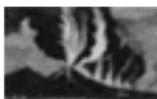


FONDAZIONE LABORATORIO MEDITERRANEO



Enrica Maria Ferrara

Calvino e il mare dell'altro



magma

Opera senza fine di lucro.

© Fondazione Laboratorio Mediterraneo
Via Mergellina 35d - 80122 Napoli
Tel. ++39 / 81 / 660074 - Fax ++39 / 81 / 668873

© Edizioni Magma
Via F. Crispi 51 - 80121 Napoli
Tel. ++39 / 81 / 665147

ISBN 88 - 8127 - 017 - X

Indice

PREMESSA	pag. 9
CAPITOLO PRIMO	
Dai capitani di Conrad a Robinson Crusoe: Calvino e l'identità borghese	» 17
CAPITOLO SECONDO	
Il doppio e l'ombra. Lo straniamento umoristico nel cinema mentale di Calvino	» 63
CAPITOLO TERZO	
Appunti per una "storia-scoria": vita e morte della memoria nella narrativa calviniana	» 111
CAPITOLO QUARTO	
La tradizione ritrovata nel nome del personaggio: Cosimo Piovasco di Rondò	» 145
BIBLIOGRAFIA	» 175
INDICE DEI NOMI	» 185

Premessa

Cominciare un'opera è come varcare una soglia. Dietro di noi c'è il mondo *continuo*, la pluralità delle vite e delle storie possibili. Davanti a noi, un lembo di vita che sta per diventare una storia: concrezione nuova che si stacca dal pulviscolo cosmico di possibilità che ci siamo lasciati alle spalle per consentirci di raccontare una zona *discreta* del cosmo che tutto contiene. Questa è, grosso modo, l'idea che Calvino esprime nella *Lezione Americana: Cominciare e finire*¹.

Nel distacco o nel passaggio dal caos del raccontabile all'ordine del racconto è implicito un rito di passaggio durante il quale lo scrittore, prima di entrare nel merito della narrazione, prende commiato da «ciò che resta fuori dell'opera»².

Ebbene, in un saggio sull'opera di Calvino, il rito del commiato si presenta come un'operazione difficile e, soprattutto, pericolosa. Il pericolo sta nel rendersi conto di ciò che è rimasto fuori dell'opera e che, invece, avrebbe potuto o avrebbe dovuto stare dentro; e nell'essere quindi tentati di rimettere in discussione il *fuori* per far sì che un'altra molecola o due si staccino dal caos terribilmente ordinato dell'opera calviniana per dare vita, *dentro* il testo critico, a un altro aggregato roccioso di ipotesi complesse, un cristallo di parole o una sabbia di metafore.

Per fortuna, quest'opera ha per oggetto il mare e dunque una pietra o due gettate nel *continuum* di questo spazio immenso non fanno la differenza. È evidente, però, che nel titolo del presente libro il mare *sta* per qualcosa d'altro. E il *mare dell'altro*?

Dobbiamo fare riferimento al saggio nel quale Calvino utilizza questa immagine: *Il mare dell'oggettività*³. Ciò che risve-

glia l'interesse teorico dello scrittore in questo periodo – siamo alla seconda metà degli anni '50 – è il rapporto dell'io, del soggetto scrivente, con la storia e con la natura. Egli sostiene che è proprio a causa di un rapporto sbagliato con questi due termini se la letteratura non riesce a trovare un nuovo equilibrio. Ciò che sta a cuore a Calvino è soprattutto la difficoltà dell'intellettuale a rappresentare se stesso nel personaggio narrativo: questo è il tema centrale dell'intervento dal titolo *Natura e storia nel romanzo*⁴ che precede in ordine di tempo *Il mare dell'oggettività* ma che ad esso è strettamente collegato.

L'oggettività, il flusso continuo del divenire storico e naturale nel quale l'individualità si perde, cioè perde la capacità di distinguersi dal tutto e di autodeterminarsi: è questo il nodo teorico che Calvino affronta per risolvere il problema della rappresentazione dell'io nella natura e nella storia. Per aiutare il lettore a visualizzare questo flusso oggettivo, Calvino utilizza due metafore: quella del mare e quella del magma. In entrambi i casi abbiamo a che fare con una natura liquida, avvolgente, vischiosa e insidiosa; laddove il magma è certamente più pericoloso del mare, anche se la sua aggressività è più spiegata e quindi più facilmente avvertibile come tale. Il mare è invece un richiamo e in esso davvero ci si può perdere perché – dice Calvino – è «la dimensione del pericolo ma anche la porta aperta sul mondo» che con le sue lusinghe di canti di sirene attira a sé il viandante della letteratura.

La questione centrale che lo scrittore discute in questi saggi degli anni '50 è in fondo la stessa che abbiamo trovato nella lezione *Cominciare e finire*. Si tratta di un rapporto dell'io scrivente o narrante con «ciò che resta fuori»: dell'io come unità *discreta* di fronte al *continuum* del mondo. La domanda da porsi è, dunque, la seguente: dove comincia l'io che scrive? E dove finisce? Oppure: dove comincia e finisce l'io nella storia e nella natura?

Ebbene, per uno scrittore, l'*aldilà* dell'opera letteraria, l'*aldilà* del foglio in cui c'è un soggetto che dice io, può ben essere un mare di fogli, un mare di carta scritta. Calvino era profondamente consapevole di questa realtà, tanto da distinguere *un mondo scritto* della lettura e della scrittura nel quale si trovava

perfettamente a proprio agio, e un *mondo non scritto* «fatto di tre dimensioni e cinque sensi»⁵. Salvo poi ad accorgersi che, in fin dei conti, di un mondo solo si tratta visto che il *mondo non scritto* è programmato per la lettura e noi «viviamo in un mondo dove tutto è già letto prima ancora di cominciare a esistere»⁶. Stando così le cose, le domande che abbiamo posto si potrebbero riformulare nel modo seguente: dove comincia l'io che scrive e dove comincia l'io che legge (cioè, che vive!)? Dove comincia l'io che scrive nella storia della letteratura e nella natura del testo letterario?

Ecco che allora, il *mare dell'altro*, il flusso della natura e della storia diventa visione apocalittica di una biblioteca infinita, come la *Biblioteca di Babele* di J.L. Borges, che contiene tutti i libri del mondo e il libro totale, che a sua volta contiene tutti gli altri. E sfuggire al magma dell'indifferenziato, al mare dell'indeterminazione, significherà, per uno scrittore come Calvino, delimitare i confini che separano la propria individualità di scrittore e la natura della propria opera dalla totalità possibile degli scrittori e delle opere che si sono succedute e si succederanno nella storia.

Il presente saggio si occupa appunto del rapporto tra l'io calviniano – scrittore e personaggio narrativo – e l'indistinto *mare dell'altro*: un gruppo significativo di opere che Calvino prediligeva e che costituivano il termine di riferimento necessario per determinare l'identità specifica dell'io all'interno dell'opera. È innanzitutto il mare del capitano Joseph Conrad sulla cui opera Calvino si laureò nel 1947 e che continuò a svolgere una funzione modellizzante nella riflessione e nella scrittura calviniana, forse per tutta la vita. In termini più generali, la sponda di contenimento che mi ha evitato di sprofondare nell'abisso che si spalanca sotto la levigata superficie dell'opera calviniana è la letteratura inglese: un territorio che la critica su Calvino ha esplorato fino a questo momento in modo alquanto vago, accontentandosi di citare o chiosare le affermazioni che lo scrittore stesso compiva riguardo ai propri rapporti con questo o quell'autore inglese.

Il testo che ho scelto per effettuare un'analisi comparata con i modelli che emergeranno dallo scavo tra le pieghe di tale pas-

sione sotterranea, è il romanzo autobiografico della trilogia fantastica: *Il Barone Rampante*. Questa scelta è motivata da un complesso ordine di fattori che vede in prima linea l'esplicita professione di anglofilia compiuta dall'autore in relazione a questo testo, sia in sede di poetica teorica, sia attraverso il meccanismo della citazione in funzione autoironica e straniante iterata nelle pagine stesse del romanzo. Inoltre, bisogna sottolineare che nel decennio '47/'57 – il '57 è l'anno di pubblicazione del *Barone Rampante* – il discorso di Calvino sugli autori inglesi è oggetto di una graduale rimozione in sede saggistica e giornalistica e la ragione di tale silenzio è da ricercarsi nel fatto che lo scrittore doveva tenere conto di delicati meccanismi di politica civile ed editoriale⁷ a causa della sua militanza nel partito comunista italiano. La nostra ipotesi è che nel romanzo della crisi, dopo i fatti d'Ungheria e dopo le dimissioni di Calvino dal PCI, si produca una sorta di combustione che fa venire a galla, alla superficie del testo, gran parte dei materiali di accumulo – le letture inglesi portate avanti nel corso degli anni precedenti – ben dissimulati nella forgia dell'allegoria. Le difficoltà cui si va incontro inevitabilmente, in un'analisi come questa, sono direttamente proporzionali al grado di consapevolezza con il quale Calvino, da un'ottica già «combinatoria», manovra con grande spregiudicatezza i miti narrativi e le favole dei testi. Come testimonia un'intervista da lui rilasciata a «Nuovi Argomenti» nel 1959⁸, egli punta alla realizzazione del romanzo come libro totale che contiene in sé infinite possibilità di lettura e che risponde, con la sua plurileggibilità, all'infinita ed equivalente plurileggibilità del reale.

Ebbene, nel discorso di Calvino la plurileggibilità diviene immersione in senso verticale, «(cioè perpendicolarmente alla direzione della vicenda) con continue scoperte ad ogni strato o livello»; per approdare infine alla definizione di romanzo come:

un'opera narrativa fruibile e significante su molti piani che si intersecano⁹.

L'esplorazione del testo porterà dunque il lettore ad una costruzione significativa che si configura come una struttura stratificata, ovvero un edificio a più piani o «livelli di realtà»¹⁰, e Cal-

vino propone anche un catalogo di possibili letture di questo romanzo a più dimensioni, catalogo che si presenta come una «tipologia dei livelli»:

quello di commedia umana, quello di quadro storico, quello lirico o visionario, quello dello scandaglio psicologico, quello allegorico e simbolico (delle allegorie e dei simbolismi più diversi), quello dell'invenzione d'un proprio sistema linguistico autonomo, quello della rete dei riferimenti culturali ¹¹.

Il livello di approccio al testo di cui questa ricerca vuole testimoniare dovrebbe essere, nella tassonomia calviniana, quello dei «riferimenti culturali» – con particolare riguardo alla cultura inglese – e tuttavia, orientandosi in questa direzione e cercando di mantenere il percorso in linea passabilmente retta, ci si lascia accalappare ben presto dall'insidia degli altri piani che si intersecano, con la tentazione che immediatamente consegue: accontentarsi di assistere superficialmente allo scorrimento dei piani e rimanere fuori del labirinto conoscitivo. È naturale invece che la sostanza autobiografica della materia narrativa, dietro lo schermo dell'allegoria, determini un'interferenza continua tra due livelli di fruizione del testo: quello dei riferimenti culturali e quello storico-autobiografico. Interferenza che si rivela illuminante sotto il profilo ermeneutico, ma che sovente mi ha portato ad un passo dal perdersi nei meandri del labirinto, fra un livello e l'altro di realtà dell'opera letteraria. Altro rischio è stato quello di lasciarsi calamitare dalla forza centripeta del «nucleo mitico», quello che, a detta di Calvino, costituisce il principio ordinatore di romanzi di tal sorta: una specie di nucleo magnetico che serve a dare rigore ai piani variamente intersecantesi della composizione narrativa. Leggiamo il testo:

E c'è una corrispondenza tra alcuni dei romanzi che oggi si scrivono o si leggono o si rileggono e questo bisogno di rappresentazioni del mondo per via d'approssimazioni pluridimensionali, magari composite, in cui un'unità di nucleo mitico, un rigore interno – senza il quale non esiste opera di poesia – sia da riscoprire al di là delle varie lenti di cultura, di coscienza, di estro e mania personale che compongono il loro cannocchiale. Insomma romanzi come era romanzo (...) il «Don Chisciotte» ¹².

Nel *Barone Rampante*, il mito dal quale germoglia l'invenzione della solitudine fattiva ed integrata del protagonista che vive sugli alberi è il romanzo settecentesco di Defoe, *Robinson Crusoe*¹³. E tuttavia, la natura polisemica dell'immagine mitica è complicata, nel caso specifico, dalla scelta della forma allegorica che ogni volta ci costringe a sciogliere i nodi del senso a mezzo di incursioni in aree di competenza dello scrittore che sono confinanti, per diverse ragioni, con quella letteraria. Il risultato dell'indagine potrà dunque, a volte, recare il segno di questo gioco a rimpiattino con gli specchi, i cosiddetti «libri-occhi» che Calvino utilizzava come specole di osservazione della realtà.

Se è vero, come afferma Calvino nell'articolo *La sfida al labirinto*¹⁴, che la richiesta da fare alla letteratura è «(...) dato un labirinto, di fornire essa stessa la chiave per uscirne», allora il gioco di prospettive è legittimato dalla volontà di evitare una «resa al labirinto»: preferendo optare, al limite, per una «resa *del* labirinto», a metà strada fra il trionfo della coscienza e «il punto di vista del magma». La letteratura, nel nostro caso la letteratura inglese, ci ha fornito la chiave e insieme la giustificazione per una trascrizione «letteraria» di questo sotterraneo labirinto calviniano, che ci è parso l'unico modo per rispondere all'invito iterato dallo scrittore nel saggio citato. Perché:

(...) È la *sfida al labirinto* che vogliamo salvare, è una letteratura della *sfida al labirinto* che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della *resa al labirinto*»¹⁵.

Nel corso di questa ricerca Calvino è apparso spesso come un interlocutore troppo autocosciente, il cui discorso pareva non presentare punti deboli o tentennamenti. Oppure li presentava ed erano lì, tutti spiegati davanti ai miei occhi, riga per riga: mi riferisco al Calvino delle spiegazioni multiple, delle rettifiche e precisazioni poste tra due parentesi. Con l'attenzione maniacale che Calvino prestava all'infinità di modi possibili in cui leggere la sua scrittura, e con tutte le possibili letture che la critica calviniana aveva già intrapreso, sembrava molto improbabile, o quanto meno tremendamente difficile, che il mio lavoro potesse aggiungere un punto di vista nuovo.

Nella situazione di stasi e sconforto che seguì a questa rassegnata rivelazione, incontrai finalmente un amico che mi istigò: «Devi andare *contro* Calvino». Questo amico è Silvio Perrella, critico calviniano e saggista, che mi ha poi spiegato in cento modi diversi che cosa significasse andare *contro* Calvino. Andare *contro* il Calvino autocosciente, per frugare nelle pieghe del suo inconscio. Andare *contro* la sua programmaticità e programmazione, o previsione, delle infinite letture di cui la sua opera era, ed è tuttora, suscettibile. Silvio Perrella mi ha aiutato, insomma, a ricondurre il «mito» di Calvino a dimensioni umane, spingendomi ad osservare i rapporti contrastati dell'autore con suo padre e con tutte le successive «famiglie»: il partito comunista, la Casa Einaudi, e così via. Queste conversazioni con Silvio Perrella hanno contato per me più di qualunque suggerimento o spunto bibliografico, suggerimento che pure alla fine veniva fuori, magari soltanto come dispositivo per prolungare il suono e il senso di quelle conversazioni.

Lo stesso tipo di rapporto, anche se molto più breve e meno intenso, soprattutto a causa della distanza e delle tristi contingenze che hanno provocato l'interruzione forzata delle nostre conversazioni calviniane, c'è stato con il compianto professor Giancarlo Mazzacurati. Il professor Mazzacurati ha seguito via telefono alcune fasi della ricerca, quelle immediatamente precedenti alla scrittura. Mio grande rimpianto è quello di non avergli potuto mostrare neppure un abbozzo della prima stesura, soprattutto dei capitoli inerenti ai rapporti di Calvino con Sterne e con la tradizione umoristica.

