi o la sintassi di quell'anziano ricoverato, probabilmente molto colto, che ogni settimana scriveva [...] ³⁷.

Celati le avrebbe consultate con voracità e curiosità pur non avendo ancora in mente di trasformarle in un diario e, solo in seguito, costretto alla malattia forzata nella sua abitazione a causa dell'epatite virale contratta durante il servizio militare, avrebbe ripreso quelle pagine e le avrebbe interiorizzate.

Gianni Celati legge e rilegge quelle parole, ne immagina il ritmo interiore, respirandole e provando a vivere nella pelle di quell'uomo. Creando un linguaggio nuovo con forme sgrammaticate, punteggiatura quasi del tutto assente, espressioni provenienti da un registro alto mescolate a forme espressive molto basse (compreso il turpiloquio) con la funzione di ricreare il linguaggio manicomiale.

Non si avverte – già a questo punto della sua vita – alcun genere di pregiudizio nei confronti della diversità e con una certa inconsueta semplicità Celati trasforma quelle sensazioni immaginate in un diario di un degente e ne descrive la sua vita quotidiana.

Nel saggio *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore* troviamo un passo, riferito a Celati, nel quale ne descrive le preferenze con queste parole:

³⁷ N. Palmieri, *Il corpo matto. Materiali per una cronistoria* presente in G. Celati, *Comiche*, cit., p.199.

[...] di voci, di gesti, di smorfie, di corpi viventi, si tratta di persone dimenticate ed escluse: di figure di eccentrici, di outcast, di marginali così come li intendono la sociologia e la psichiatria; sono insomma i personaggi che incontriamo nei suoi primi libri, da *Comiche* (1971) fino a *Lunario del paradiso* (1978). [...] ³⁸.

Ad onore di cronaca dobbiamo continuare a dire che Celati è stato un amante del *Slapstick Comedy* ed un fanatico dei suoi tempi su schermo: preparazione, attesa e caduta. Questa struttura consequenziale è tipica della filmografia di Buster Keaton (suo attore di riferimento) come anche di Oliver Hardy & Stan Lauren (Stanlio and Ollio) che adorava per la loro capacità di riempire la scena e descrivere le situazioni che incontravano con una fisicità dirompente. Un esempio lampante è la scena della scala dove vediamo uno dei due salire su una scala – appunto – molto lento per poi cadere creando (con un effetto domino) una successione di situazioni che investiranno magari un'intera piazza o, comunque, una moltitudine di persone; oppure farsi dei dispetti ritardando in modo impensato la reazione. Ecco anche questo è tipico dell'immaginazione di Celati e del modo di vederne il movimento ³⁹.

A questo punto abbiamo raccontato molto sinteticamente come nasce questa predisposizione – potremmo definire naturale – di Gianni Celati verso la follia e la confusione visiva in ogni sua declinazione ma la magia va oltre e subentrerà Italo Calvino. Prima di Calvino, però, pare sia avvenuto che, per puro

³⁸ D. Scarpa. *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Hoepli, Milano 2023, p. 467.

³⁹ G. Celati, *Finzioni occidentali: fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 2001.

caso, alcune di queste pagine finirono nelle mani di Adriano Spatola⁴⁰

che gli propose di pubblicarle in una rivista napoletana a cui allora collaborava, *Uomini e Idee*, fondata e diretta da Corrado Piancastelli, rivista giovane che allora vantava firme illustri (Montale, Luzi, Gut-tuso solo per citarne alcuni) [...] arriva nelle mani di Guido Davico Bonino e Italo Calvino, che pensano di farne un libro nella nuova collana raffinata di sperimentazioni, tutta fatta da gente nuova, ai primi passi o quasi⁴¹.

Calvino ne rimase talmente tanto colpito da spingere lo sconosciuto autore Celati a terminare il romanzo in modo da poterlo pubblicare e dovette attendere qualche anno (1971) per vederne la fine. Sembra, infatti, che Celati avesse iniziato a dubitare della validità della sua opera e temesse di non avere alcun seguito e, in conseguenza di ciò, avesse smesso di scrivere.

Già perché non possiamo certo ignorare che questo lavoro è frutto di un processo di immedesimazione molto profondo che lo ha – un po’ – trasformato nel signor Otero Aloysio. Celati da appassionato di linguaggio si trasforma in ciò che

⁴⁰ Spatola fu poeta molto attivo nel Gruppo 63, dopo una prima fase legata al surrealismo e pienamente espressa nella rivista *Malebolge*, con una poesia concepita come fatto artistico gestuale, fonetico e vivivo. Arrivò a dedicarsi attivamente alla realizzazione della poesia concreta e della poesia sonora; in quest’ultima la voce e la gestualità collaboravano nella comprensione della poesia mentre in ambito della poesia sonora Spatola realizzò i zeroglifici che erano delle composizioni astratte composte a partire da collage di frammenti lettere dell’alfabeto.

⁴¹ N. Palmieri, *op. cit.*, p. 202.

scrive, sente quello che sente il personaggio, anzi i personaggi, e ne assume le fattezze anche rozze, volgari e certamente prive di inibizioni. Per spiegare i protagonisti e, quindi, anche il tipo di scrittura che compone quest'opera va detto che il linguaggio è tipico di una mente a tratti confusa ma, soprattutto, priva della contaminazione sociale che caratterizza tutti gli individui che per la società sono "normali" o "sani": Otero e tutti gli altri pazienti parlano senza freni e inibizioni e, a volte, il linguaggio non manca di parole volgari e di scene al limite. È un testo che in questa forza visiva, poco edulcorata, ci mostra anche l'assenza di qualsiasi pregiudizio dell'autore rispetto alla disabilità che, in questo caso, è tendenzialmente mentale. Quindi è una scrittura scioccante anche per questo motivo e che ci colpisce dritto allo stomaco.

Marco Belpoliti in una intervista chiede a Celati:

B – Parli spesso dell'idiozia, come uno stato di sanità, non come una mancanza...

C – Credo che da giovane ho accettato il fatto di essere l'idioti, il cretino della famiglia. Credo che questa cosa sia cresciuta ... mio padre, per esempio, o mi dava delle cinghiate ... e io gli dicevo: "Tanto non mi fai male, non mi uccidi". Allora naturalmente passavo per un idiota! Così davanti a lui ... oppure lui mi diceva, appunto: "Sei stupido, tu sei stupido!" E credo che anche mio fratello mi abbia visto più sul lato dello stupido.

Lo stesso Ermanno Cavazzoni, che è uno dei miei amici più cari, ha fatto una sua teoria: che si arriva solo fino a una certa età, poi basta, nella crescita. Io sono arrivato solo fino ai 18 anni, mentre lui a 21 [...] ⁴².

⁴² M. Belpoliti-M. Sironi-A. Stefi, *Gianni Celati, Riga 40*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 61.

I personaggi vivono le loro avventure senza censurarsi ed il linguaggio è un esempio di questo *modus operandi* fuori dagli schemi. Sempre Celati ci spiega che questa confusione in realtà è un ritmo diverso della lingua data dagli intervalli del respiro. Già perché Celati ricostruisce una sonorità, una cadenza, un ritmo linguistico proprio grazie all'introiezione del respiro del signor Otero e degli altri personaggi. Ce lo spiega molto bene in uno stralcio di lettera intercorsa tra Celati stesso e Calvino.