Sono così arrivata a parlare dei miei interlocutori, per così dire, «accademici». Sulla storia degli incontri-scontri con il più ufficiale di questi interlocutori, il professor Antonio Saccone, titolare della cattedra di Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea all'Università «Federico II» di Napoli, potrei scrivere un intero volume. Sento di dover ringraziare sinceramente il professor Saccone per il ruolo di antagonista che gli è capitato in sorte e per la funzione di contenimento che ha operato nei confronti della mia spesso debordante attività fabulatoria e scrittorica. Senza questo «argine» di realtà contro cui cozzare, il mio pen-

siero non sarebbe tornato proficuamente su se stesso come invece è accaduto.

E tuttavia, ci sono stati dei momenti in cui proprio quell'argine, o limite, ha cominciato ad apparirmi come l'unica cosa reale. E, fortunatamente, c'è stato chi ha provveduto a rompere le dighe della mia immaginazione facendo passare – per dirla con Calvino – il mare dei linguaggi nell'imbuto dell'unico linguaggio possibile: il mio. Mi riferisco all'amico Marco Balzano, psicologo e scopritore di talenti, nonché artista a sua volta, che mi ha aiutato a vivere la fase della scrittura come un viaggio avventuroso nel «paese delle meraviglie» invece che come esperienza autistica e solipsistica.

Siamo così giunti alla fase finale del percorso che ha prodotto, infine, questo libro come suo frutto più maturo.

Un ringraziamento speciale va a Michele Capasso, presidente della Fondazione Laboratorio Mediterraneo, che per primo ha creduto nelle potenzialità del mio lavoro su Calvino come prodotto per il pubblico e che mi ha permesso così di uscire dall'anonimato. A Michele Capasso sarò sempre riconoscente perché mi ha insegnato a non dimenticare mai che si scrive *per* qualcuno, che c'è sempre – o almeno si spera che ci sia! – qualcuno dall'altra parte del foglio, e soprattutto mi ha insegnato *praticamente* come si fa a controllare e modificare la propria scrittura in modo da renderla fruibile.

Le ultime due persone – ma le prime sul piano affettivo – che vorrei ricordare come «compagni di viaggio», la cui vicinanza costante è stata fondamentale per condurre a buon fine questo lavoro, sono Ugo de Franchis, che con la sua ottica da «non addetto ai lavori» ha contribuito a far sì che il mio linguaggio non diventasse autoriflessivo, ed Emma Del Vecchio, lettrice appassionata, alla quale sono grata proprio per la parzialità e la totale adesione con cui si avvicina ad ogni mio scritto. Ad Emma, mia madre, è dedicato questo mio primo libro.

Note

¹ Questa lezione è la stesura provvisoria della conferenza iniziale. Cfr. I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, collezione «I Meridiani», Milano, Mondadori, 1985, Tomo I, pp. 734-753.

² Ivi, p. 738.

³ I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 52-60.

⁴ Ivi, pp. 28-51.

⁵ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, pp. 1865-1875.

⁶ Ivi, p. 1869.

⁷ Per questo argomento, che verrà trattato estesamente più avanti, il testo di riferimento è: Gian Carlo Ferretti, *Le capre di Bikini, Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1989.

⁸ Il contributo di Calvino si inserisce nell'ambito di un'inchiesta promossa dalla rivista e che si articola in 9 domande sul romanzo, in «Nuovi Argomenti», N. 38-39, Roma, Maggio-Agosto 1959. Ora si può leggere in: I. Calvino, *Saggi*, cit., Tomo II, pp. 1521-1529.

⁹ Ivi, p. 1525.

¹⁰ Si veda il saggio di estetica letteraria «I livelli della realtà in letteratura» in I. Calvino, *Una Pietra Sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 381-398.

¹¹ I. Calvino, *Saggi*, cit., Tomo II, p. 1524.

¹² I. Calvino, *Saggi*, cit., Tomo I, p. 1525.

¹³ Si veda l'esplicita citazione intertestuale in I. Calvino, *Il Barone Rampante*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, p. 710; da confrontare immediatamente con il contrappunto ironico che al gioco autoreferenziale aggiunge l'ottica straniante dell'annotatore Tonio Cavilla: «(...) ci si può trovare anche il gusto di quei classici della narrativa avventurosa in cui un uomo deve risolvere le difficoltà d'una situazione data, d'una lotta con la natura (a cominciare da Robinson Crusoe naufrago sull'isola deserta)» (*Prefazione* 1965 all'edizione scolastica del *Barone Rampante*, in I. Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, p. 1226).

¹⁴ Cfr. I. Calvino, *Una Pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 105-123.

¹⁵ Ivi, p. 122.

CAPITOLO PRIMO

Dai capitani di Conrad a Robinson Crusoe
Calvino e l'identità borghese

Nel 1984, quasi a suggello della sua carriera di scrittore, Calvino scrive che «l'anglofilia letteraria è sempre stata uno stimolo vitale per le letterature del continente»¹. E basta scorrere i primi dati della bibliografia calviniana per accorgersi che proprio sotto il segno dell'anglofilia letteraria si collocano i suoi esordi come lettore, saggista, narratore. Il primo libro che Calvino lesse all'età di 12 anni è *Il primo libro della Giungla* di Rudyard Kipling. Lo scrittore medesimo sottolinea l'importanza di questa lettura in un manoscritto inedito:

Il primo vero piacere della lettura d'un vero libro lo provai abbastanza tardi: avevo già dodici o tredici anni, e fu con Kipling, il primo e (soprattutto) il secondo libro della Giungla. (...) Da allora in poi avevo qualcosa da cercare nei libri: vedere se si ripeteva quel piacere della lettura provato con Kipling².

La ricostruzione della biblioteca calviniana deve partire da questa notazione autobiografica e non dovrà apparire ozioso soffermarsi sulle letture adolescenziali visto che la loro importanza è ribadita a più riprese dallo scrittore. Sono i classici che si leggono in gioventù a fornire dei modelli per la formalizzazione delle esperienze successive: un punto di vista, anzi una gamma di punti di vista, che orienterà l'individuo nella lettura della realtà e nella sua decodifica³. Per l'intero arco cronologico della sua carriera di scrittore, giornalista, critico di se stesso e degli altri, Calvino ribadirà questo concetto che si salda con l'altra preziosa asserzione dell'indifferenza tra letteratura cosiddetta «per ragazzi» e letteratura seria: ché i libri letti in gioventù, come altrettanti «occhi o libri-occhi» aperti sull'esperienza, sono suscettibili di una rilettura ad altri livelli del significato te-

stuale, la quale condurrà ad un ulteriore mutamento nell'approccio all'esperienza. Sarà opportuno riportare l'intero brano dal quale è tratta questa associazione metonimica che ci accompagnerà per lungo tratto nella nostra interpretazione:

Ma in gioventù ogni libro nuovo che si legge è come un nuovo occhio che si apre e modifica la vista degli altri occhi o libri-occhi che si avevano prima, e nella nuova idea di letteratura che smaniavo di fare rivivevano tutti gli universi letterari che m'avevano incantato dal tempo dell'infanzia in poi (...)⁴

Tra il 1935 ed il 1947, data che segna gli esordi del Calvino saggista con la tesi di laurea sull'opera di Joseph Conrad, si inarca il *gap* degli anni di formazione, gli anni di educazione alla lettura che, come vuote scansie di una misteriosa biblioteca, occorrerà colmare attenendoci agli sparsi accenni forniti dallo scrittore. Secondo la testimonianza di Paolo Spriano, che conobbe Calvino dopo il trasferimento dello scrittore a Torino nell'autunno del 1945, il giovane studente e militante del PCI si distingueva dai suoi «compagni coetanei» per il fatto di possedere una vasta cultura cosmopolita. Dice Spriano:

Era il più colto. Non si era soltanto nutrito di Hemingway, di Steinbeck, di Faulkner, di Sartre, di Vittorini, come tutti noi. Conosceva a fondo la letteratura, la grande letteratura russa, inglese, francese, italiana, aveva anche una mentalità scientifica⁵.

Le letterature conosciute da Calvino sono elencate da Spriano, forse inconsapevolmente, secondo un ordine di importanza decrescente che vede ai primi posti la letteratura inglese e russa, come testimonierà lo stesso Calvino nel corso di interviste rilasciate negli anni successivi. Particolare rilievo assumono, per i fini che la nostra ricerca si propone, le esplorazioni di Guido Almansi nel background culturale dell'autore che mirano a confermare la veridicità di quella formazione cosmopolita dello scrittore sanremese che darebbe ragione anche dell'eccentricità delle sue scelte narrative. A detta di Calvino, «ogni giovane scrittore italiano del tempo» rivolgeva la sua attenzione al panorama delle lettere, piuttosto che alla tradizione nazionale⁶. La peculiarità del suo bagaglio di letture è da ricercare, tuttavia,

nella predilezione accordata a un certo tipo di generi narrativi e ad alcune «nazionalità» letterarie. Ecco come è spiegato da Calvino il cosmopolitismo della sua formazione:

(...) allora leggevo una quantità di autori inglesi. E anche di russi, tradotti in entrambi i casi. Adesso leggo romanzi inglesi e americani in lingua originale. (...) Lessi libri che sono nei programmi scolastici e poi una quantità di autori stranieri tradotti. (...) Lo specialista legge nell'area che gli è propria mentre un lettore giovane legge racconti d'avventura, romanzi umoristici e romanzi gialli. In altre parole, legge i libri che veramente lo interessano e, prima della guerra, i libri che suscitavano il maggiore interesse non erano italiani. Così stanno le cose⁷.

Le precisazioni di Calvino intendono anche smentire l'ipotesi, avanzata da Almansi, di una soluzione di continuità tra le prime prove narrative, *Il Sentiero dei nidi di ragno* e i *Racconti* da un lato, e il *Visconte Dimezzato* con la trilogia allegorico-fantastica, dall'altro: quest'ultima segnerebbe infatti una frattura con la tradizione narrativa «italiana» e «neorealista» cui si ispira appunto il Calvino degli esordi. Ebbene, l'errore di Almansi, dall'ottica calviniana, è quello di ricondurre il romanzo cosiddetto «neorealista» nell'alveo di una tradizione locale alla quale i narratori del dopoguerra avrebbero opposto i modelli letterari americani, soprattutto Hemingway e Faulkner. Se era proprio il romanzo, come genere letterario *tout court*, ad essere considerato «un'importazione dall'estero»⁸, si capisce che il mito americano e la narrativa inglese e russa costituivano, per il Calvino degli esordi, dei sistemi di riferimento equipollenti. Al limite, l'ampiezza dei suoi interessi culturali, che si spingevano ben oltre i modelli canonici utilizzati dai neorealisti, è ciò che giustifica l'originalità del *Sentiero* rispetto alle prove letterarie dei romanzieri a lui coevi. Questi ultimi «erano accusati di essere imitatori passivi dei romanzieri americani», a differenza di Calvino che nel *Sentiero* intendeva fondere Hemingway e Stevenson, come vide già Pavese nel '47 e come conferma lo stesso autore nella *Prefazione* alla terza edizione dell'opera, nel 1964.

La supposta frattura tra produzione neorealista e vena allegorico-fantastica è negata da Calvino proprio nella constatazione

di una continuità dei modelli ispiratori cui si richiamano queste due fasi della sua attività di scrittore. Egli infatti dichiara, in risposta ad Almansi:

Scrissi *il Visconte dimezzato* nel 1951 e mi richiamavo a Robert Louis Stevenson, che ebbe sempre su di me una forte influenza. Ma pure nel *Sentiero dei nidi di ragno*, ora mi pare di ricordare, affermavo di voler riscrivere *Per chi suona la campana* e *L'isola del tesoro* come unico libro⁹.

Tre autori inglesi – Kipling, Conrad e Stevenson – tengono a battesimo l'ingresso di Calvino nell'universo letterario in qualità di lettore, saggista e narratore. Questo dato di partenza legittima una ricognizione dell'opera calviniana sulle tracce di un'anglofilia mai dichiarata esplicitamente dall'autore e che si configura quindi, per la critica su Calvino, come una «vena carsica» – prendo in prestito questa metafora da B. Falchetto – seguendo la quale è possibile esplorare in modo nuovo la sua «percezione del mondo»¹⁰.

Dopo i promettenti esordi di cui abbiamo parlato, che inducono a ben sperare sull'esito di un'indagine volta ad accertare il peso che la cultura anglosassone rivestiva nella formazione di Calvino, si rimane invece sconcertati di fronte all'esiguità numerica degli articoli a scopo recensorio, pubblicati su giornali e riviste, che supportano la nostra ipotesi dell'anglofilia calviniana. La scarsità dei contributi vanifica l'utilità di una schedatura ragionata, se si considera che i pochi interventi riconducibili alla letteratura ed alla cultura inglese sono contenuti nei trafiletti della rubrica dell'«Unità», *Prime al Carignano*, su Oscar Wilde, G.B. Shaw, Aldous Huxley, T.S. Eliot¹¹. In questa sede Calvino svolge mansioni di critico teatrale, offrendo peraltro – in relazione allo spazio limitato di cui dispone – notevoli assaggi delle sue conoscenze in materia. In questo panorama abbastanza desolante balzano agli occhi gli interventi su Conrad e Stevenson¹² – ai quali Calvino fa riferimento anche nei suoi «consigli ai lettori»¹³ – che si dispiegano con una certa continuità fra il 1947 e il 1955. Soprattutto il discorso su Conrad si snoda con regolarità: dall'articolo su *La linea d'ombra* del '47

ai due articoli del '49 che accompagnano la pubblicazione in volume dell'Opera Omnia dello scrittore polacco per i tipi della Bompiani, fino al sunto di poetica sui capitani di Conrad del 54¹⁴. Se teniamo però in conto che l'opera completa di Conrad era stata oggetto della tesi di laurea di Calvino, è evidente che, quantitativamente, la nostra indagine ha raggiunto dei risultati abbastanza deludenti.

L'ipotesi confortante di Gian Carlo Ferretti è che questa esiguità del numero di articoli su autori inglesi si inquadra in un fenomeno più generale di tipo autocensorio che interessa tutta la produzione giornalistica del Nostro dal '48 al '51. Ad essere penalizzati sarebbero tutti gli interventi sui «suoi» autori e le dichiarazioni di poetica. Anzi, le poche dichiarazioni di poetica occorrerebbero soltanto in quei rari tributi ai suoi autori che Calvino pubblica sull'«Unità» di questo periodo: soprattutto l'articolo su Conrad e poi quelli su Hemingway ed Anderson.

La difficile situazione originatasi in Italia nel 1948, all'indomani della rottura dell'unità antifascista, con un clima di intensa conflittualità sociale e politica, induce gli intellettuali italiani a fare scudo intorno al partito, a militare più attivamente, privilegiando il lavoro politico alla produzione creativa.

Anche Calvino si orienta, dice Ferretti, verso

(...) una netta separazione tra lavoro politico e lavoro intellettuale e una politicizzazione strumentale ed estrinseca della cultura, o comunque un condizionante schematismo ideologico¹⁵.

Insomma, i reali interessi di Calvino, le sue predilezioni culturali, al di là degli schemi imposti dalla politica culturale comunista, non si ritrovano sulle pagine dell'«Unità». Ferretti suggerisce di guardare ai racconti, alla produzione creativa nella quale Calvino non mortificava l'elaborazione di una personale ideologia e poetica a vantaggio delle istanze culturali del partito. Ci sono inoltre gli articoli su Conrad che, insieme al già citato articolo su Stevenson, lasciano emergere, sia pure in maniera contraddittoria, gli ideali letterari e i principi estetici che Calvino svilupperà compiutamente, una volta superato il dimidiamento tra istanze partitiche e autonomia intellettuale. Che la reticenza di Calvino sui suoi autori faccia tutt'uno con la preoc-

cupazione di «scrivere da comunista» è un'ipotesi che trova conferma anche nel modo in cui egli affronta, sulle pagine dell'«Unità», il discorso sulla scrittura conradiana che ammirava senza riserve. E infatti, all'elogio dello scrittore polacco nell'articolo del 12 novembre 1949 – reiterato poi nell'articolo del '54 –, fa riscontro un ambiguo articolo del 6 agosto 1949 nel quale, a detta di Ferretti:

Calvino sembra soprattutto preoccupato di spiegare «il suo reazionarismo» e il suo giudizio sul «nuovo mondo dell'industria e dello sfruttamento coloniale senza scrupoli», secondo il modello critico Engels-Balzac¹⁶.

A me non pare che la difesa del reazionarismo di Conrad sia il tema di maggior spicco nell'articolo in questione. Calvino appare piuttosto preoccupato di restituire allo scrittore inglese il posto che gli compete nel panorama della letteratura internazionale di fine secolo, perché il fraintendimento generale dell'opera di Conrad non riguarda solo l'ideologia politica della quale egli si fa banditore ma si estende alla natura stessa della sua narrativa, sminuita dall'etichetta di letteratura avventurosa che le è stata attribuita. L'articolo di Calvino affronta in primo luogo questo problema:

Joseph Conrad in Italia è più nominato che letto. O meglio, i suoi lettori più che nel «pubblico colto» sono tra i clienti delle bancarelle che ricomprano i suoi romanzi nei rossi volumi Sonzogno, in mezzo ai libri d'avventure di Zane Gray o di Curwood. *Ma l'avventura, in Conrad, è solo la buccia*: che egli fu uno scrutatore d'anime da stare a petto di Dostoevskij (pur odiato da lui), un felicissimo inventore di storie e figure e atmosfere, e *uno dei principali artefici, con James e Proust, della rivoluzione (e crisi) nella tecnica narrativa alla fine del secolo scorso* (il romanzo marinaro con lui non ha più il suo centro d'interesse nell'avventura, ma nel commento psicologico e nella sfumata ricerca della memoria)¹⁷.

È pur vero che, dopo questa precisazione e l'elogio dell'iniziativa dell'editore Bompiani che dà l'avvio alla pubblicazione dell'Opera Omnia dello scrittore in 24 volumi, Calvino si dedica a un'analisi dell'ideologia sottesa ai romanzi dalla quale emerge un desiderio di chiarificazione delle istanze politiche di Conrad

che non mira unicamente ad un indottrinamento del pubblico. Si ha la netta sensazione che anche il redattore dell'articolo abbia dovuto superare delle perplessità derivanti da una sua naturale avversione agli ideali reazionari di Conrad e abbia sentito il bisogno di andare a fondo, di spiegare le contraddizioni attraverso un'analisi del contesto storico-economico generatore di quei conflitti che sfociano nell'invenzione dell'eroe conradiano. Gli eroi di Conrad sono «uomini di stampo antico», saldamente ancorati ai valori dell'«antico capitalismo mercantile» che rappresentano l'unica via di salvezza in mezzo alla degenerazione degli ideali, al dilagante senso di corruzione, allo «scatenarsi di irrazionalismi e misticismi»¹⁸ del principio del secolo. L'unico modo per tener fede alle illusioni di progresso del razionalismo borghese è, dunque, la fedeltà al passato. Conrad non riesce a proiettare nel futuro il suo desiderio di cambiamento: la trasformazione dei valori che informano l'agire sociale gli pare irreversibile perché «l'eroe marinaio e coloniale d'un tempo, avventuriero leale e cavalleresco (...)»¹⁹ scompare e cede il passo a una torma di funzionari di compagnie coloniali, senza moralità o con utopistici ideali, che finiscono «insabbiati nella colonia».

L'umanesimo ateo di Conrad resiste e punta i piedi di fronte a una valanga nera e caotica che gli rotola addosso, a una concezione del mondo gravida di misteri e di disperazioni²⁰.

Questo è il vero nodo dell'affinità che unisce Calvino allo scrittore polacco. Questo è l'imperativo morale che spinge Conrad, prima di Calvino, a delineare dei personaggi eroici che perseguono ostinatamente la fedeltà a un ideale, a dei valori sentiti dai più come inautentici perché non operanti nella realtà di fatto: valori ai quali sono subentrati «l'anarchia morale, l'irrazionalismo, il verbalismo umanitario piccolo-borghese»²¹. Conrad non si rende conto o non riesce a ravvisare in questa evoluzione della realtà, che egli riesce a sentire solo come negativa, «una nuova fase della società capitalistica». Per lui l'umanità si divide in due schiere: la prima, la schiera positiva, è rappresentata «da quei personaggi freddissimi, impassibili e quasi onniscienti, (...) modelli del marinaio all'antica, del capitano dei ba-

stimenti a vela»; la seconda è quella dei «relitti umani, gli esseri senza dignità, né speranza, i bianchi *insabbiati* nei paesi tropicali»²², coloro che non hanno saputo o non hanno voluto resistere al richiamo del «nuovo costume», dell'immoralità dilagante nel rinnovato mondo borghese.

Ebbene, questa antitesi tra antichi positivi valori borghesi e nuovi valori degenerati doveva tornare, una decina d'anni più tardi, ad interessare lo scrittore sanremese. Nella *Speculazione Edilizia*, l'autobiografia intellettuale la cui stesura è parallela a quella del *Barone rampante*, Calvino porta in primo piano il discorso sull'appartenenza dell'intellettuale alla borghesia. Il fallimento del tentativo di Quinto Anfossi, protagonista del romanzo, di integrarsi nella classe sociale alla quale scopre di appartenere, è dovuto proprio all'impossibilità di far coincidere l'immagine dell'antica borghesia mercantile, nei valori della quale è stato allevato, con la nuova classe dei «pescecani» dediti alla speculazione edilizia. I floricoltori della Riviera Ligure con la loro «operosa e avara tradizione» sono l'equivalente calviniano della società conradiana dei bastimenti a vela: sono i persecutori di una tradizione borghese connotata positivamente perché in essa si realizza un ideale di attivismo, di senso del dovere, «un atavico nerbo morale». Gli inglesi, attestatisi sulla riviera in epoca post-risorgimentale, sono definiti da Calvino una «gente posata e individuale, tacitamente amica di persone e natura così scabre»²³. A quest'isola di umanità, che si mantiene fedele ai propri valori, si contrappone il nuovo ceto medio-borghese, prodotto della società del benessere, dello sviluppo industriale e della mobilità sociale che ha caratterizzato l'Italia del dopoguerra.

Il ritorno di Calvino al mondo borghese, il suo ripensamento del paesaggio e delle persone che avevano accompagnato la nascita e l'evoluzione della sua vocazione intellettuale, si spiega con il fatto che il '56 fu un anno di crisi per Calvino e per gli intellettuali di sinistra in generale²⁴: una crisi che indusse lo scrittore a riconsiderare le ragioni ed il significato del ruolo intellettuale. Questo esame di coscienza – ché tale può essere definito vista l'enorme valenza etica che Calvino attribuiva alla

letteratura –, viene ad assumere l'aspetto di un bilancio esistenziale all'indomani del quale lo scrittore si rende conto che sfuggire ai condizionamenti della realtà ligure e del background familiare non è stato sufficiente a garantirlo dalla temuta espropriazione della sua libera autodeterminazione. Rinnegare le radici borghesi della propria identità intellettuale, l'individualismo del piccolo proprietario, ha significato procrastinare e non annullare il momento della verità e dell'autoanalisi. Verso la metà degli anni '50 Calvino comincia a comprendere che la funzione della letteratura, come quella delle altre attività umane non alienate, è quella di accompagnare l'individuo in un processo di conoscenza, e soprattutto di autoconoscenza, inesauribile. Nell'articolo *Il midollo del leone* che rinvia esplicitamente – anche soltanto a partire dalla formula utilizzata per il titolo – al «nerbo morale» della narrativa conradiana, Calvino colloca questa sua idea di letteratura:

Le cose che la letteratura può ricercare e insegnare sono poche ma insostituibili: il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose o grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altrui, di trovare le proporzioni della vita, e il posto dell'amore in essa, e la sua forza e il suo ritmo (...) ²⁵

Nella simbiosi strettissima tra letteratura e vita che si evince dalla lettura di questo passo, la via che si prospetta all'intellettuale «dimezzato» per ricucire la ferita di natura e storia – tradizione contadina, provinciale (in accezione non degradata), individualista e borghese da un lato; cultura cittadina, operaistica, cosmopolita, collettivista dall'altro – è quella di partire dal dato naturale e storico. Dice Calvino:

Bisogna partire sempre da ciò che si è. La critica sociologica, invece che muoversi nel generico come fa, potrebbe fare questo di concreto: definire dal suo punto di vista la vera essenza di uno scrittore, scoprire il suo vero background sociale che magari contrasta con le apparenze. *Di me potrebbero forse scoprire che sotto, gratta gratta, c'è il piccolo proprietario di campagna, l'individualista, duro sul lavoro, avaro, nemico allo Stato e al fisco*, che per reagire a un'economia agricola non redditizia e al rimorso di aver lasciato la campagna in mano ai fittavoli, propone soluzioni universali alla sua crisi (...) ²⁶

Con *La speculazione edilizia*, dove balza in primo piano il discorso su cause ed effetti del moderno individualismo, Calvino offre del materiale utile alla cosiddetta critica sociologica. Contemporaneamente, su un tavolo contiguo in stile «liberty»²⁷, lo scrittore approfondisce il proprio «dato naturale e storico» attraverso l'invenzione di un mitico progenitore di se stesso, Cosimo Piovasco di Rondò, che esprime i valori dell'individualismo possessivo alla Robinson Crusoe.

II.

Dalla riflessione sull'eroe conradiano Calvino comprende che l'incapacità dell'intellettuale del suo tempo a rappresentare se stesso in un protagonista narrativo «intero e non solamente impastato di lirismo», è la conseguenza di un rapporto conflittuale con il contesto storico e naturale di provenienza. L'invenzione del *Barone Rampante* rappresenta appunto il tentativo di rimediare a questo conflitto attraverso la creazione di un personaggio *epico*, il quale si proponga al pubblico dei lettori come positivo esempio di una «personalità morale» che «si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate»²⁸. La moralità del personaggio dovrà essere l'oggettivazione di un processo in atto nella coscienza dello scrittore: un recupero delle proprie radici che annulli il sentimento di estraneità dell'intellettuale rispetto alla società, nella quale egli cerca di integrarsi proprio attraverso l'autogenesi del personaggio-scrittore. Dice Calvino:

La ribellione contro la propria natura, caratteristica dell'intellettuale che non riesce ad integrarsi, è il marchio di condanna di tanti che pure si credono, si vorrebbero, uomini nuovi, rinnovatori della storia (...) Ma il rinnovamento della storia procede da uomini che con la propria natura ed educazione non hanno conti in sospeso, che sanno di far parte di un tutto (...) ²⁹

Il bisogno di «non amputarci la minima parte di noi stessi», espresso da Calvino in sede teorica, propizia la creazione di quel personaggio autobiografico a tutto tondo che è Cosimo Piovasco

di Rondò nel *Barone Rampante*: risultato, e insieme punto iniziale, di un travagliato viaggio di ritorno a San Giovanni, isola dell'antico modo di vita borghese che lo scrittore ha rigettato per intraprendere la sua avventura intellettuale. Con questo modo di vita Calvino si identifica attraverso il tardivo «riconoscimento» della figura paterna e la comprensione delle ragioni del suo agire: un esame di coscienza necessario ad evitare che la scelta intellettuale coincida con un'evasione dalla storia, privata e pubblica. All'indomani della morte del padre – nei confronti del quale Calvino soprattutto espresse il suo dissenso mutando il corso della storia, giacché negò la continuità del «fare» tra le due generazioni –, lo scrittore comprende che:

Ogni caduto somiglia a chi resta e gliene chiede ragione; la partecipazione attiva dell'uomo alla storia nasce dalla necessità di dare un senso al sanguinoso cammino degli uomini. Dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo. È in questo placare, in questo dare una ragione il vero impegno storico e civile³⁰.

Un intellettuale che vuole nascere alla storia deve ricucire la ferita causata dalla separazione dall'esistenza precedente sentita inevitabilmente come «altra». Spiegare le ragioni della frattura servirà a cancellare l'orrore del sangue, che torna ad imbrattare il paesaggio del ricordo come il marchio di un senso di colpa, ripristinando la continuità tra il vecchio e il nuovo nel ponte che la cicatrice descrive. Si tratta di un ponte che, delimitando i confini, nello stesso tempo garantisce all'intellettuale quella mobilità che il perentorio distacco gli aveva precluso; quasi un volo tra punti diversi dello spazio e del tempo che assicura l'elasticità del punto di vista.

Nel racconto autobiografico *La strada di San Giovanni*³¹, primo dei *Passaggi Obbligati* nei quali Calvino si proponeva di svolgere i segmenti di una rotta ideale che ordinasse l'errabondo tracciato del suo vagabondaggio intellettuale, il narratore si impegna appunto in questo lavoro di «ingegneria genetica». Da un luogo di osservazione elevato egli porta alla luce il tracciato sospeso sul quale si muove Cosimo di Rondò, esempio del modo giusto di essere intellettuale: nella frontiera tra le ragioni del padre e quelle del figlio, Cosimo vive contemporaneamente l'an-

tica e la nuova esistenza e simboleggia, quindi, la continuità della storia che si compie nel processo del suo superamento. La mappa di contrasti, che il narratore della *Strada di San Giovanni* disegna, torna ad incidere il solco delle ferite che *il Barone Rampante* ha sanato; essa ci fornisce quindi il «negativo» sul quale confrontare il percorso sincretistico dell'uomo nuovo. Di qui l'utilità di una tavola sinottica che ci consenta di individuare la cesura tra i due modi di vita che dividono, e poi uniscono, padre e figlio.

<i>La strada del padre</i>	<i>La strada del figlio</i>
In su (...) e subito si era in campagna (...) e il verde	In giù (...) cominciava la città e la marina
Per mio padre il mondo era di là in su che cominciava, e l'altra parte del mondo, quella di giù, era solo un'appendice (...)	Io no, tutto il contrario: per me il mondo, la carta del pianeta, andava da casa nostra in giù, il resto era spazio bianco, senza significati (...).
Lui del mondo vedeva solo le piante e ciò che aveva attinenza con le piante, e di ogni pianta diceva ad alta voce il nome (...)	Io non riconoscevo né una pianta né un uccello.
Per mio padre le parole dovevano servire di conferma alle cose, e da segno di possesso (...)	Per me le cose erano mute (...) Per me erano previsioni di cose intraviste appena, non possedute, presunte.
Il vocabolario di mio padre si dilatava nell'interminabile catalogo dei generi (...) ogni nome era una differenza colta nella densa compattezza della foresta (...)	Le parole fluivano fluivano nella mia testa non ancorate a oggetti, ma ad emozioni fantasie presagi. E bastava un brandello di giornale (...) la catena delle immagini non si sarebbe fermata per ore e ore mentre continuavo a seguire mio padre, che additava certe foglie (...) ³²

Nonostante l'andamento ossimorico degli *incipit* preconizzati una divaricazione sempre più netta dei percorsi che padre e figlio descrivono sulle due sponde dell'originaria ferita, l'ottica sincretistica del punto di vista eminente ci avvisa che ogni passo verso la separazione è valso a propiziare la successiva unione. «Dall'alto degli anni» ogni azione trova una sua ragione e s'accresce il rimorso di Calvino per non avere inteso la dialettica rottura/continuità prima che la perdita del potere, e del suo *genius loci*, vanificasse ogni proposito di conciliazione: una conciliazione che lo scrittore aveva già compiuto *in absentia*, sulla pagina, suggellando la ricomposizione delle scelte divergenti nell'invenzione del *Barone Rampante* al quale si addicono le opposte passioni di Mario Calvino per la botanica e di Italo per la letteratura.

Sarà opportuno, a questo punto, circoscrivere quegli aspetti della personalità di Mario Calvino che sono assimilati come reaggio positivo nel personaggio di Cosimo:

– *nominare le piante* per possedere la realtà, dunque conoscere, nell'esperienza del mondo vegetale indiscutibilmente «altro» dall'umano, tutto il mondo che si trova fuori San Giovanni;

– *Conoscere, coltivare, cacciare*, ovvero sfidare la natura, da solo o in compagnia del cane, per approfondire i tratti distintivi della sua «umanità» nel quotidiano vis-à-vis con l'universo non antropomorfo: la sfida alla natura si concreta in una serie di prove, il cimento che attualizza la struttura profonda della natura umana, facendo uscire alla luce l'*homo faber*;

– *trasportare le ceste* di frutta e verdura dal potere alla casa.