Caro Italo, qualche appunto a caso sul caso *Comiche* e sul perché non mi riconoscevo nel tuo quadretto. È la geometria statica, cartesiana che detesto. Tutto quello che scrivo lo faccio con la voglia di correr dietro a preparare la *bagarre*: niente mi interessa come la *bagarre*, quando tutti si picchiano, tutto scoppia, crolla, i ruoli si confondono, il mondo si mostra per quello che è, cioè isterico e insomma si ha l'effetto dell'impazzimento generale [...] a me interessa una lingua di pure carenze [...]⁴³

Celati e il rapporto con la comunicazione di massa

Elisabetta Menatti continua accennando che quelli furono gli anni dei mass-media che attraggono molto la giovane e curiosa mente di Celati e che ne influenzeranno le successive idee e produzioni. Attraverso i mass-media arrivano forme di linguaggio diverse da quelle alle quali si era abituati e inizia una stagione artistica molto intensa che attraversa un periodo storico-politico di lotta generazionale (il '68) e di radicale sperimentazione linguistica ed espressiva, specialmente teatrale, che culminerà e si concluderà con il successo de *Il nome della rosa* (1980) di Um-

⁴³ D. Scarpa, *op. cit.*, p. 465.

berto Eco e con la svolta verso la nuova stagione del postmodernismo. Prima di tutti, però, arriva Brancalone da Norcia, eroe eponimo del film di Monicelli. *L'armata Brancalone*, la cui sceneggiatura è di Agenore Incrocci e Furio Scarpelli, esce il 7 Aprile 1966 ed è subito un grande successo⁴⁴.

Quest'opera filmica sarà la prima di altri successi di pubblico ispirati al concetto di rievocazione cavalleresca quali opere neo-cavalleresche del Quattrocento e Cinquecento:

- *Morgante* di Pulci (ad opera di Manganelli)
- *Orlando Furioso* di Ariosto (ad opera di Calvino, Sanguineti e Ronconi)
- *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (ad opera di Giuliani) ed altre.

Questi furono ulteriori elementi che influirono su ciò che Celati scrisse e, soprattutto, sulla modalità con la quale esprese le sue idee.

Celati e Calvino

Comiche è un libro molto particolare anche per come è stato concepito.

Sappiamo che un Calvino già famoso si impegna per esortare un giovane e sconosciuto Celati alla scrittura.

Celati non fu immediatamente convinto di aver scritto qualcosa di valido e sembra tentennare non poco nella stesura finale dell'opera nonostante le pressioni che lo stesso Calvino gli fece intravedendo qualcosa di "unico" in quello scrittore e in quell'idea.

⁴⁴ E. Menatti, *op. cit.*, p. 55.

I due instaureranno un rapporto di vera e propria amicizia e lo possiamo vedere soprattutto dalle lettere che si scrivono pur avendo avuto esperienze – nelle loro vite – molto differenti anche conseguenti alle loro età (Italo Calvino nasce a Santiago de Las Vegas, L'Avana nel 1923 e Gianni Calati nasce a Sondrio nel 1937). Questi poco più che 10 anni anagrafici condurranno a moltissime variazioni nei “temi” delle loro esistenze: Calvino sarà partigiano, iscritto al Partito Comunista Italiano e lo lascerà perché in conflitto con la parte che si era adattata alla vita moderna rinnegando quegli ideali che sembravano perduti e in seguito alla invasione russa di Ungheria e Polonia nel 1956-7. Si trasferisce in Francia quando Celati approda nella sua vita, quasi per caso, durante un incontro di semiotica. I due iniziano a parlare e quella chiacchierata diventa una serie di chiacchierate che cercheranno di ripetere ogni volta possibile. La Palmieri ci descrive il loro rapporto basandosi su una serie di incontri che riuscì ad avere con Celati stesso e che le narrò della sua relazione amicale e intellettuale con l'amico e mentore Calvino. Immediatamente sotto un breve estratto molto interessante per comprendere le dinamiche relazionali che intercorrevano tra i due.

Con Calvino – mi ha detto Gianni Celati – c'è stata un'esuberanza di letture, cose di tutti i generi, e ci scrivevamo tutti i giorni. Quando Calvino veniva in Italia da Parigi, per andare a lavorare da Einaudi, una settimana al mese, mi telefonava tutti i giorni e ci scambiavamo idee. Io avevo la borsa di studio a Londra e viaggiavo con una macchina scassata [...] andavo avanti e indietro una volta ogni tre o quattro mesi e, passando per Parigi, mi fermavo a Saint-Germain-des-Prés a vedere dei libri, e parlavamo moltissimo⁴⁵.

⁴⁵ N. Palmieri, *op. cit.*, p. 203.

Leggendo queste parole si intuisce molto, si percepisce il legame intellettuale e umano che li univa a dispetto persino della distanza fisica. Ancora più coinvolto lo stesso Celati continua e dice

Era anche intimidito da me perché gliene contavo tante. Era un momento in cui ogni sei mesi cambiavo idee su tutto quanto e il povero Italo Calvino, lo ha scritto in un'intervista, non riusciva a starmi dietro, perché quando aveva capito come la pensavo su una cosa io dicevo che era tutta sbagliata. È stata un'epoca entusiasmante, anche lui era entusiasta di tutto quello che facevamo. Un periodo molto bello, e poi tutto è passato⁴⁶.

Qui, invece, si vede la tristezza di Gianni Celati nel raccontarsi alla Palmieri ma si coglie, anche, il profondo rispetto che l'uomo Celati provava per l'uomo e scrittore Calvino.

Tra i due le cose si intensificano e progettano di realizzare (con Carlo Ginzburg e Guido Neri) una rivista letteraria nuova, mai realmente partita, dal nome *Alì Babà*. Sempre Celati continua dicendo che «viaggia molto: a Londra come borsista (1968), a Parigi per incontrare Calvino, conosciuto precedentemente ad Urbino durante un convegno di semiologi e nel 1972 in America per insegnare alla Cornell University un corso sui classici della vena fantasiosa: il *Baldus* di Foregno, *Gargantua e Pantagrue* di Rabelais e l'*Orlando Furioso* di Ariosto [...]»⁴⁷.

A proposito della rivista *Alì Babà* occorre dire che non decollò mai come progetto e Celati, in merito a ciò, disse

⁴⁶ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁷ E. Menatti, *op. cit.*, p. 42.

In fondo sono contento che la rivista non si sia mai realizzata perché da una parte vuol dire che è stato un movimento in caduta libera, senza diventare una posizione da difendere per partito preso; dall'altra, tutto è rimasto sospeso in chiacchierate tra amici e il fervore dell'amicizia si sente ancora nel tono di quei discorsi [...]»⁴⁸.

Mentre è decisamente interessante il saluto indiretto che Celati fa al suo mentore e amico Italo Calvino e che ci viene riportato da Silvio Perella nell'estratto di sotto; qui si percepisce un sentimento che – per chi conosceva Celati – non era frequente mostrare al pubblico o, comunque, in un'intervista ufficiale.

[...] Solo due mesi e mezzo dopo Calvino moriva: Celati su *Il Manifesto* era costretto a dire: «Per la prima volta in quindici anni non gli manderò quel che scrivo [...]»⁴⁹.

Per lasciare un'immagine di Celati che mostri la spensieratezza del suo approccio ma anche la profondità che lo contraddistingueva si cita un estratto dal suo romanzo *Lunario dal paradiso*. Il protagonista Giovanni incontra Gisela, una ragazza benestante che lo ospita e con la quale inizierà una sorta di relazione. Lui italiano e lei tedesca perché Giovanni sta facendo un viaggio in Germania ed ha circa vent'anni. Giovanni è un ragazzo sempliciotto, nel linguaggio e nei modi ma, al contempo, è un puro, un essere sincero.

E parlavamo parlavamo dalla mattina alla sera. Ma vedete? Io non mi ricordo più in che lingua parlavamo, perché quando si parla

⁴⁸ D. Scarpa, *op. cit.*, p. 469.