Quest'ultimo aspetto, che pure è segnalato nel *Barone Rampante* come una bizzarria che sottolinea l'abilità dell'equilibrismo di Cosimo, rischia di passare in secondo piano, visto il minor peso conferitogli dall'autore rispetto alle principali attività dell'esplorazione, della caccia e della coltivazione. Tuttavia, in una lettura del romanzo che privilegia la chiave autobiografica, il motivo del «trasporto» deve essere analizzato con attenzione perché costituisce il veicolo dell'identificazione di Calvino con il padre: ciò che ne rende possibile il trasferimento dalla realtà all'invenzione narrativa. E infatti, come si narra ne *La strada di*

San Giovanni, il trasporto delle ceste era l'unico dovere familiare al quale Calvino si sottometteva con un certo piacere, potendo combinare, nella sua esecuzione, il viaggio dell'immaginazione fine a se stesso con l'utilità del viaggio reale. Quel «dovere necessario», assolvendo Calvino dal senso di colpa generato dall'eterna fuga dagli insegnamenti paterni e dalla mancata vocazione alla cura del podere, consentiva alla sua mente di «vagare libera e protetta»³³. Nei gesti meccanici ed esperti che il trasporto delle ceste reclama, il giovane aspirante scrittore può assentarsi dal mondo esterno sentendosi «sgravato d'ogni dovere d'attenzione». Il padre, senza averne l'intenzione, concede il suo beneplacito alla libertà creativa del figlio perché conferisce utilità e necessità alle sue azioni.

Nella descrizione del trasporto delle ceste si allude, con leggerezza infinita, al dramma intellettuale della perdita del ruolo, dramma che si consuma nel quotidiano inseguimento di un'utilità latrice di senso e concretezza, a compensare la vaghezza del mondo fantastico nel quale l'immaginazione si solleva. Questo momento di pacificazione tra i Calvino, padre e figlio, si carica di un'enorme suggestione simbolica giacché condensa, a livello figurale, l'avvenuta riappropriazione del «dato storico e naturale» cui lo scrittore aspira nel *Barone Rampante*: una riappropriazione che non comporta il tradimento della pur necessaria evasione individualista del sogno ad occhi aperti. Scrive Calvino:

(...) avremmo dovuto aiutarlo in tutto, per imparare come si governa una campagna, per assomigliare a lui, come è giusto che i figli assomiglino al padre, ma presto s'era capito da una parte e dall'altra che non avremmo imparato niente, e l'idea di educarci all'agricoltura era stata tacitamente dismessa, o rimandata a un'età di nostra maggiore saggezza, come ci fosse concesso un supplemento d'infanzia³⁴.

Ebbene, lo scrittore, concedendo a se stesso quel «supplemento d'infanzia» nel personaggio dell'agricoltore-intellettuale Cosimo Piovasco, inventa per lui una funambolica esistenza che si configura quasi come una proiezione iterata dell'unica circostanza nella quale l'educazione all'agricoltura veniva davvero impartita. Come *doppio* dello scrittore, *ego alter* «altro e supe-

riore»³⁵, Cosimo sperimenta le possibilità scartate da Calvino collocandosi – l’abbiamo già detto – nel territorio di frontiera tra vecchio e nuovo, a godere il privilegio di una dimensione temporale sospesa definibile come coalescenza di tempi: passato, presente e futuro compresenti e reciprocamente rigenerantisi³⁶.

Il Barone ipostatizza *ad aeternum* il trasporto delle ceste nel podere di San Giovanni perché l’invenzione della sua esistenza si nutra del significato simbolico che più sta a cuore all’intellettuale Calvino: la metafora dell’equilibrio necessario affinché il peso del dovere, cui le «basi materiali della vita» richiamano, funga da zavorra e da alibi al volo dell’immaginazione. Proprio perché non sfugge al «negativo» della realtà, né si rifugia nella vittimistica contemplazione di un passato irrecuperabile, il padre di Calvino incarna, agli occhi del figlio scrittore, il primo esempio di un’etica del «midollo»³⁷, quella che dovrebbe spronare il mondo intellettuale nei primi anni ’50 alla creazione di protagonisti narrativi che nella vita, come nella letteratura, «parteggiano» a favore dell’ideale in cui credono, con un’ostinazione che procede da un inguaribile «ottimismo della volontà»³⁸.

Queste ultime parole sono parte del motto di Romain Rolland che Calvino premette alla sua descrizione della tipologia e della genesi del personaggio epico nel quale si dovrebbe proiettare la coscienza ipoteticamente pacificata dell’intellettuale borghese. Lo scrittore disegna il modello di un eroe che ripropone lo stampo delle favole più remote cimentandosi in una serie di «prove» offerte, di volta in volta, dall’incontro/scontro con una natura ed una società spietate. Non a caso, il collegamento tra la fiaba ed il romanzo di prove è individuato da Calvino nella letteratura avventurosa di Defoe e nel personaggio di Robinson Crusoe al quale più tardi, nel racconto autobiografico *La pou-belle agréée*, viene esplicitamente ricondotta la figura dell’«homo faber» Mario Calvino.

Approdato a Parigi nella lunga fuga dal proprio destino di proprietario agricolo³⁹, lo scrittore rivede se stesso nel ruolo adolescenziale di trasportatore di ceste e collega tale azione al duplice incarico ora affidatogli in qualità di *pater familias*: fare la spesa e gettare la spazzatura. A questo proposito, Calvino ri-

badisce come la sua predisposizione al trasporto sia ciò che ha reso e continua a rendere agevole l'esecuzione dei compiti:

Andare da un luogo all'altro trasportando un oggetto, sia esso pesante o leggero, per distanze lunghe o brevi: quando mi trovo in questa situazione mi sento in pace con me stesso, come chi riesce a dare ai suoi atti un'utilità o comunque un fine, e per il tempo del tragitto provo una rara sensazione di libertà interiore, la mente spazia, i pensieri si librano a volo⁴⁰.

La necessità di rintracciare un'utilità, un fine, che giustifichi le sue azioni è l'annoso dilemma di un intellettuale allevato nella pavesiana etica del *fare*, dilemma che si ripropone a più di dieci anni dalla stesura de *La strada di San Giovanni* insieme con il senso di colpa per aver tradito le aspettative paterne: Calvino sa di aver inibito la crescita di un seme potenzialmente foriero di insegnamenti morali più solidi di quelli da lui raccolti nel *midollo* dei testi conradiani o nell'amicale disciplina del *fare* pavesiano. L'amletica tragedia del dovere e dell'abnegazione riverbera nella consapevolezza di un conflitto mai placato tra vita e letteratura, utilità collettiva e ripiegamento solipsistico dello scrittore⁴¹. E tuttavia, il rimorso che accompagna il calviniano «far parte per se stesso» nell'eremitaggio parigino non è altro che il rovescio dell'entusiasmo che animava, alla metà degli anni '50, il leggendario «Don Chisciotte del secolo dei lumi», Cosimo di Rondò: prototipo di intellettuale che, per mantenere fede agli anacronistici valori di un mitico passato borghese, si rifugia nel suo vasto giardino all'aria aperta.

Sospinto da un ottimismo illuminato che lo induceva a credere nella possibilità di saltare dal *mondo scritto* a quello *non scritto* con l'agilità del Mercuzio shakespeariano⁴², Calvino esautorava «in volo» il senso di colpa causato dal mancato trasporto del retaggio paterno. Il «nesso tra levitazione desiderata e privazione sofferta»⁴³, che Calvino identificherà come una «costante antropologica» nella Lezione Americana sulla *Leggerezza*, diviene funzionale alla ricerca di un'altra via che scongiuri il definitivo inaridirsi della fertile tradizione familiare: il «trasferimento dell'eroe»⁴⁴ nel passato, nel secolo che a sua volta gettò il seme dal quale germogliò l'albero genealogico della progenie

borgnese. Identificandosi con il mitico capostipite rampante sugli alberi di Ombrosa/San Giovanni, Calvino ritrova per se stesso e per i suoi lettori lo *spirito pioneristico della tradizione borghese*, con l'intento di trasferirne l'epica fattiva nel mondo intellettuale novecentesco.

Fantasma dell'inconscio calviniano Cosimo di Rondò nasce, come il fantasma del padre di Amleto, da «un vuoto di linguaggio che aspira le parole nel suo vortice e dà alla fiaba una forma»; si sporge dai ponti vegetali che sorvolano il bosco di Ombrosa come «dall'orlo estremo del dicibile»; «passa come un fremito di vento»⁴⁵, facendo vibrare il silenzio che mai Calvino e suo padre infransero sulla strada di San Giovanni. Ché «il mito vive di silenzio oltre che di parola»⁴⁶ e lo scrittore convoglia il silenzio paterno nella parola del mito letterario che per primo diede forma al «tipo» dell'eroe borghese: Robinson Crusoe.

Ricorda Calvino ne *La poubelle agréée*:

Ecco che il mio passato agricolo riaffiora dal contesto metropolitano, e mi riporta l'immagine di mio padre carico di ceste, fiero d'esser lui a trasportare i prodotti dal podere alla casa, come segno del sentirsi «padrone», nel senso innanzitutto di «padrone di sé», *d'indipendenza autosufficiente alla Robinson Crusoe*, indipendenza anche rispetto alle braccia salariate cui si doveva ricorrere solo per ciò a cui non arrivavano le braccia sue né quelle sempre renitenti dei suoi figli⁴⁷.

Ebbene, non è solo la comune etica del fare ciò che Calvino intende suggerire utilizzando l'immagine dell'*homo faber* per eccellenza come metafora dello spirito pratico del padre. Lo scrittore ci tiene infatti a sottolineare che questo spirito pratico non è altro che il frutto di un processo conoscitivo che matura nel corso della quotidiana lotta tra uomo e natura. Attraverso il modello del Crusoe, il comunista/anarchico Calvino intende recuperare la filosofia dell'«individualismo possessivo» per la quale «separatezza» non vuol dire «rinserrare l'individuo in una sua irrimediabile solitudine», bensì «delimitare e legittimare con rigore quei confini che distinguono la sua proprietà e il suo spazio di sovranità da quelli dei suoi simili in quanto libere individualità»⁴⁸. Nella cultura anglosassone del capitalismo nascente,

che foggia nel romanzo di Defoe il mito delle sue origini⁴⁹, Calvino va compiendo il salvataggio delle sue radici borghesi.

Robinson si sottrae al destino che la volontà del padre cerca di imporgli, si ribella all'autorità per cimentarsi nella vita: il mestiere del mare gli spalanca davanti l'infinita gamma di avventure, ovvero di destini possibili, che lo spirito di un sedentario mai riuscirebbe a concepire. L'impulso che muove i suoi passi è quello che Locke definiva *uneasiness*:

L' inquietudine che l'uomo prova per la mancanza di una cosa che, se fosse presente, gli procurerebbe piacere, è quel che si chiama desiderio, che è più o meno intenso a seconda che tale inquietudine è più o meno ardente. E non sarà forse inutile osservare di passato che il principale, per non dire il solo stimolo che spinga l'uomo a rendersi industrioso, è l'inquietudine⁵⁰.

Il giovane marinaio di York identifica tale stato con una «voglia» irrefrenabile di conoscenza per soddisfare la quale è necessario «vedere il mondo»⁵¹, lanciandosi nel mare delle possibilità. La sua irrequietezza non si placcherà fino all'approdo sull'isola del naufragio dove l'esplorazione di *una sola* possibilità comincerà a saziare quel bisogno di conoscenza: nel folto della natura Robinson vede piante ed animali a lui ignoti per i quali si sforza di inventare un nome, così come più tardi battezerà il suo compagno Venerdì. Il lume che la conoscenza del Nome proietta sulla natura ostile, riverbera dall'oggetto percepito al soggetto percipiente. Dalla lettura combinata del libro della Natura e della Bibbia, libro dell'Uomo nella Natura, il naufrago codifica il linguaggio della memoria che traduce, nella stesura del diario, la conoscenza del sé.

La parabola descritta in questo libro con il quale, secondo Calvino, Defoe scrisse un «romanzo filosofico (...) senza saperlo»⁵², fa coincidere l'approdo di ciascun individuo all'auto-coscienza, cioè alla maturità, con l'invenzione di un personale linguaggio. Se la capacità di dare un nome al paesaggio ignoto dell'isola è il primo stadio del processo di individuazione, in quanto marca la delimitazione tra il soggetto umano e la natura inanimata, è la scoperta del numero, fondamento della memoria, il passaggio che consente all'individuo di differenziarsi dall'al-

tro da sé. La puntigliosa registrazione dei gesti che Robinson esegue per costruire lentamente la sua microsocietà, non solo «mira a persuadere il lettore della verità del racconto, ma anche esprime (...) il senso dell'importanza di ogni oggetto»⁵³: Defoe scinde il processo di conoscenza nei suoi elementi semplici per mostrare agli occhi stupiti del lettore da quali combinazioni successive, operate dalla mano dell'uomo, venga fuori il prodotto finale: la casa, la barca, il pane, i vasi. Nell'articolo intitolato *Il giornale delle virtù mercantili*, Calvino sottolinea:

Minuziose sino allo scrupolo sono le descrizioni delle operazioni manuali di Robinson: come egli si scava la casa nella roccia, la cinge con una palizzata, si costruisce una barca che poi non riesce a trasportare fino al mare, impara a modellare e cuocere vasi e mattoni. Per questo suo impegno e piacere nel riferire le tecniche di Robinson, Defoe è giunto fino a noi come il poeta della paziente lotta dell'uomo con la materia, dell'umiltà e difficoltà e grandezza del fare, della gioia di vedere nascere le cose dalle nostre mani⁵⁴.

L'esattezza delle annotazioni che riguardano le operazioni manuali è la garanzia etica del fare in quanto fonda la loro riproducibilità, ovvero la nuova creazione, come memoria dell'esistente. Non diversamente procede il meccanismo selettivo della memoria quando l'oggetto da costruire è invece il soggetto che scrive: questi, come afferma Calvino, si rivela «capace di mettere in colonna come in un libro mastro anche il *male* e il *bene* della sua situazione»⁵⁵. Robinson confronta la sua condizione attuale con il destino che suo padre gli aveva preconizzato e degli insegnamenti paterni recupera ciò che il cemento solitario con l'altro da sé ha rivelato appartenere al nuovo individuo. L'esito più sorprendente di questo bilancio consiste nel riconoscimento di un'identità borghese che Robinson ha rifiutato finché gli è apparsa come un'imposizione dall'esterno, laddove ora si spiega come volontà liberamente autodeterminantesi. Il diario, con l'accurata registrazione del «farsi» di Robinson, è la prova della creazione dell'individuo come soggetto autocosciente.

Identico percorso è quello seguito da Calvino per realizzare il recupero della propria memoria storico-familiare mediante la proiezione della sua vicenda di proprietario mancato nella pica-

resca *robinsonnade* di Cosimo Piovasco. La sua fuga dalla famiglia, con il rifiuto del cibo familiare e della cultura imposta, è documentata puntualmente dall'amanuense Biagio, fratello e «doppio» del protagonista, che trascrive il processo di formazione dell'intellettuale frammassone Cosimo Piovasco sull'isola letteraria fluttuante nella campagna di Ombrosa/San Giovanni. Non appena varca il confine che separa la tenuta della famiglia Piovasco da quella dei marchesi D'Ondariva, Cosimo si comporta infatti come un autentico viaggiatore, o come l'esploratore di un Nuovo Mondo. Egli apprende a distinguere i diversi tipi di piante e consulta addirittura l'*Enciclopedia* degli illuministi per impossessarsi di un sapere scientifico che confermi i dati appresi per via di intuizione. Ma il vero scarto nel suo processo di formazione, l'autentica presa di possesso dell'elemento da lui esplorato, avviene con il passaggio dal Nome al Numero. Cosimo infatti rivela, nel corso di un colloquio con il padre, di conoscere a perfezione non solo le varietà di alberi piantate in determinati settori della sua tenuta, ma anche le quantità in cui ciascuna di esse è presente. Leggiamo il testo del romanzo:

– Sai che un tratto del bosco è di nostra proprietà, ereditato dalla tua povera nonna Elisabetta buonanima?

– Sì, signor padre. In località Belrìo. Vi crescono trenta castagni, ventidue faggi, otto pini e un acero. Ho copia di tutte le mappe catastali⁵⁶.

È evidente il contrasto fra lo zelo di Cosimo e la negligenza dell'adolescente Calvino che, a detta del narratore de *La strada di San Giovanni*, non riconosceva «né una pianta né un uccello» e per il quale «le parole erano mute». La finzione del *Barone Rampante* consente a Calvino di mettere in atto il suo proposito di conciliazione: il romanzo stesso, in quanto memoria del processo di formazione che Biagio trascrive, è, come il diario di Robinson, la prova della creazione dell'individuo come soggetto autocosciente nel quale Calvino proietta la sua coscienza «borghese» risanata. D'altronde, se analizziamo il contesto del romanzo in cui compare l'esplicita menzione del modello defoiano potremo verificare direttamente la presenza del sostrato auto-

biografico dell'esperienza calviniana: una presenza ammiccante, mai ingombrante, quindi allusiva ed interattiva.

E sull'albero di magnolia, ecco, lo rivide. (...) Tornò a guardare lui. Cosimo quel giorno era vestito da caccia: irsuto, col berretto di gatto, con lo schioppo. – *Sembri Robinson!*

– L'hai letto? – disse subito lui, per farsi vedere al corrente.

Viola s'era già voltata: – Gaetano! *Ampelio!*⁵⁷

Siamo ad una sezione del romanzo altamente significativa, ad uno snodo della vicenda che è marcata dall'incontro di Cosimo e Viola adulti. Sull'abbrivo della lettura comparata del testo di Calvino con il *Robinson Crusoe*, potremmo dire che questa parte del romanzo segna la fase di conoscenza dell'«altro» umano e non più vegetale.

Apparentemente il riconoscimento di Viola non sembra caricarsi di particolari suggestioni, così come la domanda di Cosimo pare destinata a rimanere senza risposta; ma questo accade al livello letterale, se ci fermiamo alla crosta di superficie del discorso – atteggiamento quanto mai infecondo nei riguardi di quello che dovrebbe costituire il *nucleo mitico* centrale del testo. E infatti, Calvino ha collocato proprio in questo luogo un segnale indicatore per aiutarci ad isolare la chiave di lettura e per condurci a varcare le soglie del mito nel punto più adatto. Il segnale, che facilmente passa inosservato, è uno dei due nomi gridati da Viola nel momento in cui dovrebbe rispondere alla domanda di Cosimo: *Ampelio*.

Ampelio è il fratello di Quinto, redivivo Robinson della *Speculazione Edilizia* – romanzo che Calvino scrive in «duplex» con il *Barone Rampante*⁵⁸ –, dove si narra la storia di due intellettuali «pentiti» che tentano una sorta di entusiastica revitalizzazione dello spirito imprenditoriale borghese, alla ricerca di se stessi più che di un utile materiale, lanciandosi appunto in una speculazione edilizia. Dei due fratelli, il protagonista Quinto è il vero entusiasta; Ampelio è un alter ego che osserva con lucidità e distacco il mondo di meschine passioni subentrato al panorama ideale di partenza, la riviera ligure prima della guerra. Dal confronto delle rispettive posizioni emerge il carattere velleitario dell'agire di Quinto.

Ebbene, nominare Ampelio proprio nel momento in cui Cosimo propone la sua identificazione con il capostipite della tradizione borghese significa sottolineare la natura problematica di tale identificazione e, soprattutto, segnalarne l'autocoscienza nell'ambito del progetto creativo che Calvino vuole portare avanti. Doppio di Cosimo, Quinto è colui che legittima, in virtù del donchisciottesco disinganno cui è destinata la sua anacronistica visione del reale, l'invenzione dell'isolamento integrato di Cosimo. Quinto è infatti irretito dalla promessa di attività, slancio nell'azione – in una parola, avventura –, con cui la società borghese dei mercanti e degli speculatori cerca di attirarlo nei propri ingranaggi. Egli proietta l'immagine di un passato glorioso sulla squallida superficie del reale ma l'anacronismo delle sue idealità – e da qui il dramma donchisciottesco – è destinato a subire uno scacco; laddove invece, l'intellettuale frammassone Cosimo di Rondò prospetta una soluzione «realistica» con il suo progetto di solitudine integrata e fattiva come unica possibilità di conciliare sogno e realtà, continuità fra tradizione borghese e razionalità progressista ed industriale.

È come se Calvino sdoppiasse il mito di Robinson, con l'obiettivo di smascherare la sua inattualità: inattualità che era già implicita nella storia settecentesca la quale, proprio in virtù di queste sue componenti utopistiche presentate in modo del tutto veritiero, esercitò un enorme fascino sul pubblico dei lettori. Dice Ian Watt:

Defoe nella sua storia non considerò due fatti importanti: la natura sociale di tutte le economie umane e gli effetti psicologici reali della solitudine (...) Robinson Crusoe, dunque, presenta una immagine ammonitrice delle conseguenze ultime di un individualismo assoluto⁵⁹.

Ciò equivale a dire che Robinson realizza la piena libertà economica sociale ed intellettuale a prezzo di una frattura con la tradizione familiare e borghese, nel pieno rispetto dei dettami individualistici e portando a galla immediatamente le aporie del nuovo sistema. Sappiamo infatti che, a lungo andare, l'assolutizzazione del primato economico nella cultura borghese avrebbe determinato una perdita di coscienza delle modalità del

processo produttivo, ricordato da Calvino nella rievocazione del trasporto delle ceste sulla strada di San Giovanni, e questo avrebbe comportato un agire irriflesso. Se è vero che Robinson Crusoe incarna il vero mito dell'«homo oeconomicus», non bisogna dimenticare che il traguardo dell'autonomia materiale è subordinato al movente primo che determina la frattura con la tradizione – la «voglia di vedere il mondo» – e che il bisogno di conoscenza ed autocoscienza trae origine dall'altro grande fattore che permise il trionfo dell'individualismo filosofico come sistema culturale: l'autoesame dell'individualismo puritano.

Due aspetti di questo nuovo orientamento protestante, la tendenza a *aumentare la coscienza del sé come entità spirituale* e la tendenza verso una certa democratizzazione morale e sociale, sono particolarmente importanti sia per il Crusoe che per lo sviluppo dei presupposti su cui si basa il realismo formale del romanzo (...) fu Calvino, nel sedicesimo secolo, a ristabilire e sistemare il precedente modello di introspezione spirituale (...) Questa «interiorizzazione della coscienza» è ovunque manifesta nel calvinismo⁶⁰.

L'emancipazione economica è il suggello di una liberazione intellettuale conseguente alla piena conoscenza dei propri limiti e delle proprie capacità; o meglio, l'epifania di un processo interiore in fieri che, nel raccoglimento solitario di Robinson sull'isola, è ipostatizzato nelle attività principali tra le quali è ripartito il suo tempo: 1) la costruzione di una microsocietà che condensa l'intero processo produttivo; 2) la stesura del diario e la lettura della Bibbia che illuminano, con lo sguardo della coscienza, le ragioni dell'agire di Robinson, rivelando inoltre la necessità delle avventure trascorse e ripristinando il collegamento perduto con gli insegnamenti paterni. Il sincretismo del pensiero si riflette nell'azione «economica» e da essa è rinforzato. La fusione che Robinson attua tra ideologia tradizionale (pensiero religioso) e il nuovo sistema di valori (spirito pratico dell'individualismo borghese e puritano) è confermata dalla complementarità costatata fra la produzione agricola, che assicura i beni materiali di sussistenza, e la pratica artigianale che consente all'individuo di esplicitare la sua creatività nella trasformazione dei prodotti della terra. L'esempio di Robinson costi-

tuisce allora un monito alla necessità di conservare il senso della continuità tra vecchio e nuovo sistema di valori, sia sul piano morale che su quello economico.

Ebbene, è proprio questo il punto nodale della questione affrontata da Calvino nell'analisi del mondo borghese di cui *La speculazione edilizia* ci offre uno spaccato. Quinto vive l'esperienza borghese come «parte di un processo in movimento», ipotizzando cioè una continuità tra le virtù dell'antico modo borghese – esemplificato dalla laboriosità paterna affine a quella inglese –, e il mondo di «pescecani» dell'impresario Caisotti⁶¹. Tale convinzione errata denuncia l'incapacità di un'accurata analisi dell'esistente, cioè di se stesso e della realtà: incapacità svelata dal narratore che, prendendo le distanze dal protagonista del romanzo, denuncia il cambiamento che la guerra ha operato nelle coscienze e nella struttura sociale. L'accresciuta mobilità sociale e il suo epifenomeno, la mobilità reale – con il corollario del turismo, sua accezione degradata –, hanno spezzato la «barriera quasi di razza» che «divideva la borghesia dalle classi subalterne»⁶². Ciò che marcava un confine netto, conferendo al ceto borghese un'identità ben definita rispetto alle altre classi, era il contatto con i mezzi di produzione; la felicità del *fare* era subordinata all'osservazione di un processo che accompagnava la produzione della merce dalla materia prima al prodotto finito:

La città s'era arricchita ma non seppe più il piacere che dava ai vecchi il parco guadagno sul frantoio o sul negozio, o i fieri svaghi della caccia ai cacciatori, quali tutti loro erano un tempo, gente di campagna, piccoli proprietari, anche quei pochi che avevano da fare con il mare e il porto⁶³.

La nuova classe borghese ha ereditato solo gli aspetti esteriori del sistema cui si ispirava la sua progenitrice: la mentalità affaristica e il primato economico, ovvero il traguardo di quel processo nel quale l'osservazione della realtà, cioè la conoscenza dell'individuo nell'interazione col reale, rappresentavano il punto di partenza, le ragioni stesse del movimento. Un *fare* non più etico, quindi, perché l'azione si presenta come immotivata o, nel peggiore dei casi, si giustifica mediante la sostituzione del movente con un simbolo: il denaro. È come se la

guerra, questo evento traumatico, avesse diviso a metà il mondo di prima e quello di poi originando una dicotomia irriducibile: il mito del doppio tanto caro a Calvino – Jekyll e Hyde rappresentato nella grottesca lacerazione del *Visconte dimezzato*⁶⁴ –, è passibile anche di questa interpretazione cosmomorfica nella trasfigurazione allegorica che precede, in ordine di tempo, l'invenzione del *Barone Rampante*.

L'intellettuale è colui che si pone il problema di ricucire la ferita tra la metà «buona» e quella «grama» del mondo. Sospeso tra l'ideale di vita passata – che il mutamento dei tempi ha reso inattuale confinandolo alla sfera del pensiero – e l'azione nel processo produttivo – nel quale è inserito senza esservi integrato –, il compito dell'intellettuale dovrebbe essere quello di istituire un ponte fra le due metà del mondo: sfera dell'immaginazione e sfera dell'azione, vita contemplativa e vita attiva. In ultima istanza, l'intellettuale, invece di affondare nella negatività del mondo nuovo, dovrebbe tentare di portare a termine una sintesi, osservando la metamorfosi del reale col tenersi a debita distanza dai poli estremi dell'intero da ricostruire, e dispensare al pubblico gli strumenti per comprendere la dialettica della storia reintegrandone le lacune. Se «il nuovo individualismo approda a una perdita completa dell'individuo nel mare delle cose»⁶⁵, l'atteggiamento che l'intellettuale deve proporsi è, allora, quello esemplificato dagli eroici capitani di Conrad che si mantengono *sospesi* tra caos e cosmo e, trovandosi di fronte ad uno stato di emergenza, non si perdono nella contemplazione della propria indegnità ma si mostrano sempre e comunque – sulla tolda della nave, come sulla pagina – all'altezza della situazione.

Il vecchio individualismo dei pionieri, che affrontavano il «mare dell'altro» con le risorse che la prima rivoluzione industriale aveva messo loro a disposizione, è per Conrad, così come per Calvino, il retaggio positivo che bisogna conservare come schema d'azione richiamandosi ad una linea dell'«ostinazione nonostante tutto»⁶⁶. Condizione necessaria affinché la sfida ostinata dell'eroe conradiano sia condotta a buon termine, «nonostante tutto», è la capacità di *vedersi* a distanza, sullo sfondo

della natura – l’onnipresente specchio del mare –, e della storia di coloro che hanno proceduto sulla stessa via, cavalcando un ideale da realizzare col tenace lavoro delle proprie mani. L’autoesame dell’individualismo puritano è preludio necessario affinché la separazione del soggetto, la sua individuazione, non si tramuti in chiusura solipsistica, «viaggio senza ritorno», ma serva a rinsaldare le ragioni del proprio operare con quelle della tradizione. È per questa ragione che Calvino, nella finzione allegorica del *Barone Rampante*, colloca sulla cima degli alberi un *alter ego* impegnato nello svolgimento di un autoesame che lo porta a riconsiderare il percorso compiuto e che lo aiuta a ricostruire i fili di un rapporto mancato o interrotto con la tradizione borghese e la figura paterna.

L’esempio dei capitani che lo hanno preceduto rinforza la determinazione ad agire del capitano di *Linea d’Ombra*, come se quegli uomini che neanche ha conosciuto gli fornissero il loro benessere. Questo personaggio può essere considerato l’emblema della necessità dell’autoesame nel suo collegamento con l’immagine dello specchio, dispositivo del rispecchiamento della coscienza e della tradizione memoriale. Nella bellissima pagina del romanzo di Conrad che testimonia di questa agnizione, leggiamo:

E restituì lo sguardo a me stesso con il perfetto distacco della distanza, più con curiosità che con altro sentimento, se non di una certa simpatia per l’attuale ultimo esponente di quella che, nella sua unità d’intenti e di scopi, era una dinastia; non per continuità di sangue, certo, ma per esperienza preparazione, concezione del dovere, e per la benedetta semplicità del suo concetto tradizionale di vita⁶⁷.

Lo sguardo che Calvino restituisce a se stesso dalla «distanza degli anni» ne *La strada di San Giovanni* e quello che Cosimo proietta sul paesaggio di Ombrosa/San Giovanni dalla sua posizione eminente e distante, portando avanti un progetto di solitudine integrata nella memoria di una tradizione, rispondono allo stesso intento che muove questo illustre capitano. L’ostinazione dell’eroe conradiano germoglia sul tronco di una tradizione che l’individuo liberamente elegge per innestarvi l’apporto originale della sua inventiva tradotta in azione. All’altra schiera dell’u-

manità conradiana, quella dei «reietti», appartiene invece Lord Jim, il quale, dice Calvino

S'allinea nella lunga fila di quei personaggi conradiani che si lasciano completamente vincere dalla natura e dalle oscure forze interiori⁶⁸.

I «reietti» sono fagocitati dalla civiltà corrotta, o dall'inseguimento passivo di un ideale di vita inattuale, perché non riescono a mantenersi sospesi, cioè non possiedono quella chiarezza razionale, conseguente alla conoscenza di sé, dalla quale attingere la sicurezza per continuare ad agire secondo l'antica scala di valori. Lo sguardo che Lord Jim dovrebbe puntare su se stesso, per riconoscersi sullo sfondo del proprio passato scivola inesorabilmente verso il mare: schermo a cielo aperto sul quale si proiettano le azioni di un «individuo in gamba» che si comporta come l'eroe di un libro di avventure. Il secondo del *Patna* soccombe quando è chiamato ad agire sulla tolda della nave perché, secondo Marlowe, «non si è mai voluto conoscere fino in fondo», ovvero ha eluso l'autoesame puritano che, nel ripristinare la continuità col passato che la frattura con la tradizione familiare gli impedì di cogliere, avrebbe prodotto la *coscienza interiorizzata*: ponte tra passato e futuro, vita dell'immaginazione e vita reale. Non a caso, l'eterna fuga di Jim dal *Patna* è incalzata dallo spettro dell'autorità paterna della quale egli non si è mai liberato proprio perché non ha voluto affrontare il *ritorno*, memoriale o reale, che avrebbe consolidato la sicurezza nella propria coscienza individuale e la fiducia nelle proprie azioni.