⁴⁹ S. Perella, *Tecnica del baratto*, estratto di M. Belpoliti-M. Sironi-A. Stefi, *Gianni Celati, Riga 40*, cit., p. 323.

bene e si fanno belle chiacchierate, uno non sa mai in che lingua sta parlando, tutto fila senza pensarci. Non più sforzarsi a esprimere il concetto! Cosa importa quale lingua si parla? Si parla la lingua che si ha in bocca: cioè si agita la lingua e si butta fuori il fiato respirando bene; le parole poi vengono da sole⁵⁰.

Sordomuta e donna: disabilità e isolamento ne *La lunga vita di Marianna Ucrìa*

di *Michael Lucidi*

Quando nel 1990 Dacia Maraini pubblica *La lunga vita di Marianna Ucrìa* ha già alle spalle una carriera di circa trent'anni: ha esordito nel 1962 con *La vacanza* per proseguire l'anno seguente con *l'Età del malessere*, romanzo con cui si aggiudica il Premio Formentor. Il massimo riconoscimento letterario in Italia lo otterrà nel 1999 con l'assegnazione del Premio Strega per i racconti di *Buio*, non prima però di ricevere il Campiello proprio con *La lunga vita di Marianna Ucrìa*. Anche questo, come molti romanzi dell'autrice, ha come protagonista l'universo femminile in relazione al periodo storico in cui è ambientato: come in Anna de *La vacanza* è riflessa la spaccatura dell'Italia nel '43, o in Enrica de *L'età del malessere* le illusioni e disillusioni della Roma degli anni '50, anche la protagonista di questo romanzo è frutto e vittima del contesto storico-sociale cui appartiene.

⁵⁰ G. Celati, *Lunario del paradiso*, Einaudi, Torino 1978, p. 83.

Ad inizio romanzo, Marianna è una bambina appartenente ad una nobile famiglia siciliana⁵¹ che si trova costretta dal padre ad assistere alla condanna a morte di un bambino poco più grande di lei. Il motivo di tale coercizione sta nel fatto che il padre crede che far osservare una scena così macabra e drammatica a sua figlia la aiuterà nel risolvere il *problema* che la contraddistingue: Marianna è sordomuta; questa condizione viene vista dalla famiglia come una condanna per la vita, una caratteristica che non potrà far altro che condizionarle la vita negativamente. Durante la lettura del romanzo il lettore osserva Marianna diventare ragazza, donna, madre e nonna e può facilmente notare come questa sua disabilità si trasformi da una disgrazia attanagliante in un'occasione per dimostrare come questa sua condizione sia un limite di gran lunga superabile.

Marianna sa da subito che il suo sordomutismo non era con lei nei primi anni della sua vita, eppure su questo non sembra essere d'accordo la sua famiglia che persiste nel vedere la sua disabilità come condanna e tabù:

⁵¹ Dacia Maraini è figlia di Fosco Maraini e Topazia Alliata, quest'ultima appartenente ad una nota famiglia aristocratica siciliana di origine toscana, appunto gli Alliata. Il romanzo si ispira ad un'antenata realmente esistita, tale principessa Marianna Alliata Valguarnera d'Ucrà. Cfr. D. Maraini, *Bagheria*¹², Rizzoli, Milano 1993, p. 168 («Sono lì impietrita, a guardare quel quadro come se lo avessi riconosciuto con la parte più profonda dei miei pensieri: come se avessi aspettato per anni di trovarmi faccia a faccia con questa donna morta da secoli, che tiene fra le dita un foglietto in cui è scritta una parte sconosciuta e persa del mio passato bagariota»).

Un giorno, senza una ragione, era ammutolita. Il silenzio si era impadronito di lei come una malattia o forse come una vocazione. Non sentire più la voce festosa del signor padre le era sembrato tristissimo. Ma poi ci aveva fatto l'abitudine. Ora prova un senso di allegrezza nel guardarlo parlare senza afferrarne le parole, quasi una maliziosa soddisfazione. «Tu sei nata così, sordomuta», le aveva scritto una volta il padre sul quaderno e lei si era dovuta convincere di essersi inventata quelle voci lontane⁵².

Il sordomutismo di Marianna è quindi un problema da risolvere anche con i mezzi più estremi, come appunto l'assistere ad un'impiccagione:

Il signor padre si china sulla figlia, estenuato. Le tocca la bocca come se si aspettasse un miracolo. Le agguanta il mento, la guarda negli occhi minaccioso e supplice. «Devi parlare» dicono le sue labbra, «devi aprire quella maledetta bocca di pesce!»⁵³.

La frustrazione della famiglia trova la sua giustificazione nell'esame di ciò che sarà la vita di Marianna quando non sarà più bambina. Difatti, giunta in "età da matrimonio" deve essere affidata ad un marito che riesca a sopportare il fatto che la sua sposa sarà incapace di comunicare se non tramite pezzi di carta. È qui che viene messa in luce la specificità della disabilità di Marianna: non potendo parlare e sentire se non tramite oggetti materiali, si rende evidente che basterebbe privare la ragazza di tali mezzi per metterla in un angolo e dimenticarla, motivo per

⁵² D. Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, RCS Editori, Milano 2003, p. 26.

⁵³ *Ibid.*, p. 32.

cui è lecito affermare che quella della protagonista è una disabilità con un alto potenziale di isolamento. Marianna non può permettersi di chiudere gli occhi per più di un istante se non vuole correre il rischio di essere lasciata da parte; deve continuamente leggere il movimento delle labbra di chi le è attorno se vuole capire di cosa si sta discutendo; insomma, non può permettersi il lusso di distrarsi. Per mostrare un esempio di ciò che intendo dire, bisogna fare un salto verso le pagine finali del romanzo. Marianna è ora una donna adulta e si trova in viaggio su una nave con la sua serva: il mezzo su cui viaggiano sta andando incontro ad un naufragio e Marianna è l'ultima ad accorgersene.

[...] il capitano va salendo a due a due gli scalini che portano in coperta. Cosa sta succedendo? Dalla porta arriva un odore forte di sale e di vento. Le onde devono essere diventate cavalloni. Chiusa nel suo uovo di silenzio Marianna non sente le grida sul ponte, gli scricchiolii che aumentano, i comandi del capitano che fa ammainare le vele, il vocio dei viaggiatori sotto coperta. Lei continua a portarsi il cibo alla bocca come se niente fosse. [...] Ora il buio avvolge la stanza. Marianna cerca di ricordare da che parte sia la porta. Il silenzio non le suggerisce che la fuga. Ma per dove?⁵⁴

La sua incapacità di ascoltare fa sì che non riesca a comprendere a pieno la realtà che la circonda, e ne è prova il totale smarrimento a cui è costretta; inoltre, la sua incapacità di parlare le rende impossibile pronunciare una richiesta d'aiuto, rimanendo in questo modo in preda alla disperazione. Questa duplice mancanza comporta che la donna si trovi molto più facilmente in situazioni rischiose – qui difatti era vicinissima alla

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 271-272.

morte – ma soprattutto, cosa più importante, la obbliga ad affrontarle per conto proprio, in quanto non in grado di coglierne i primi segnali autonomamente. Di fatto, Marianna ha rischiato di morire da sola.