Calvino, che si impegnò nella traduzione di questo romanzo, dovette assimilarne gran parte dei temi etici, sviluppando in positivo la figura dell'anti-eroe protagonista e ripristinando la lezione di chiarezza razionale impartita da Conrad negli altri suoi romanzi.

III.

L'adesione al protoindividuo borghese non implicava per Calvino – è necessario ripeterlo –, un tradimento delle sue idealità politiche, non significava cioè contrapporre un sistema indi-

vidualista basato sulla privatizzazione dell'esistenza ad un ideale collettivista e societario. E infatti, «l'individualismo possessivo», nella sua prima formulazione dovuta ai livellatori, pone subito la necessità di una ricomposizione dell'ordine sociale su base contrattuale, affinché l'eversione del vecchio sistema totalitario ed «olista» non sfoci nell'anarchia⁶⁹. È contro il vincolo gerarchico delle società autoritarie di tipo «olista» che i livellatori si scagliano, mentre la scoperta del soggetto come «sinolo indissolubile di natura naturata e ragione ragionevole» impone la regolamentazione delle libere volontà su base contrattuale.

Nell'editoriale del «Notiziario Einaudi» con il quale Calvino presenta la nuova collana «Scrittori Politici», si sottolinea l'importanza di un testo come *Puritanesimo e libertà* di Vittorio Gabrieli⁷⁰, edito nel 1956, che raccoglie i dibattiti dei gruppi più radicali del '600 inglese. Così scrive Calvino:

(...) è una raccolta di libelli e dibattiti dei gruppi più radicali della rivoluzione inglese del '600: i Levellers e i Differs (...) Sono gli uni e gli altri, rispettivamente, i democratici radicali e i socialisti di quella che è passata alla storia come il prototipo delle *rivoluzioni liberali e borghesi*. Non c'è nessuno che leggendo le rivendicazioni, di cui è rimasta così viva testimonianza nei *Dibattiti di Putney*, non riconosca in qualcuno di quei discorsi una preoccupazione, un problema, una protesta del nostro tempo, *in qualcuno di quei personaggi che discutono di giustizia e di libertà con la forza logica che nasce dalle cose stesse, una voce nota, magari la propria stessa voce*⁷¹.

L'estrema attenzione al «paradosso della logica della storia» porta Calvino a identificare, nell'antitesi socialista, «il paradosso di una società che si rivolta contro la propria storia»⁷², rinnegando le origini individualiste dalle quali prese le mosse la costruzione di una società di eguali. Ad innescare il meccanismo di privatizzazione dell'esistenza, che condusse l'individuo «inner-directed» a rinserrarsi nel suo guscio, contribuì in misura decisiva, secondo Laurent, la rivoluzione urbana:

L'incipiente rivoluzione urbana gioca un ruolo fondamentale in questo avvento dell'individuo «privato» (...) Un filo sottile lega le interdipendenze, necessariamente più forti in città, alla più consistente affermazione dell'indipendenza individuale (...) L'emancipazione si

paga e procede da una più forte complementarità «sociale» tra individui⁷³.

Il bisogno, connaturato all'individuo, di marcare il confine tra sé e l'alterità, ostentando anche un segno esteriore di tale differenza, conduce l'individuo «urbano» a scambiare il guscio della famiglia per un tratto distintivo del sé: laddove, al contrario, la rottura del principio di autorità nel '700 significava innanzitutto violazione dell'ordine istituito dal padre in quella microsocietà che la famiglia costituiva. Non è un caso che l'intellettuale libertino e frammassone Cosimo di Rondò decida di vivere all'aria aperta, tentando di sfuggire così all'inevitabile dialettica della privatizzazione individualista: egli cerca di mantenere fede a quegli ideali che animavano i livellatori inglesi nella costituzione della nuova società. In questo modo, Calvino non intende proporre un modello di vita anacronistico e «reazionario»: egli si sforza di mettere a frutto «l'intelligenza del negativo» offertagli dalla contemplazione della realtà contemporanea – nella fattispecie il mondo borghese in crisi –, ed esemplifica nel *Barone Rampante* quell'atteggiamento di sfida che occorre all'intellettuale per innestare l'inventiva innovatrice sul relitto di una civiltà scampata al naufragio. È chiaro che il progetto di un nuovo individuo, e di un nuovo individualismo, che Calvino intende sviluppare attraverso l'esperienza di Cosimo, punta innanzitutto a modificare il rapporto dello scrittore con la materia del suo *fare* scrittura. La formazione del Barone, a stretto contatto con la natura di Ombrosa, è finalizzata al raggiungimento di un nuovo equilibrio io-storia-natura e, di conseguenza, ad una diversa consapevolezza di sé in presenza della quale soltanto può nascere quel personaggio autobiografico al quale Calvino indirizzava i suoi sforzi negli anni '50.

Sarà dunque opportuno esaminare a fondo quali sono le autorità che Cosimo rigetta – e il peso che tale rifiuto assume nella vicenda autobiografica di Calvino – per riuscire a stabilire questo nuovo equilibrio io-storia-natura, in virtù del quale egli può essere presentato come il prototipo di «personaggio intero», novello Robinson nel quale l'intellettuale deve riconoscersi. A tale scopo, occorrerà fare riferimento alle motivazioni del «salto» di

Cosimo sugli alberi, della sua partenza verso il nuovo mondo di Ombrosa, nelle quali si possono leggere in filigrana le motivazioni autobiografiche della scelta intellettuale di Calvino in contrasto con la tradizione familiare prima, e con la cultura dominante del suo tempo poi.

Il salto di Cosimo Piovasco di Rondò procede direttamente dalla tavola imbandita del desco familiare all'elce del parco. Il suo «bisogno di vedere il mondo» si scatena in seguito all'osservazione dei metodi culinari della sorella Battista, nella mistificazione che ella impone agli ingredienti della natura, assemblati in sfarzose riproduzioni della realtà per suscitare la meraviglia dei commensali. Si tratta di un cibo destinato a soddisfare l'occhio più che l'appetito:

Infatti, molta di questa sua orrenda cucina era studiata solo per la figura, più che per il piacere di farci gustare insieme a lei cibi dai sapori raccapriccianti⁷⁴.

La sorella del narratore devia su queste «opere di finissima orafria animale e vegetale» l'attenzione che la sua persona, condannata ad una precoce reclusione monacale, reclama: il naturale appetito per l'Altro, il giovane marchesino della Mela, è commutato a favore di appetiti più utili ed «altruisti», a salvaguardia della rispettabilità e dell'onore familiari. Ebbene, nella proiezione autobiografica della trasfigurazione allegorica, Battista rappresenta un altro «doppio» di Cosimo, un'immagine forzatamente acquiescente di creatore che traveste l'io intellettuale di panni femminili come, stando alle amare costatazioni di Calvino, aveva fatto Pavese in *Tra donne sole*:

Cosa vuol dire che per creare un personaggio intero e non solamente impastato di lirismo, ce lo si debba immaginare in una figura di donna, se non una nuova riprova che la figura tradizionale dell'intellettuale è sconfitta, e l'incontro del poeta con la realtà proposto dalla generazione cresciuta nel clima dell'ermetismo ha rivelato il suo carattere volontaristico, non si è risolto in un'integrazione, ma in uno scacco?⁷⁵

Non a caso, il narratore Biagio sottolinea, sia pure in sordina, l'affinità che corre tra i due personaggi: anche Battista, come

suo fratello, «era sempre stata un animo ribelle e solitario». Il rapporto di Battista con l'oggetto di creazione si può leggere come una metafora della preparazione del testo letterario sulla falsariga dell'identificazione cucina/scrittura. Si tratta di un leitmotiv i cui archetipi è facile reperire nella tradizione settecentesca: Sterne, per il quale ingestione e digestione del cibo esemplificano il processo di lettura e comprensione dei testi; ma soprattutto, nel nostro caso, il codice di riferimento che ci può guidare nella decodifica dei simboli del *Barone rampante* è il discorso di estetica letteraria tenuto da Fielding nell'introduzione al *Tom Jones*⁷⁶. Si tratta, come afferma S. Perosa, della «più articolata teorizzazione settecentesca» sulla natura della narrativa, dove Fielding espone il suo concetto di romanzo come «poema eroicomico in prosa»⁷⁷. In questa sede Fielding avvisa il lettore – che potrebbe essere intimorito dalla monotonia dei casi presentati in un'opera realista – che:

(...) nella umana natura sotto questa singola denominazione generica c'è una varietà così prodigiosa, che un cuoco esaurirà tutte le svariate specie di cibi animali e vegetali prima che un autore possa esaurire un soggetto così vasto⁷⁸.

Dunque, l'accanimento di Battista, che si affanna a smembrare «corpicini d'animali» armeggiando con «certi coltellini appuntiti che aveva solo lei, specie di lancette da chirurgo»⁷⁹, rinvia alla tipologia dello scrittore realista descritto da Fielding. Questi, infatti, richiamando l'attenzione del lettore sui modi del proprio operare, afferma che lo scrittore-cuoco dovrà «sminuzzare e tritare» la Natura Umana. E l'analogia con i procedimenti di Battista non si ferma qui, visto che Fielding si domanda:

Dov'è dunque la differenza tra il cibo del nobile e quello del facchino, che tutti e due pranzano dello stesso bue o dello stesso vitello, se non nel modo di condirlo, di prepararlo, di guarnirlo e di presentarlo? (...) In modo analogo, l'eccellenza del divertimento mentale consiste meno nel soggetto che nell'abilità dell'autore nel presentarlo⁸⁰.

Ricordiamo che i manicaretti di Battista, la cui fantasia è pure oggetto dell'ammirazione di Biagio, sono accuratissimi so-

prattutto per quel che riguarda la preparazione e la guarnizione dei piatti:

(...) teste di cavolfiore con orecchie di lepre poste su un colletto di pelo di lepre; o una testa di porco dalla cui bocca usciva, come cacciasse fuori la lingua, un'aragosta rossa, e l'aragosta nelle pinze teneva la lingua del maiale come se gliel'avesse strappata. Poi le lumache: era riuscita a decapitare non so quante lumache, e le teste, quelle teste di cavallucci molli molli, le aveva infisse, credo con uno stecchino, ognuna su un bignè, e parevano, come vennero in tavola, uno stormo di piccolissimi cigni⁸¹.

La magnificenza e il barocchismo decorativo, di cui Battista si compiace, presuppongono lo strazio della natura e una totale indifferenza rispetto alla gradevolezza e alla commestibilità delle vivande. Per uscire dalla metafora, dunque, il realismo di Battista si capovolge in estetismo; il rispecchiamento del reale – che si esprime in un descrittivismo minuzioso, quasi scientifico, dei contenuti ed enfatizza gli aspetti sgradevoli, addirittura raccapriccianti, della realtà esaminata –, sconfina in un'ostentazione della forma fine a se stessa. E tra le cause di tale degenerazione è pure da annoverare un certo gusto del sensazionale, in virtù del quale le pietanze incriminate si presentano come «opere di finissima orafria animale e vegetale».

In definitiva, l'oggetto dell'opposizione di Cosimo, che sintetizza – non ce ne dimentichiamo – l'opzione ideologica di Calvino nel panorama culturale del suo tempo, è proprio l'estetica del rispecchiamento che si manifesta come il portato di un'educazione repressiva: la «direzione politica dell'attività letteraria»⁸² che cominciava, ricorda Calvino, negli anni '50 e nella quale Battista assume il ruolo di vittima e carnefice. Unica tra i fratelli Piovasco che si trovi a proprio agio a tavola con la famiglia, nel clima di rigide prescrizioni imposte dal Barone padre e dalla Generalessa, lo strazio da lei perpetrato nell'attività culinaria è perfettamente speculare al suo comportamento a tavola dove «scarnificava pollastri con accanimento minuzioso». Nelle pietanze di Battista, ovvero le sue creazioni letterarie, allo strazio della natura si sovrappone il diligente travestimento posticcio dell'ideologia e nel suo animo di cuoca si combinano quegli estremismi dai quali Calvino prendeva le distanze alla

fine degli anni '50. Il rapporto con la natura che la sua prassi letteraria simboleggia è, simultaneamente, quello del trionfo della «soggettività prorompente» – con l'aggravante del controllo ideologico –, e quello della «resa all'oggettività»⁸³. A questi due rapporti ugualmente inautentici, perché fondati entrambi sulla premessa erronea di una mancata distinzione iniziale tra soggetto conoscente e oggetto conosciuto, si contrappone il rapporto di rispettosa «interrogazione» che Cosimo intrattiene con il paesaggio di Ombrosa e che corrisponde a quello suggerito da Calvino, in sede teorica, di posizione intermedia tra i due estremismi citati:

Questo rapporto dell'uomo con la natura e la storia è contraddistinto dal fatto d'essere libero, non ideologico, non come di colui che vede nel mondo un disegno preconstituito, trascendente o immanente che sia; insomma dev'essere un rapporto *d'interrogazione*⁸⁴.

Più avanti Calvino addita nel *Robinson Crusoe*, e nella produzione narrativa che ad esso si collega, il modello letterario nel quale i termini del rapporto uomo-natura risultano adeguatamente posti; affermazione che ci riporta al contenuto autobiografico del *Barone Rampante* e alla decifrazione del rapporto uomo-natura nell'esperienza di Cosimo, sulla scorta della rivisitazione personale del mito di Robinson di cui si è detto.

E infatti, per comprendere a fondo le ragioni sottese al rifiuto del sistema di mistificazioni che la prassi letteraria del tempo significava agli occhi di Calvino, bisogna rammentare ciò che l'opzione letteraria aveva rappresentato per il Calvino adolescente, il suo valore reattivo nei confronti di una educazione laica e repressiva dove la «pietanza» imposta era, appunto, la natura. Il successivo recupero della dimensione naturale, attuato nel *Barone Rampante*, era avvenuto grazie all'identificazione con la figura paterna e ad un'attenta analisi delle ragioni che avevano indotto il suo allontanamento dalla «cucina» borghese. Benché egli intuisse l'utilità dei compiti svolti dal padre-Robinson, nella coincidenza tra essere e dover essere che la sua passione rivelava durante le quotidiane escursioni a San Giovanni, lo spettacolo di una natura mistificata gli impediva di rilassarsi nell'ascolto della voce paterna: i suoi insegnamenti restavano

muti come le piante. La «mistificazione» alla quale Calvino veniva iniziato, soprattutto dalla madre, consisteva nella educazione ai principi della botanica ed alla pratica degli innesti. I fratelli Calvino, vestiti di sedicenti grembiulini e armati degli attrezzi che nel romanzo sono ostentati da Battista per perpetrare lo «strazio della Natura», svolgevano malvolentieri queste pratiche e cercavano di sottrarsi al gogo materno. Possiamo leggere, a questo proposito, la testimonianza di Libereso Guglielmi, giardiniere della famiglia Calvino:

Viene Italo, con 'sto grembialino, con le forbicine da potare, i coltellini... lui pigliava tutto e lo sbatteva via: «Io voglio fare il giornalista!», e sua madre: «Tu fai il giardiniere!». La madre era un po' carognetta... Eva Mameli Calvino, una piccolina così, pensa che era la figlia di un capitano dei carabinieri sardo, di Sassari mi pare...⁸⁵

Quello che lui forse sentiva in sé (...) era la distanza dalla madre, troppo possessiva, e dal padre, che lo voleva dottore in agraria per andare in Messico, perché voleva dargli un posto che lui aveva lasciato là. Italo se ne fregava, non gli interessava. Allora se il padre l'avesse preso in un'altra maniera; se la madre non gli avesse fatto il grembialino con le forbicine e il coltellino, che poi non ha mai adoperato, allora forse lui sarebbe venuto in giardino più volentieri; ma forzarlo, no. (...) ⁸⁶

Dunque, nell'invenzione allegorica del romanzo, Calvino, che non aveva una sorella, proietta nel personaggio di Battista un «doppio» di se stesso che ottempera agli insegnamenti materni e si identifica con questa figura femminile. L'insorgere di Cosimo contro questo personaggio, e la conseguente fuga sugli alberi, corrisponde alle fughe del Calvino adolescente verso la città ed il cinema che rispondono al bisogno di «trovarsi diversamente disposto ed orientato» per riconquistare la vista e l'ascolto conculcati dalla madre. A quest'ultima, infatti, è da Calvino attribuita la responsabilità dell'inibizione visiva dalla quale scattano il bisogno di *leggerezza* durante il trasporto delle ceste e il sogno ad occhi aperti. «La caccia ai vecchi film» è motivata da un vero e proprio bisogno, una «fame onnivora»⁸⁷, ancestrale, alimentata dalle iterate proibizioni materne; la madre cerca di limitare il cerchio dell'esperienza puntando il suo mi-

croscopio da botanica sui dettagli della realtà che ella reputa «adatti» o «istruttivi». Ricorda Calvino:

mia madre cercò finché poté di preservarmi da rapporti col mondo che non fossero programmati e intesi a un fine⁸⁸

Il rigore educativo è lo specchio e la conseguenza della mancanza di passione che distingue l'approccio materno al lavoro, botanica e cucina, da quello paterno: il *fare* non è «sfida alla natura» e veicolo alla conoscenza di se stessi, bensì dovere in astratto e quindi alienazione:

Che la vita fosse anche spreco, questo mia madre non l'ammetteva: cioè che fosse anche passione. Perciò non usciva mai dal giardino etichettato pianta per pianta, dalla casa tappezzata di bouganvillea, dallo studio col microscopio sotto la campana di vetro e gli erbari. *Senza incertezze, ordinata, trasformava le passioni in doveri e ne viveva*⁸⁹.

Di contro, Calvino si affianca al padre nel sottolineare l'importanza dello «spreco», cioè dello «scarto» e della passione. La sua posizione è espressa chiaramente ne *La poubelle agrée*, dove afferma:

Scrivere è dispossessarsi non meno che il buttar via, è allontanare da me un mucchio di fogli appallottolati e una pila di fogli scritti fino in fondo, gli uni e gli altri non più miei, depositi, espulsi⁹⁰.

E inoltre:

La soddisfazione che provo è dunque analoga a quella della defecazione (...) e non vi è confusione possibile tra ciò che sono e ciò che è estraneità irriducibile. Maledizione dello stitico e dell'avarico che temendo di perdere qualcosa di sé non riesce a separarsi da nulla (...)⁹¹

In questo racconto il discorso sul *fare* scrittura si sviluppa proprio sull'abbrivo della metafora cucina-scrittura. Poiché nell'arte culinaria egli è stato solo «sfiorato dal sapere delle generazioni»⁹² passate, a causa della precoce fuga dalla cucina-educazione della famiglia borghese, Calvino non riesce a godere della preparazione delle vivande: fallita l'iniziazione alla botanica ed alla cucina, contenuto reale del sapere che la madre

aveva cercato di inculcare al suo renitente figliolo, lo scrittore deve cercare «altre vie per giustificare» la sua «presenza al mondo»⁹³. La cucina-educazione della madre di Calvino rappresenta il primato del «movente economico», rovescio dell'individualismo possessivo alla Robinson Crusoe, che logora l'abito di ricerca e l'attitudine alla sfida dell'*homo faber*. L'istinto di conservazione e l'orrore della perdita nella lotta che si innesca fra gli individui, all'indomani dell'epoca leggendaria dei pionieri, determina quel meccanismo di «privatizzazione dell'esistenza» che corrisponde all'avvento dell'individuo «inner-directed»⁹⁴ nell'affollato orizzonte cittadino della Rivoluzione Industriale. Se il pioniere alla Robinson Crusoe definisce la propria identità attraverso la sfida alla natura, nell'esplorazione degli spazi aperti, in una condizione di rigorosa solitudine; l'individuo cittadino, immobilizzato dalle esigenze della produzione e circondato da una folla ostile che gli sottrae lo spazio vitale dell'avventura solitaria, si rinserra nel «guscio» familiare e sostituisce allo spazio aperto quello della casa.

Come afferma Laurent:

*La repressione delle pulsioni si rafforza e si diffonde (...) un controllo di sé più rigido, che nasce dalla ragione personale e tende a diventare la nuova norma di autodeterminazione del comportamento (...) L'individualità di ognuno si plasma e si approfondisce nel sentimento di esistere dentro e a distanza da sé ma anche nel differenziarsi ancor più dagli altri*⁹⁵.

L'onnipresenza degli altri individui e l'assenza di uno spazio naturale inducono il meccanismo di *privatizzazione* nel quale la casa diviene la frontiera tra sé e l'altro: la differenziazione degli altri individui assume carattere prioritario ma in seno alla famiglia aumenta l'interdipendenza fra i componenti del gruppo. La casa è il guscio; la famiglia, l'individuo. La separatezza è garantita dall'esistenza all'interno; il movimento nel mondo è bloccato dall'istinto di conservazione.

Nel *Barone Rampante* questa dinamica sociale è rappresentata in particolare attraverso la descrizione dell'immobilità coatta di Battista che è speculare a quella della madre, la Gene-

ralessa. Il terreno d'azione nel quale si svolge l'esistenza dei familiari di Cosimo comprende il giardino e, per alcuni di loro – il padre, lo zio e Biagio –, la dimensione si dilata fino ad accogliere il podere. L'allontanamento di Cosimo dal guscio familiare è allora una condizione indispensabile per dare libero sfogo alle sue passioni ed è il sintomo dell'identificazione di Calvino con il padre in antagonismo con la materna opposizione allo spreco. Il conflitto tra essere e dover essere, bellezza e utilità, è ciò che determina la fuga dello scrittore «dimezzato» dal teatro familiare. Al versante opposto, quello dell'integrazione nel sistema, c'è la cooptazione nel «mare dell'oggettività» indifferenziata, naufragio dell'individuo; ovvero la prospettiva dell'*homo ermeticus*, «quest'uomo senza appigli, protetto da uno scabro guscio siliceo o sfuggente come un'anguilla»⁹⁶, per il quale l'uscita nel mondo esterno corrisponde a una replica infinita del familiare dramma borghese. Tradotto nel linguaggio della biografia calviniana, il comportamento dell'individuo ermetico riproponeva le due opzioni del coriaceo immobilismo materno e delle iterate fughe paterne che lo scrittore aveva rifiutato alla ricerca di un rapporto autentico con il mondo, «ciò che resta fuori».

La mancata integrazione nella famiglia borghese, scontata nell'isolamento morale dell'eroe intellettuale, reso muto dalla coscienza tragica della propria estraneità, si ripropone nella dimensione sociale con il difficile parto del protagonista narrativo dal «guscio» dell'intellettuale scrittore:

(...) da una parte il protagonista lirico-intellettuale-autobiografico; dall'altra, la realtà sociale popolare o borghese, metropolitana o agricolo-ancestrale⁹⁷.

Quale che sia la materia narrativa, l'intellettuale continua a subire le conseguenze di quella originaria integrazione mancata. Portare a termine questa operazione significa assegnare all'intellettuale un ruolo attivo per il risanamento della frattura tra vecchio e nuovo: un compito che non è solo altruista, visto che dal successo di tale azione dipende l'autoconservazione dell'isola intellettuale sospesa e minacciata dal rischio del suo defini-

tivo eclissarsi o del suo assorbimento in uno dei due aspetti dimidiati del mondo ai quali non appartiene per intero.

Note al Capitolo Primo

¹ I. Calvino, *Denis Diderot, Jacques le fataliste*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 845.

² I. Calvino, *Romanzi e Racconti*, collezione «I Meridiani» diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Prefazione di J. Starobinski, Milano, Mondadori, 1993, Vol. I, p. LXV.

³ Cfr. I. Calvino, *Perché leggere i classici*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, p. 1817.

⁴ I. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in Id. *Romanzi e Racconti*, Vol. I, p. 1196.

⁵ Paolo Spriano, *Le Passioni di un decennio (1946 – 1956)*, Milano, Garzanti, 1986, p. 15.

⁶ G. Almansi, *Intervista a Italo Calvino*, in M. Boselli (a cura di), *Italo Calvino/2*, in «Nuova Corrente», Genova, Anno XXXIV (1987), N. 100 (Luglio-Dicembre), p. 391.

⁷ Ivi, p. 392.

⁸ Ivi, p. 393.

⁹ Ibidem.

¹⁰ B. Falchetto, *La tensione dell'esistenza. Vitalismo e razionalità in Calvino dal Sentiero allo Scrutatore*, in M. Boselli (a cura di), *Italo Calvino/1*, in «Nuova Corrente», Genova, Anno XXXIV (1987), N. 99 (gennaio-giugno), p. 55.

¹¹ Si possono leggere i seguenti articoli: «Una donna senza importanza» di Oscar Wilde, «L'Unità», ed. piemontese, 29 novembre 1949; «La professione della signora Warren» di George Bernard Shaw, «L'Unità», ed. piemontese, 18 gennaio 1950; «Il sorriso della Gioconda» di Aldous Huxley, «L'Unità», ed. piemontese, 4 febbraio 1950; «Assassinio nella cattedrale» di T.S. Eliot, «L'Unità», ed. piemontese, 7 aprile 1950.

¹² Cfr.: *Ultime edizioni Einaudi*. «La linea d'ombra» di Joseph Conrad, «L'Unità», ed. piemontese, 15 giugno 1947; *Joseph Conrad scrittore poeta e uomo di mare*, «L'Unità», ed. piemontese, 6 agosto 1949; *L'opera di Conrad*, «L'Unità», ed. piemontese, 12 novembre 1949; *A trent'anni dalla morte. I capitani di Conrad*, «L'Unità», ed. piemontese, 3 agosto 1954. Si veda inoltre l'articolo su Stevenson: *Il romanzo che leggerete sull'«Unità». L'isola del tesoro ha il suo segreto*, «L'Unità», ed. piemontese, 1 aprile 1955.

¹³ Si veda I. Calvino, *Libri belli e libri buoni per le strenne*, «L'Unità», ed. piemontese, 23 dicembre 1949.

¹⁴ Di questi 4 articoli ne sono stati riproposti tre nella recente edizione dei saggi calviniani (Cfr.: I. Calvino, *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 808-819). Non è stato incluso nella raccolta l'articolo del 12 novembre 1949.

¹⁵ G. C. Ferretti, *Le capre di Bikini*, cit., p. 18.

¹⁶ Ivi, p. 20.

¹⁷ I. Calvino, *Joseph Conrad scrittore poeta e uomo di mare*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, p. 811.

¹⁸ Cfr.: I. Calvino, *I capitani di Conrad*, Ivi, p. 818.

¹⁹ I. Calvino, *Joseph Conrad scrittore poeta e uomo di mare*, Ivi, p. 812.

²⁰ I. Calvino, *L'opera di Conrad*, «L'Unità», ed. piemontese, 12 novembre 1949. Lo stesso concetto si ritrova, leggermente modificato, negli altri articoli sullo scrittore polacco.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Per il contrasto qui delineato, si veda I. Calvino, *La speculazione edilizia* in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 842-846.

²⁴ Tra le varie testimonianze relative a questo periodo si legga I. Calvino, *L'estate del '56*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, pp. 2849-2855.

²⁵ I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 21.

²⁶ I. Calvino, *Colloquio con Carlo Bo*, in Id., *Saggi*, cit., p. 2730.

²⁷ Su questa mania calviniana di lavorare letteralmente su più tavoli, ciascuno con un lavoro «in fieri», cfr. le interessanti osservazioni di M. Belpoliti, *L.A.C. (Laboratorio Artigiano Calvino)*, in AA. VV., *Italo Calvino. Enciclopedia: Arte, Scienza e Letteratura*, «Riga 9», Milano, Marcos y Marcos, 1995. Questa abitudine è, d'altronde, un tratto che avvicina su di un piano quasi feticistico la prassi scrittoria calviniana e quella stevensoniana. Si veda: I. Calvino, *I cinque tavoli di Stevenson*, in Id., *Saggi*, Tomo I, pp. 977-980.

²⁸ I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 23.

²⁹ Ivi, p. 25

³⁰ Ivi, p. 49.

³¹ I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, pp. 7-26.

³² Ivi, pp. 7-12.

³³ Ivi, p. 22.

³⁴ Ivi, pp. 21-22.

³⁵ E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 43. Considerato che la poetica de «I nostri antenati» è definita da Calvino come un «pensare per immagini» e che la peculiarità del *Barone*, rispetto agli altri personaggi della trilogia fantastica, consiste nella proiezione autobiografica della quale l'autore lo investe, ci pare adeguata, senz'ombra di dubbio, questa definizione moriniana di «doppio». Morin rileva, inoltre, il vincolo memoriale intercorrente fra il doppio e l'immagine: «Il mondo delle immagini sdoppia senza sosta la vita. L'immagine e il doppio sono reciprocamente modelli l'uno dell'altra. Il doppio possiede la qualità alienata dell'immagine ricordo. L'immagine ricordo possiede la qualità nascente del doppio. Una vera dialettica le lega.» (Ivi, p. 47).

³⁶ Questa dimensione sospesa non è altro che la *durata* creativa. Per il tema del paesaggio e la sua rievocazione in questo tempo *durata*, cfr. I. Calvino, *Prefazione 1965 all'edizione scolastica del Barone Rampante*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, p. 1229.

³⁷ Cfr. ancora «Il midollo del leone» in I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 7-27.

³⁸ I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 23.

³⁹ Il trasferimento a Parigi con la famiglia avviene nel giugno del 1967, mentre *La poubelle agréée* risale agli anni '74-76.

⁴⁰ Ivi, p. 74.

⁴¹ Si veda almeno, tra le pagine autobiografiche, l'intervista a F. Froio dal titolo «Dietro il successo», in I. Calvino, *Eremita a Parigi*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 249-263.

⁴² Cfr.: I. Calvino, *Vorrei essere Mercuzio*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, p. 2911. Anche Mercuzio, come gli eroi conradiani della 'schiera positiva', è connotato positivamente per la sua fedeltà ad un codice cavalleresco sul quale piove l'ombra di uno sguardo ironico: «Don Quixote who knows very well what dreams are and what reality is, and he lives both with open eyes». (Ibidem).

⁴³ I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 654.

⁴⁴ Ibidem. Non dovrà sembrare inopportuno l'uso della categorizzazione propiana delle funzioni della fiaba; uso che lo stesso Calvino avalla nell'atto di definire il nesso tra levitazione e privazione come una «costante antropologica» sempre presente in letteratura: tanto più in un genere letterario che alla fiaba ed al romanzo di avventure si richiama esplicitamente. Cfr.: Ivi, pp. 652-655. Per un'analisi dell'influsso che il lavoro sulle fiabe negli anni '54-'56 ebbe sull'attività creativa di Calvino, si veda: D. Frigessi (a cura di), *Inchiesta sulle fate: Italo Calvino e la fiaba*, Bergamo, Lubrina, 1988.

⁴⁵ I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 218. Ma per la nascita del mito di Cosimo/Robinson, è consigliabile la lettura di tutto il saggio «Cibernetica e fantasmi», Ivi, pp. 205-225.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ I. Calvino, *La poubelle agréée*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, p. 75.

⁴⁸ Cfr. A. Laurent, *Storia dell'individualismo*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 43.

⁴⁹ Il testo di riferimento su questo argomento è il fondamentale saggio di I. Watt sul Robinson Crusoe che si può leggere in I. Watt, *Le origini del romanzo borghese*, (Studi su Defoe, Richardson e Fielding), Milano, Bompiani, 1976.

⁵⁰ J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, London, s.d. (1910), p. 161.

⁵¹ È questo il motivo addotto da Robinson per giustificare al cospetto della famiglia il suo rifiuto degli agi della «Condizione Media». Si legga tutto il passo in Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, traduzione e cura di A. Cavallari, Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 36-38.

⁵² I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 196.

⁵³ I. Calvino, *Robinson Crusoe: il giornale delle virtù mercantili*, in Id., *Saggi*, cit., pp. 833-834.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ I. Calvino, *Il Barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 660-661.

⁵⁷ Ivi, pp. 709-710.