L'isolamento riguarda l'esistenza di Marianna in ogni suo aspetto: è isolata dalla realtà, ma è ugualmente estranea – almeno per la prima parte del romanzo – a qualsiasi tipo di dimostranza affettiva o sentimentale, oltre che ad una dignità sociale. Esemplari in questo senso sono le pagine che riguardano il matrimonio tra Marianna e il conte zio; non presentandosi altri pretendenti la famiglia è costretta a cedere Marianna in moglie allo zio. La ragazza tenta di opporsi in ogni modo alla cosa, ma non può, per un motivo essenziale: non ha potere, né verbale né sociale; difatti, una donna nella Sicilia del primo '700, per di più sordomuta, non aveva alcuna possibilità di compiere scelte autonome che riguardassero lo svolgersi della propria vita. Ecco dunque la totale assenza di affetto da parte della famiglia che di fatto, per un puro tornaconto economico, sacrifica la propria figlia condannandola ad una infelicità certa⁵⁵, ed ecco anche l'assenza di imposizione sociale. La disabilità di Marianna si articola quindi secondo il presentarsi e lo svilupparsi di diversi tipi di isolamento: fino ad ora ne sono stati illustrati alcuni esempi, i quali a loro volta palesano delle evoluzioni. L'isolamento affettivo a cui è sottoposta Marianna presenta il suo culmine a seguito della prima notte di nozze tra la ragazza e lo zio, è doveroso però prima spendere alcune parole sui “rapporti sessuali” tra i due. Trovandoci nel diciottesimo secolo, bisogna sforzarsi di concepire la coppia matrimoniale nel contesto domestico in

⁵⁵ Cfr. Tito Lucrezio Caro, *De rerum natura*, I, 98-99: «*sed casta inceste nubendi tempore in ipso / hostia concideret mactatu maesta parentis*».

maniera differente rispetto a quella corrente: prima differenza sta ad esempio nelle camere da letto, le quali, almeno nelle famiglie nobili, erano diverse per moglie e marito; ciò vuol dire che durante la notte ciascuno dei due si trovava da solo all'interno della propria stanza. È infatti nella stanza di Marianna che si consumeranno i “rapporti”; tuttavia, sebbene non vengano esplicitati da Maraini, tali rapporti sono a tutti gli effetti delle vere e proprie aggressioni sessuali, com'è reso evidente da alcuni elementi. Dapprima non si può dimenticare l'imposizione di questo matrimonio a Marianna, che già dovrebbe essere motivo principale di rifiuto dell'atto – inoltre i limiti fisici della ragazza non danno la possibilità di opporsi alla volontà dell'uomo. In questi limiti rientra sicuramente l'incapacità di usare le parole o addirittura di urlare per cercare aiuto, ma anche l'impossibilità di prepararsi alla violenza: si deve appunto considerare che Marianna non è in grado di sentire il marito arrivare nella sua stanza, si accorge della sua presenza solo una volta che l'ha colta di sorpresa e immobilizzata, questo già dalla prima volta.

Fin dalla prima notte quell'uomo freddo e timido aveva preso l'abitudine di dormire sul bordo del letto, voltandole la schiena. Poi una mattina, mentre lei ancora era immersa nel sonno, le si era buttato addosso e l'aveva violentata. Il corpo della moglie tredicenne aveva reagito a calci e unghiate⁵⁶.

Si presenta ora un nuovo stadio evolutivo dell'abbandono in cui si trova Marianna, precisamente quando cerca rifugio dalla famiglia. La giovane donna non può accettare l'abuso perpetrato dal marito-zio e quindi torna dai genitori, ma «lì la

⁵⁶ D. Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit., p. 43.

signora madre le aveva scritto che aveva fatto malissimo ad andarsene dal suo posto di “mughieri”, comportandosi come “un purpu inchiostrato” che butta discredito su tutta la famiglia»⁵⁷: inizia così una raffica di rimproveri verso Marianna e il suo modo di fare – si trova pertanto sommersa di fogli di carta su cui i familiari scrivono come dovrebbe comportarsi.

[...] “La bona mughieri fa bonu maritu” l’avevano investita con rimproveri e proverbi. Con la madre ci si era messa anche la zia Teresa scrivendole che andandosene dal tetto coniugale aveva fatto “peccato mortale”. Per non parlare della vecchia zia Agata che l’aveva presa per mano, le aveva strappata la fede e gliela aveva fatta mettere fra i denti con la forza. E infine perfino il signor padre l’aveva redar-guita e poi l’aveva riaccompagnata a Bagheria col suo calesse personale consegnandola al marito [...]»⁵⁸.

Soltanto ad un certo punto si intravede un bagliore di comprensione da parte di una zia, che su un foglio di carta scrive: «Chiudi gli occhi e pensa ad altro»⁵⁹.

Definire quindi Marianna una persona isolata, significa considerarla sola nella sua estraneità alla comunicazione orale, sola nel tentativo di cercare conforto nella famiglia, e, successivamente, anche isolata dal punto di vista sessuale. Da quando subisce la prima violenza sessuale, fino a quando diventa nonna, Marianna non conosce il piacere fisico: l’unico rapporto che ha con la sessualità consiste nel subire gli sfoghi animaleschi dello zio, come se non avesse diritto nemmeno ad un benessere per-

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ibidem.*

sonale; solo in un paio di momenti la ragazza sembra potersi ritagliare uno spazio privato. Il primo è quando si trova da sola ad interagire con un pittore del cantiere, il quale mostra un interesse per la fisicità della giovane donna:

Lei lo aveva guardato con disprezzo. Non le piaceva quel modo arrogante e spavaldo di proporsi. E poi cos'era? un semplice pittore, un oscuro individuo venuto su da qualche catapecchia calabrese, messo al mondo da genitori magari vaccari o pecorai. [...] Sapeva che quello sdegno sociale era finto, che nascondeva un turbamento mai provato, una paura improvvisa che le chiudevà la gola. Nessuno finora aveva mostrato in sua presenza un desiderio così visibile e ostentato per il suo corpo e questo le sembrava inaudito ma anche la incuriosiva⁶⁰.

Il lavoratore era stato precedentemente descritto come non propriamente conforme agli abituali canoni di bellezza, sia da un punto di vista fisico che caratteriale, eppure è la prima volta che Marianna prende coscienza del proprio corpo, della propria fisicità, ed è inoltre la prima volta che questo suo corpo è osservato ma non toccato, desiderato ma non violato; e di questo non può che essere lusingata.

Il secondo momento “privato” di Marianna si svolge, una volta che è diventata vedova, con Saro, un membro della servitù del palazzo con cui la donna intrattiene quello che oggi chiameremmo un *flirt*. A seguito di un accoltellamento il ragazzo è costretto a letto ed è Marianna a sorvegliarlo; avviene così un incontro fisico tra i due che risveglia l'essere donna nella protagonista:

⁶⁰ *Ibid.*, p. 46.

Come abbia fatto a trovarsi spogliata accanto al corpo spogliato di Saro, Marianna non saprebbe dirlo. Sa che è stato semplicissimo e che non ha provato vergogna. Sa che si sono abbracciati come due corpi amici e accoglierlo dentro di sé è stato come ritrovare una parte del proprio corpo che credeva perduta per sempre. Sa che non aveva mai pensato di racchiudere nel proprio ventre una carne maschile che non fosse un figlio o un invasore nemico. I figli si trovano nel ventre della donna senza che lei li abbia chiamati, così come la carne del signor marito zio stava al caldo dentro di lei senza che lo avesse mai desiderato né voluto. Questo corpo invece lei lo ha chiamato e voluto come si chiama e si vuole il proprio bene e non le avrebbe portato dolore e lacerazione come avevano fatto i figli uscendo da lei, ma sarebbe scivolato via, una volta condiviso “lu spasiu” con la promessa gioiosa di un ritorno⁶¹.

Marianna qui è riuscita ad esaudire una sua volontà: non solo si è impadronita del proprio corpo e del piacere che da esso deriva, ma ha anche preso controllo di un corpo altrui, di un corpo dai cui era attratta da tempo, e lo ha fatto noncurante dei propri limiti fisici o sociali. Si osserva, dunque, una trasformazione del personaggio di Marianna: se all’inizio del romanzo si è visto come la ragazza fosse semplicemente un oggetto, mera vittima di un carnefice – sia questo il marito-zio o la famiglia – ora, da donna, non ha più alcuna imposizione su di sé, ma è finalmente libera di scegliere come evolverà la sua vita. Ragionando per assurdo, si potrebbe affermare che l’isolamento a cui era condannata Marianna si reggesse sulla presenza di una serie di personaggi (il marito, la madre, il padre, le zie), e che nel mo-

⁶¹ *Ibid.*, p. 257.

mento in cui queste sono scomparse si sia attuato a tutti gli effetti un risveglio da una condizione di pura passività⁶², e che quindi la donna sia completamente uscita da quell'isolamento. Inizia così l'ultima fase del romanzo: Marianna è diventata il vero soggetto del romanzo che si muove seguendo unicamente le proprie volontà, contrapponendosi totalmente alle aspettative che aveva su di lei l'intera famiglia; a ragione di ciò, è giusto menzionare uno dei personaggi "secondari" che compaiono nel romanzo, vale a dire Giovanni Camalèo. Egli è pretore, nonché personaggio molto influente sebbene di dubbia reputazione a causa delle sue idee politiche, ed inizia un corteggiamento nei confronti della donna che durerà anche quando lei sarà in viaggio, quindi per tutta la restante parte del romanzo. Sarà un corteggiamento che potremmo definire *intellettuale*, in quanto basato su letture comuni (letterarie e filosofiche): «[...] ella sperimenta il corteggiamento e scopre l'amore, non solo come attrazione fisica e appagamento sessuale con il giovane Saro, ma anche nella dimensione della consonanza culturale e affettiva con il pretore Camalèo»⁶³. Bisogna infatti considerare che il pretore è l'unico ad essere pienamente consapevole delle difficoltà che comporta la condizione di Marianna, ma nonostante ciò – o forse proprio in ragione di ciò – rimane ammaliato dalle conoscenze della donna e dalle sue capacità di affrontare la vita, tanto da innamorarsene. Difatti, è l'unico a compiere un gesto

⁶² Per l'idea del risveglio e della coscienza di sé cfr. K. Chopin, *The Awakening*, 1899.

⁶³ S. Lorenzetti, *Chiocciola e non gallina: la rappresentazione della disabilità ne La lunga vita di Marianna Ucrìa di Dacia Maraini* in *Oltre il limite. Letteratura e disabilità*, a cura di D. De Liso-V. Merola-F. Millefiorini-F. Pierangeli, Loffredo, Napoli 2022, p. 169.

d'amore particolare; gesto che acquista ancor più valore proprio perché pensato per la disabilità di Marianna: le scrive una lettera. Questo è il solo gesto di vero amore che Marianna riceve in tutta la sua vita, ed è intriso di sentimento e ammirazione, i quali elementi prendono forza proprio dagli interessi comuni dei due, come si nota già dall'incipit.

Cara Marianna, ogni uomo e ogni epoca sono costantemente minacciate da una barbarie recondita e incombente, come dice il nostro amico Gian Battista Vico. La vostra assenza ha procurato una certa incuria nei miei pensieri fra cui sono cresciute le erbacce. Sono minacciato, ma seriamente, dalla più perversa delle pigrizie, dall'abbandono di me stesso, dalla noia⁶⁴.

Inoltre, come già detto, proprio a dispetto di quanto creduto dapprima dalla famiglia, è proprio il suo sordomutismo, e quindi la forza di volontà di Marianna, la sua tenacia nel vivere, che hanno attratto Camalèo, come lui stesso dichiara: «Già vedo la vostra faccia farsi scura, le vostre labbra stirarsi, come solo voi sapete fare con tutta la soave ferocia della vostra mutilazione. Ma sapete che è proprio essa, la mutilazione di metà dei vostri sensi che mi ha attratto nell'orbita dei vostri pensieri?»⁶⁵.

La lettera di Camalèo costituisce la prova definitiva della vittoria di Marianna, della sua superiorità individuale. Da sola è riuscita a sopravvivere alle abituali violenze sessuali subite, all'abbandono della sua famiglia, e in ultimo, all'atroce scoperta della causa della sua disabilità. Tale scoperta avviene mediante l'utilizzo di un'abilità speciale da parte di Marianna, ovvero «un'attitudine quasi telepatica, grazie a cui legge i pensieri di chi

⁶⁴ D. Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit., p. 278.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 281.

le è vicino, senza che questi ne abbia alcun sospetto»⁶⁶, in una conversazione con suo fratello Carlo «che inizia in forma scritta e prosegue come una conversazione mentale»⁶⁷. Scopre dunque, che la sua disabilità fu causata da una aggressione sessuale perpetrata proprio dallo zio quando lei era ancora molto piccola, lo stesso zio a cui la famiglia alcuni anni più tardi la darà in pasto, condannandola così ad una lunga serie di violenze.

Marianna, quindi, alla fine del romanzo è libera: libera da qualsiasi tipo di legame affettivo, sociale, economico; dopo una lotta durata per tutta la vita, finalmente può dichiararsi vincitrice. Ma allora, se la vita è priva di nodi da sciogliere, ha senso continuare a viverla? Questo è l'ultimo interrogativo che Marianna si pone nel momento in cui riflette sulla possibilità di morire annegata nel Tevere, e con la cui risposta si chiude definitivamente il romanzo:

Quel correre, quel vagare, quel patire ogni fermata, ogni attesa, non sarà un avvertimento di fine? Entrare nell'acqua del fiume, prima con la punta delle scarpe, poi con le caviglie e infine con le ginocchia, con il petto, con la gola. L'acqua non è fredda. Non sarebbe difficile farsi inghiottire da quel turbinio di correnti odorose di foglie marce. Ma la voglia di riprendere il cammino è più forte. Marianna ferma lo sguardo sulle acque giallognole, gorgoglianti e interroga i suoi silenzi. Ma la risposta che ne riceve è ancora una domanda. Ed è muta⁶⁸.

⁶⁶ S. Lorenzetti, *Chiocciola e non gallina: la rappresentazione della disabilità ne La lunga vita di Marianna Ucrìa di Dacia Maraini*, cit., p. 165.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 166.

⁶⁸ D. Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit., p. 286.

Uno sguardo «a distanza»: *Nati due volte* di Giuseppe Pontig- gia

di *Jody Gambino*

Sovente, per riflettere su eventi passati con la giusta lucidità, nella maniera più obiettiva e, dunque, più sgombra di visioni distorte dettate dalle implicazioni sentimentali, si tende a ritenere che sia essenziale una distanza temporale al fine di permettere la placazione dell'animo di chi si trova coinvolto. In altri termini, per potersi appropriare della visione d'insieme più razionale dei fatti avvenuti, allo scopo di poterne scrivere correttamente, si fa necessaria l'azione del tempo. La mente umana lavora in maniera storica e, pertanto, il singolo rielabora costantemente le proprie vicissitudini, va a recuperare avvenimenti passati per scorgervi una successione logica, per mettere ordine. Così avviene per la Storia, per cui la sua conoscenza, la sua elaborazione, all'interno di una società, è importante quanto, per l'individuo, la memoria della propria vita passata. Si avverte, in sintesi, l'urgenza di ricostruire, di riesaminare e, se necessario, di mettere in discussione l'ordine degli eventi.

Nell'ormai classico saggio *Fabrizio a Waterloo*, riflettendo sul rapporto tra individuo ed evento storico attraverso i romanzi di Stendhal, Nicola Chiaromonte scrive che nella

riduzione d'ogni evento all'immediato e all'immediatamente sentito, c'è non già la negazione (Stendhal non polemizza, ironizza soltanto), ma la dissoluzione spontanea, per così dire, dell'idea che gli avvenimenti siano collegati l'uno all'altro da una trama e costituiscano un seguito razionale di cause e di effetti. La razionalità non può che venir

dopo, in forma di costruzione astratta, nel tentativo di dare agli avvenimenti stessi un significato unico e cioè, in sostanza, ridurli a un tessuto di concetti. L'impresa è possibile a una condizione: che si trascuri completamente la singolarità dell'evento⁶⁹.

Gli avvenimenti si susseguono senza un ordine logico prestabilito e la piena razionalità non può che giungere a posteriori. Bisogna osservare il passato *a distanza*, locuzione – o, se si vuole, approccio – che dà il titolo all'ultimo capitolo di *Nati due volte* di Giuseppe Pontiggia, ed è solo attraverso essa che l'autore riesce a riportare, all'interno di un romanzo, il tema della disabilità senza scadere nel patetismo o nell'eccessivo autobiografismo, in quanto riguardava suo figlio. A tal proposito, in un'intervista, Pontiggia dichiara che in passato, a causa di un'angoscia troppo forte, ha evitato di scrivere, fino a quando, «a distanza di tempo, ho modificato lo sguardo di fronte al problema [...] e potevo raccontarlo in modo caleidoscopico, anche in chiave comica, ironica, satirica, non patetica, lamentosa e fuorviante [...] ho potuto fare il romanzo quando mi sono sentito libero di inventare, di attingere alla memoria, ma di rielaborare in totale libertà»⁷⁰. Il procedimento di creazione letteraria ricorda quello di Moravia, le cui opere nascono, in larga parte, da fatti realmente avvenuti, traggono ispirazione da accadimenti che occupano un certo rilievo nella memoria nell'autore per poi

⁶⁹ N. Chiaromonte, *Credere e non credere*, in Id., *Lo spettatore critico. Politica, filosofia, letteratura*, a cura di R. Manica, Mondadori, Milano 2021, p. 713.

⁷⁰ *Intervista a Giuseppe Pontiggia*, a cura di S. Nobili-V. Pietrantonio, «Bollettino '900. Electronic Journal of '900 Italian Literature», dicembre 2001, n. 2, ora in D. Marcheschi, *Cronologia*, in G. Pontiggia, *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Mondadori, Milano 2004, p. CXV.

trasformarsi in qualcosa che si distanzi di netto dall'esperienza autobiografica, mutando personaggi e situazioni⁷¹. Alla distanza temporale, dunque, si somma una distanza puramente narrativa dettata dall'atto di inventare a partire da fatti realmente occorsi. Ciò permette a Pontiggia di narrare senza dover riadattare il proprio stile bensì proseguendo con un linguaggio chiaro, limpido, lineare che non urta con l'attitudine alla satira, all'aforisma e perfino a talune rappresentazioni che rasentano il grottesco in quanto «solo le esagerazioni ci restituiscono, nella caricatura, l'immagine in cui riconosciamo l'originale»⁷².

Si sono già evidenziate, in questa sede, due declinazioni della distanza, quella temporale, che serve allo scrittore per elaborare la realtà passata, e quella narrativa, per trasformarla. In *Nati due volte*, però, il concetto di distanza può essere letto attraverso diversi piani e assurgere a chiave di lettura dell'intera opera. Uno sguardo distante è quello del padre, il professor Frigerio, nei confronti del figlio disabile, Paolo, che rimarca il labile confine tra normalità e diversità, sul quale Pontiggia ritorna più volte nel corso del romanzo, in particolare nel capitolo *Che cosa è normale?* in cui decreta che «la normalità – sottoposta ad

⁷¹ Si veda A. Moravia, *Breve autobiografia letteraria*, in Id., *Opere 1927-1947*, a cura di G. Pampaloni, Bompiani, Milano 1990, p. XIV, in cui l'autore, in risposta a un presunto autobiografismo relativo al racconto *Inverno di malato*, dichiara che «si scrive inevitabilmente in base ad un'esperienza generica, ma personaggi e situazioni sono inventati. In "Inverno di malato", c'era e come! l'esperienza generica del sanatorio in cui ero vissuto per due anni; ma i personaggi e le situazioni erano frutto di fantasia».

⁷² G. Pontiggia, *Nati due volte*, in *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Mondadori, Milano 2004, p. 1688. Da ora il riferimento bibliografico sarà citato con la sigla NDV.

analisi aggressive non meno che la diversità – rivela incrinature, crepe, deficienze, ritardi funzionali, intermittenze, anomalie»⁷³. Con la consueta attenzione verso la parola, verso l’etimologia Pontiggia, partendo dall’assunto che la chiarezza semantica rende meno oscura la conoscenza della realtà e la sua conseguente rappresentazione, sottolinea un’urgenza di risemantizzazione del termine “normalità”⁷⁴. Sono innumerevoli, infatti, le riflessioni linguistiche all’interno del romanzo e, a titolo di esempio, piuttosto emblematiche sono quelle relative all’episodio in cui Frigerio si riferisce al preside della scuola frequentata da Paolo con l’epiteto di “zoppo”:

Mi accorgo, con qualche disagio, di avere brutalmente ritorno contro di lui la minorazione di cui soffre. Di solito questo non accade a chi è coinvolto, direttamente o indirettamente, dall’handicap. Se qualcuno usa come epiteto spregiativo “spastico” o “mongoloide”, si può essere certi che nessuno della sua famiglia lo è. Le disgrazie, fra i tanti effetti, ne hanno alcuni linguistici immediati, ci rendono sensibili al lessico interessato al problema. Si potrebbe aggiungere, con una illazione, che uno scrittore è chi è perennemente sensibile alle disgrazie del lessico, anche se non ne viene coinvolto. E che non aspetta di esserlo per riflettere sulle differenze dei significati. Questo contribuisce a spiegare come l’area lessicale dell’handicap sia ormai in preda alla nevrosi. Molti si chiedono perché cieco sia diventato non vedente e sordo non udente. Forse una spiegazione plausibile è che cieco definisce irreparabilmente una persona, mentre non vedente circoscrive l’assenza di una funzione⁷⁵.

⁷³ NDV, p. 1556.

⁷⁴ Si rimanda a D. Marcheschi, *La letteratura “in prima persona” di Pontiggia*, in G. Pontiggia, *Opere*, cit., pp. XII-XIX.

⁷⁵ NDV, pp. 1598-99.

Il professor Frigerio, succube della propria visione di “normale”, si rende conto a più riprese dell’atteggiamento paterno di Paolo nei suoi confronti⁷⁶, a denotare la sua iniziale mancanza di empatia o l’imbarazzo di trovarsi in alcune situazioni in cui Paolo non è in grado di muoversi autonomamente a causa della tetraparesi spastica distonica. Quando gli si consiglia di mettersi nei panni di suo figlio, di provare a entrare nella sua testa, Frigerio sperimenta l’impossibilità di immedesimazione: «Provo a pensare “Io sono Paolo”, ma ho una sensazione di terrore e di vertigine, io non ho il suo passato né il suo futuro, non posso immaginare quello che lui immagina, né condividere niente di ciò che vive. Non possiamo mai, come si dice con una espressione temeraria e orrida, entrare nel cervello di un altro»⁷⁷. Come nella mente, così è utopico entrare nel corpo di un altro e anche paragonare la struttura fisica di un disabile a quella di un anziano rappresenta, verosimilmente, solo un tentativo fallace, dal momento che «è solo verificando nel nostro corpo il lavoro del tempo che la pena ci diventa comprensibile e l’estraneità familiare. Tutti sappiamo che invecchiamo, ma la vecchiaia, ha detto una volta Trotskij, è stata l’evento più imprevedibile che mi sia occorso dopo i quarantacinque anni»⁷⁸.

⁷⁶ Per approfondire, si veda F. Millefiorini, *Giuseppe Pontiggia di fronte alla disabilità. “Modificando l’immagine della norma”*, in *Oltre il limite. Letteratura e disabilità*, a cura di D. De Liso-V. Merola-F. Millefiorini-F. Pierangeli, Paolo Loffredo Editore, Napoli 2022, pp. 173-189.

⁷⁷ NDV, p. 1680.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 1614-15.

Proprio nell'episodio delle scale mobili di un centro commerciale che apre il romanzo – che non prevede una scansione cronologia degli avvenimenti – si susseguono i diversi punti di vista padre-figlio: «Lui procede ondeggiando come un marinaio ubriaco. No, come uno spastico. Si volta per dirmi con la sua voce stentata: “Se ti vergogni, puoi camminare a distanza. Non preoccuparti per me”»⁷⁹. Nella descrizione salta immediatamente all'occhio l'umorismo di Pontiggia che dall'ironia muove verso una presa di coscienza ben più tragica della realtà e che vede il suo culmine nel figlio che intima al padre di «camminare a distanza» per sfuggire alla vergogna ma, in senso più ampio, per osservare da un altro punto di vista, da una prospettiva diversa da quella abituale.

La vena umoristica diventa evidente quando, alla luce delle difficoltà espositive di una ragazza non udente e delle conseguenti risate dei compagni, il professor Frigerio decide di adottare per lei un metodo di interrogazione diverso e «la classe sembra apprezzare, qualcuno è passato dal riso al sorriso, che non è una acquisizione da poco»⁸⁰. Che tale passaggio dal riso al sorriso rappresenti, per Pontiggia, una svolta necessaria per mutare lo sguardo nei confronti della diversità lo si può notare meglio nel capitolo dedicato ad Alfredo, il fratello maggiore, il quale, sentendosi trascurato per le maggiori attenzioni rivolte al fratello disabile da parte dei genitori, comincia a intravedere in Paolo un nemico e, quindi, ride dei suoi impedimenti, «ride osservandolo a distanza, accovacciato all'ingresso della sua camera. [...] Il nemico di Alfredo era suo fratello e, quando lo vedeva in difficoltà, ne traeva un effimero quanto sterile refrigerio.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 1536.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 1558.

Rideva più spesso di prima e tradiva una sinistra euforia, una allegria amara»⁸¹. In tal caso, la diversità di Paolo, che avrebbe dovuto intenerire Alfredo, spingerlo ad aiutare suo fratello invece che riderne, si acuirà sempre di più, «la patologia lo allontanava, la diffidenza si tramutava in repulsione»⁸² e, successivamente, in una marcata insofferenza, ad esempio, quando i genitori regalano a Paolo un go-kart per agevolarlo nei movimenti quotidiani. In questa occasione, dunque, il passaggio umoristico non si verifica perché soffocato dal risentimento e Frigerio non può che constatare il proprio fallimento di padre.

Il legame tra la rielaborazione razionale e la conseguente trasformazione letteraria si traduce concretamente nel rapporto con gli oggetti, in tal caso proprio con il go-kart. Quando Frigerio, a distanza di anni, lo rivede in un angolo dello scantinato, «coperto da un velario di ragnatele, arrugginito, sporco, inutile»⁸³, la sua percezione cambia, l'oggetto gli fa un effetto diverso dall'antica angoscia dovuta alla disabilità di suo figlio, il tempo lo ha trasformato in «uno scheletro fossile [...] la rovina di un sogno»⁸⁴ cristallizzato nel passato. Un passato che non può, non deve essere cancellato, bensì riformulato secondo nuove categorie di approccio nei confronti della realtà, variando lo sguardo e osservando il presente senza rinunciare al proprio vissuto, provando a «chiudere un attimo gli occhi e a riaprirli»⁸⁵ per

⁸¹ *Ibid.*, pp. 1573-4.

⁸² *Ibid.*, p. 1576.

⁸³ *Ibid.*, p. 1616.

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 1701.

eternizzare il momento in cui, a distanza di anni, l'incontro con una condizione angustiante del passato, personificata dal figlio, possa rivelarsi nella propria veridicità: «È stato come se ci fossimo incontrati per sempre, per un attimo»⁸⁶.

**Giorgia Palomba
Ludovica Cassano
Michael Lucidi
Jody Gambino**

⁸⁶ *Ibid.*, p. 1702.

XIV. “Insistite interrogazioni sull’oltre”: *Poesia in forma di preghiera*

di Fabio Pierangeli

Intellettualmente coraggiosa e culturalmente rilevante l’opera di Erminia Ardissino *Poesia in forma di preghiera. Svelamenti dell’essere da Francesco D’Assisi ad Alda Merini*, edita da Carrocci nel 2023. In cinquecento pagine, la studiosa, per lunghi anni docente all’università degli Studi di Torino, esplora con vere e proprie monografie su autori che ritiene fondamentali nelle diverse epoche le forme della preghiera nella letteratura italiana. Impresa mai tentata con questa organicità, sia pur per exempla, su di un tema di ampio interesse, come dimostrato dalla autrice nelle numerose note che rappresentano un dialogo aperto con gli studiosi in una varietà di intersezioni culturali con le arti sorelle, la storia, l’antropologia.

Interessante il titolo che può leggersi in multiple direzioni: poesia in forma di preghiera; poesia che giunge alle soglie della preghiera tradizionalmente intesa, si serve delle sue istanze religiose di affidamento all’alterità divina per poi, pensiamo alle origini del teatro in volgare, distaccarsene e rendersi autonoma dalla scaturigine spirituale o metafisica.

L’essere del sottotitolo è minuscolo, ma i suoi svelamenti possono essere misteriosamente miracolosi, al di là delle aspettative stesse del devoto, presentarsi senza alcuna richiesta, per pura Grazia; e svelamenti sono i caratteri divini interpretati per il tramite della orazione, dalla mimesi della voce popolare fino a forme più sofisticate ed artistiche quali il cammino del libro

mostra con ricchezza di particolari nella divisione diacronica in tappe: tre sezioni dedicate alle origini della letteratura fino a Manzoni e Belli, una quarta in cui compaiono quattro autori del Novecento: Ungaretti, Caproni, Giudici, Merini, poeti, a parte le oscillazioni del primo che non arrivano a definirsi credenti pur diversamente temprati da una forte componente religiosa. Si escludono, non a caso, credo, i (pochi) autori credenti tout court nella parte moderna e contemporanea ad esempio i mistici fiorentini del primo Novecento, Betocchi, Luzi, Turollo, Testori e molti altri. Tuttavia la Ardissino, in forza di queste scelte ponderate, forma un suo canone riconoscibile e coerente, spiegato nelle ampie premesse metodologiche, attente, anche a elementi di carattere strutturale, stilistico e retorico, nella individuazione di un linguaggio in evoluzione sui modelli della preghiera. A proposito degli autori della contemporaneità scrive nel capitolo introduttivo (pp. 33-34): «Per l'Italia in alcuni poeti la forma preghiera è attestazione di intensa fede; per altri è un'interrogazione sul mistero senza alcuna fede o certezza, per altri è soprattutto ripresa di forme per veicolare altro dalla preghiera, nonostante le spinte verso il pensiero laico e una sempre più esibita desacralizzazione. Anzi si può dire che la poesia in forma di preghiera sia più una costante che una eccezione nella poesia italiana del Novecento di cui si registrano moltissimi esempi». E la Ardissino cita in ordine sparso, per categorie contenutistiche, oltre Ungaretti, Pasolini, Rebora, Testori, Betocchi, Marin e una serie di intense voci femminili: Campo, Pozzi, Guidacci, Spaziani insieme alla Merini a cui dedica un capitolo a parte.

Indirettamente resta chiaro, in questo capitolo e nello sviluppo diacronico del libro, il rapporto tra le origini e il Novecento, nella figura centrale di Francesco D'Assisi, ovviamente,

ma anche in quella di Iacopone da Todi, così presente in Ungaretti e in molta poesia novecentesca, a cominciare da D'Annunzio.

Fine studiosa di Dante e di cinque-seicento, si ricorda almeno tra le numerose pubblicazioni *“L’aspra tragedia”*. *Poesia e sacro in Torquato Tasso* (1996), *L’umana commedia di Dante* (2016), *Donne interprete della Bibbia nell’Italia della prima età moderna* (2020), la Ardissino compone monografie tematiche sul divin poeta, ma anche, notevole, su Petrarca, per dare poi spazio nella seconda sezione ai richiami biblici (salmi e preghiere) nei secoli della rinascita, con un capitolo dedicato alla «preghiera delle donne».

La terza sezione da Tasso, Campanella e Marino giunge a Belli e Manzoni.

Tra poeti di così sublime rilevanza nella storia della nostra letteratura non stona il bel capitolo dedicato ad Alfonso Maria de’ Liguori la cui “poesia” si origina dalla capacità di cogliere l’elemento creaturale nella tradizione della cultura popolare, dove vibra a volte il cristianesimo più autentico. Con molta intelligenza, la Ardissino usa per questi componimenti un approccio ermeneutico identico a quello usato per la grande poesia, con un attento commento ai singoli testi scelti come esemplari, rilevandone, tuttavia, la particolare «partecipazione affettiva».

Un tono gentile, quasi dolciastro, come lo definisce Getto che non piaceva a Manzoni, ci riferisce Ardissino, proprio alle soglie del capitolo decimo che di Manzoni e dintorni si occupa.

Arrivati a questo punto dell’itinerario di Ardissino si deve annotare come percorrere questo volume avvincente, sorretto sempre da una scrittura incalzante e molto chiara, gradevole per lo studioso come per lo studente del triennio universitario e anche, a mio avviso, degli ultimi anni delle scuole superiori, vuol

dire avere di fronte per tappe significative il lento processo di secolarizzazione che dalle origini religiose della nostra letteratura arriva alla nostra contemporaneità.

Un punto di svolta è rappresentato dalla poesia dialettale e in lingua italiana dal Belli, fin dall'esordio del capitolo segnato dall'equilibrato commento a *La riliggione del tempo nostro*.

Dalla adesione umile al disegno di una alterità divina, intravista nei suoi aspetto di familiare dolcezza in Liguori, accettato per fede nelle sue dinamiche misteriose in chi ha la possibilità di studiare, come la sofferenza e la presenza del male, la preghiera denota mancanza e lontananza, ipocrita o ripetitiva liturgia e in qualche caso bestemmia, pur sempre ammissione di una entità suprema.

Il caso del Belli è esemplare: la religione vi appare ancora intrinseca alla vita quotidiana ma oltraggiata, spesso messa in dubbio e si avvia ad essere, nelle classi agiate, funzionale alle necessità del potere, in liturgie anche esteticamente rilevanti ma prive di vero significato religioso. Lo stesso poeta del romanesco, come è noto, ad una totale quanto realistica dissacrazione sia del culto popolare confuso con la superstizione sia del careerismo mondano ed ecclesiastico, ha pagine di alta religiosità, particolarmente nelle poesie in lingua italiana e nella traduzione delle preghiere della tradizione del Salterio.

I versi satirici del Belli ma anche del Porta sono segnali, dunque, di un processo avviato dal secolo dei lumi che si svilupperà ben oltre la satira, nota la Ardisimo a pag. 357 «con la sostituzione della figure della salvezza con il loro opposto, come avviene nell'*Inno a Satana* di Carducci». Non diverso, continua la studiosa nel raccordo tra fine Ottocento e Novecento, l'uso che D'Annunzio opera della tradizione laudistica nelle *Laudi*, in cui

la suggestione francescana è convertita in chiave moderna di esaltazione mistica (ma anticristiana) ed erotico-sensuale.

Per la Ardissino, Ungaretti si muove nella età della morte di Dio, eppure tutto il suo percorso è segnato da un cammino di preghiera, dal riconoscimento del Mistero fattosi Dio con noi. Nell'*Allegria* nell'abbandono ad una avvertita creaturalità nei momenti della sofferenza per le crudeltà della guerra in forma di inni naturali per poi strutturarsi nel *Sentimento del tempo* in veri e propri Inni, al di là della sezione così denominata al centro della raccolta, con modalità che si ripetono ne *Il dolore* e, con forme diverse, ne *La terra promessa*.

Impossibile riassumere gli elementi di questo intenso capitolo, come si diceva, insieme a quella di Manzoni, una monografia completa, unitaria, sul poeta di Alessandria, che coinvolge la biografia, la poetica, la saggistica, in definitiva valorizzandone il carattere centrale e profetico di una ispirazione unica, totalmente immersa nel desiderio di Dio, tormentato ma anche allestito dalla carne, peso e leggerezza, memoria e incoscienza come recitato le celeberrimi diadi ungarettiane.

Inverso il percorso di Giovanni Giudici che parte da una profonda educazione cattolica e con questa dovrà fare i conti per tutta la vita, senza riabbracciarla pienamente e straordinariamente originale quello di Alda Merini, «assetata di Dio», con punte di un misticismo assoluto, quanto costellato da cadute e ripensamenti.

Per chi scrive l'opera di Giorgio Caproni resta l'esempio più significativo di religiosità dell'uomo del secondo Novecento, trascorso il dramma della seconda guerra mondiale e avviate tra contraddizioni e squilibri l'età del benessere o, meglio, del consumismo. Leggere le pagine dedicate al poeta livornese-geo-

vese è stato per me come un ritorno a casa, una rinnovata, documentata, appassionata, dotta e intelligente conferma di tale centralità, costruita con il tempo, in una accelerazione, puntualmente descritta da Ardissino, dai componimenti dai titoli danteschi, alla svolta del Congedo del viaggiatore cerimonioso, alle tre ultime definitiva raccolte: *Il franco cacciatore*, *Il conte di Kvenhuller*, *Res amissa*. Invito con forza a leggere questo capitolo e tutto il libro della Ardissino, in modo orizzontale e verticale, sincronico e diacronico, terminando con una citazione, p.394, al limitare delle articolare riflessioni su Caproni, anche in questo caso a tutto campo: dalla forma preghiera, esplicita, (Litanie, inni preghiere, perfino una riscrittura del *Pater noster*), a quelle criptiche, alle grida disperate della pateteologia fino al recupero memoriale ed esperienziale di un dono nascosto, sempre sull'orizzonte, mai del tutto rifiuto e mai del tutto inabissato della desacralizzazione e nella secolarizzazione.

«Se le sue non sono sostanzialmente preghiere, sono tuttavia insistenti interrogazioni sull'oltre, un affacciarsi sull'abisso del nulla o del Dio, nella notte "scura" della solitudine [...] Il discorso su Dio è un "baratro" in cui il poeta si inabissa senza scampo».

Fabio Pierangeli