⁵⁸ *La speculazione edilizia* appartiene, a detta di Calvino, a «un tipo di narrativa autobiografico-intellettuale» e trae spunto da alcune vicende personali intercorse fra

la primavera del '54 e l'autunno del '55. Sul peso che i contenuti autobiografici hanno nell'invenzione narrativa, si vedano le testimonianze di Calvino, preoccupato che il libro fosse di natura troppo personale «per reggere il frontespizio». Cfr. C. Milanini, *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, pp. 1338-1351.

⁵⁹ I. Watt, *Le origini del romanzo borghese*, cit., p. 82.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Prendendo le distanze dal protagonista dell'azione, il punto di vista narrativo smaschera l'errore di Quinto che ci appare, alla fine del romanzo, come un'ennesima vittima dell'hegelismo. Si vedano le riflessioni a posteriori di Quinto riguardo al suo errore di valutazione dell'impresario Caisotti: «(...) Ma allora gli pareva che fosse un'altra cosa, che fosse il termine d'un'antitesi, che facesse parte d'un processo in movimento... Ora Caisotti non era più che un aspetto d'un tutto uniforme e grigio, d'una realtà che bisognava negare o accettare. (...)» (I. Calvino, *La speculazione edilizia*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 887).

⁶² Ivi, p. 842. Ma si confronti tutto il cap. XIV (pp. 842-846) per l'analisi socio-economica della Riviera Ligure prima e dopo la guerra, laddove si accenna anche, più di una volta, all'importanza della comunità anglosassone – «i granduchi russi tiscici e i milord» –. Si vedano, inoltre, le testimonianze di Libereso Guglielmi a proposito della colonia inglese e della sua vicinanza alla famiglia Calvino, in L. Guglielmi-I. Pizzetti, *Libereso, il giardiniere di Calvino*, Franco Muzzio, Padova, 1993, pp. 3-98.

⁶³ I. Calvino, *La speculazione edilizia*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 842.

⁶⁴ «uno stato d'antica armonia è perduto, a una nuova completezza s'aspira. Il nocciolo ideologico-morale che volevo coscientemente dare alla storia era questo» (I. Calvino, *Postfazione ai Nostri Antenati*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1211). Cfr.: C. Apollonio, *Il dottor Jekyll e Mr. Hyde di Robert Louis Stevenson e Il visconte dimezzato di Italo Calvino: divergenze e convergenze*, in «Otto/Novecento», 1984, nn. 3-4, pp. 207-212.

⁶⁵ I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 118.

⁶⁶ Ivi, p. 51.

⁶⁷ J. Conrad, *La linea d'ombra*, cit., p. 107.

⁶⁸ I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 40.

⁶⁹ Sulla nascita dell'individualismo liberale in Inghilterra si veda A. Laurent, *Storia dell'individualismo*, cit., pp. 42-47.

⁷⁰ AA.VV., *Puritanesimo e libertà. Dibattiti e libelli*, studio introduttivo, versione e note di Vittorio Gabrieli, Torino, Einaudi, 1956.

⁷¹ *Una nuova collana Einaudi – «Scrittori politici»*, «Notiziario Einaudi», Anno V, n. 12, Dicembre 1956. L'interesse per questo segmento della storia e della politica inglese rappresenta un ulteriore legame fra Calvino e Pavese sul terreno dell'anglistica, se si pensa che Pavese tradusse e pubblicò per Einaudi il libro di George Macaulay Trevelyan, *La rivoluzione inglese del 1688-89*, Torino, Einaudi, 1941.

⁷² I. Calvino, *I racconti che non ho scritto*, «Marsia», Gennaio-Aprile 1959, p. 12.

⁷³ A. Laurent, *Storia dell'individualismo*, cit., p. 49.

⁷⁴ I. Calvino, *Il Barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 555.

⁷⁵ I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 15.

⁷⁶ Il nome di Fielding è citato esplicitamente da Calvino nel cap. XII del *Barone rampante*, in un contesto che, non a caso, è dedicato al fenomeno della lettura e dei suoi effetti sociali nell'episodio dell'educazione alla lettura del brigante Gian Dei Brughi. Il libro che Cosimo sceglie per intrattenere il brigante durante la sua reclusione in carcere è il *Jhonathan Wild* di H. Fielding. Alla deprimente lettura di Richardson, che aveva contribuito al sentimentale ripiegarsi del brigante in una vita sedentaria e «casalinga», nonché alle vicende che determineranno la sua tragicomica fine, il Barone contrappone il romanzo di Fielding «che con la vicenda movimentata lo ripagasse un poco della libertà perduta». Cfr. Ivi, pp. 637-649.

⁷⁷ Cfr.: S. Perosa, *Teorie inglesi del romanzo 1700-1900*, Milano, Bompiani, 1983, p. 15.

⁷⁸ H. Fielding, *Tom Jones*, Introduzione di William Empson, Milano, Feltrinelli, 1992, vol. I, p. 6.

⁷⁹ I. Calvino, *Il Barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 551.

⁸⁰ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., p. 6.

⁸¹ I. Calvino, *Il Barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 555-556.

⁸² I. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, p. 1193.

⁸³ Cfr. I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, pp. 52-60.

⁸⁴ Ivi, p. 33.

⁸⁵ L. Guglielmi e I. Pizzetti, *Libereso, il giardiniere di Calvino*, cit., p. 27.

⁸⁶ Ivi, p. 151.

⁸⁷ I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 32.

⁸⁸ Ivi, p. 29.

⁸⁹ I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 15.

⁹⁰ I. Calvino, *La Poubelle agréée*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 79.

⁹¹ Ivi, p. 65.

⁹² Ivi, p. 74.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Secondo l'espressione adoperata dal sociologo D. Riesman; cfr. D. Riesman, *La folla solitaria*, Bologna, Il Mulino, 1983. Si veda, a questo proposito, A. Laurent, *Storia dell'individualismo*, cit., pp. 42-53.

⁹⁵ Ivi, p. 49.

⁹⁶ I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 11.

⁹⁷ Ivi, p. 12.

CAPITOLO SECONDO

Il doppio e l'ombra

Lo straniamento umoristico nel cinema mentale
di Calvino

Nel capitolo precedente abbiamo ricondotto le difficoltà di costruzione del personaggio autobiografico al problema dell'identità intellettuale conseguente alla perdita del ruolo. Più in generale, abbiamo parlato di una crisi che riguarda l'intera classe borghese del 900 e che investe, in particolar modo, quello strato della società al quale è assegnato il compito di interrogarsi su cause ed effetti dell'evoluzione storica: gli intellettuali. Ebbene, dopo aver sviscerato le ragioni di tale problematica, così come è stata affrontata da Calvino nei suoi saggi di estetica letteraria, è ora giunto il momento di parlare degli effetti, cioè del modo sostanziale in cui la crisi del ruolo intellettuale si ripercuote sull'oggetto letterario e quali sono gli espedienti utilizzati da Calvino per fare nascere il suo personaggio autobiografico.

Fra i temi ricorrenti della narrativa calviniana, soprattutto in relazione con il vissuto personale dello scrittore, ci sono quelli dell'*altro* e dell'*altrove*. Ne *La strada di San Giovanni*, ad esempio, la categoria dell'*altrove* diventa un contenitore di luoghi possibili, reali ed immaginari – o meglio, geografici e cinematografici – nei quali la vita dello scrittore, lontano dalle imposizioni del suo ambiente familiare, assume immediatamente una forma *altra*. È questo il tema del «doppio» tanto diffuso in letteratura – e nella letteratura cara a Calvino: si pensi al *Master of Ballantrae* o al *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* di R.L. Stevenson – e di vitale importanza per spiegare il meccanismo di creazione del personaggio narrativo. Quest'ultimo è un'immagine psichica nascente di se stesso come «altro da sé» che condensa una serie di tratti caratteristici, privativi o compensatori, del soggetto creatore. Questo processo di sdoppiamento vale non solo per l'atto di

creazione ma soprattutto giustifica e spiega le modalità del processo di fruizione. La predisposizione al doppio, che tutti noi possediamo, è ciò che ci consente di immedesimarci nel personaggio letterario o cinematografico. Quando questo presenta una serie di tratti distintivi da noi vagheggiati come appartenenti alla nostra personalità, reale o fittizia, allora esso diventa un vero e proprio *ego alter* di noi stessi: un simulacro di esistenza, un fantasma deputato a vivere tutte le nostre possibili esistenze in un *altrove* non meglio specificato. Il rischio di questa proiezione-identificazione portata all'estremo, è quello di abdicare totalmente alla vita del fantasma nel quale ci riconosciamo – in tutto o in parte –, perdendo così la volontà di mutare il corso degli eventi e di incidere sulla nostra vita, nella convinzione che «le cose vanno avanti da sole». È questo il senso della critica mossa da Calvino agli intellettuali del suo tempo ed all'estetica trionfante nella narrativa e nel cinema: l'estetica del rispecchiamento. Perché rappresentare la realtà in modo da favorire la totale immedesimazione del lettore-fruitori nell'oggetto estetico conduce all'immobilismo ed alla stasi, non certo alla nascita ed all'esercizio di una prospettiva critica.

Lo stesso discorso vale dal punto di vista dell'emittente, l'intellettuale creatore di «doppi» – siano essi personaggi letterari o cinematografici –, soprattutto quando il soggetto da rappresentare è esplicitamente autobiografico. Quando poi il soggetto in questione è l'intellettuale dei tempi di Calvino, schizofrenico, dimezzato, sradicato dalla sua tradizione, è chiaro che la proiezione del soggetto creatore in un «altro» autobiografico finisce per assumere una valenza tragica. L'alternativa, la via mediana che consente di sfuggire a questa dimensione tragica, corrisponde, per Calvino, alla dimensione del sogno ad occhi aperti, della coscienza che vaga annodando catene di immagini della quale abbiamo già parlato in riferimento al Calvino adolescente, trasportatore di ceste sulla strada di San Giovanni; e nella coscienza del Calvino adulto, nella teoria e nella prassi letteraria, si ricollega ad un modello estetico ben preciso al quale Calvino ha dichiarato sempre, apertamente, di essersi ispirato, soprattutto come scrittore di *romances*: Robert Louis Stevenson¹.

Calvino afferma di amare la sua prosa perché «pare che voli»² e soprattutto perché, nonostante il genere letterario nel quale si impegnò per tutta la vita, il romanzo di avventure, non rinunciò mai ad una consapevolezza estetica che si esprime nelle dichiarazioni di poetica dei suoi saggi di critica letteraria e che fa da contrappeso alla «leggerezza» delle storie da lui narrate³. In uno di questi saggi, che si intitola *I lanternai*⁴, troviamo l'immagine che dovette essere decisiva per la trasposizione simbolica operata da Calvino nel romanzo autobiografico, laddove – bisogna ribadirlo – la vicenda di Cosimo è metafora di una vicenda intellettuale. Per spiegare la sua idea di realismo in letteratura e giustificare la sua equidistanza dai poli estremi del descrittivismo pseudo-scientifico alla Zola e dell'estetismo alla O. Wilde⁵, Stevenson utilizza la metafora del salire sugli alberi e dice appunto che il vero scrittore realista non è colui che si ostina a ritrarre «l'uomo medio».

Perché osservare l'uomo è lo stesso che corteggiare l'inganno. Vedremo il tronco dal quale egli trae nutrimento; ma lui stesso è più su e fuori tra la cupola verde delle foglie, percorso dai venti e abitato dagli usignoli. E il vero realismo sarebbe quello dei poeti, *salirgli dietro come uno scoiattolo* e cogliere qualche sprazzo del paradiso che gli dà vita⁶.

Se confrontiamo questa dichiarazione con quella utilizzata da Pavese per definire il neorealismo fiabesco-picaresco del Calvino degli esordi, ci rendiamo conto che la metafora del salire sugli alberi si configura come scelta autocosciente di un indirizzo letterario autonomo che coincide, in parte, con quello della «sospensione» stevensoniana.

Come è noto Pavese affermava che:

L'astuzia di Calvino, scoiattolo della penna è stata questa, d'arrampicarsi sulle piante, più per gioco che per paura, e osservare la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta, «diversa»⁷.

Dal *Sentiero* al *Barone*, la componente «realistica» che Calvino ammirava e prendeva in prestito dalla narrativa avventurosa di Stevenson era proprio questa capacità di vedere il mondo con lo sguardo di chi vede le cose per la prima volta, di modo che il

volo dell'immaginazione non sia frenato dalla constatazione di una negatività del reale che conduce alla produzione di una «letteratura del negativo». Non bisogna dimenticare che il recupero delle proprie radici, che Calvino si proponeva negli anni '50, implicava una riappropriazione di quella dimensione sospesa cui si allude ne *La strada di San Giovanni* con la metafora del trasporto delle ceste, dove la coniugazione del viaggio nella realtà con il volo dell'immaginazione era resa possibile dalla certezza di svolgere un'azione utile. Ebbene, nella narrativa stevensoniana la levità della prosa acquista spessore etico proprio attraverso la poetica del *daydream*, del sogno ad occhi aperti. Scrive Stevenson a questo proposito:

(...) uno scrittore (...) non farà altro che mostrarci l'apoteosi e la sublimazione dei sogni ad occhi aperti dell'uomo comune. I suoi racconti possono essere alimentati dalla realtà della vita, ma il loro scopo e la loro caratteristica più vera consisteranno nella vocazione a rispondere ai desideri inconfessati e indistinti del lettore, a seguire la logica ideale del sogno⁸.

Il testo si riempie di immagini fortemente emblematiche che inducono il lettore ad una sosta perché da esse scatta un processo di agnizione, un corto circuito della memoria che innesca, a sua volta, una sequenza di immagini appartenenti al vissuto del lettore che viene così ripensato in una nuova prospettiva:

Le sparse fila della vicenda, di tanto in tanto, arrivano a intrecciarsi, a coagularsi in un'immagine che si disegna sulla tela; i personaggi assumono qua e là un atteggiamento (...) che sigilla il racconto e lo imprime nella nostra mente con la ferma immutabilità di un'illustrazione riuscita⁹.

La potenza del *daydream* è legata alla natura universale delle figurazioni utilizzate che appartengono al patrimonio mitico dell'immaginario collettivo. Leggiamo ancora il prezioso commento di Stevenson:

Crusoe che si ritrae di fronte all'impronta di un piede, Achille che inveisce contro i Troiani (...) queste scene assolute, che impongono il sigillo definitivo della verità sulla vicenda e soddisfano in un sol colpo

tutte le nostre capacità di piacere e di partecipazione, le adottiamo subito dentro di noi (...) ¹⁰.

A volte, come afferma Calvino a proposito dell'*Isola del Tesoro*, queste immagini emblematiche possono identificarsi con «ingredienti narrativi logori» che, però, la leggerissima penna stevensoniana riesce a portare a nuova vita. Lo scrittore scozzese non lascia in pace i suoi eroi: ogni volta che il racconto si trova ad un passo dallo scadere nel romanzo d'appendice – quando ad esempio «Hawkins, il ragazzo, diventa come tutti i protagonisti di romanzi per l'infanzia un troppo facile collezionista d'imprese eroiche quanto fortunate» ¹¹ –, Stevenson impone una repentina virata al tono narrativo. Come dice Calvino:

L'ironia di Stevenson accompagna la storia senza mai far sentire il suo peso, e ogni tanto sbotta in trovate caricaturali, nutrite d'un'esperta tipizzazione inglese ¹².

D'altronde, la posizione di Stevenson nei confronti del «romance» ¹³, o del romanzo di avventure, era la stessa che Ariosto o Cervantes avevano assunto nei riguardi della letteratura cavalleresca, laddove l'unico modo per sfuggire allo stereotipo, alla trappola della letteratura commerciale, alla tautologia del genere letterario, in un mondo in cui non si poteva più credere all'eroismo o al codice d'onore, era la coscienza tragica – e quindi il decadentismo, così come la cosiddetta «letteratura del negativo» ai tempi di Calvino –, oppure la frapposizione di una «tensione fantastica infantile» ¹⁴ tra il narratore e quel mondo.

La possibilità di un'identificazione regressiva con i protagonisti e con le storie d'avventura, in mancanza di uno schermo della coscienza che garantisca il mantenimento della distanza necessaria – cosa che determinerebbe la caduta dello spessore etico del «daydream» – è dovuta alla specularità del meccanismo che governa la fruizione della cosa narrata e la prassi dell'istanza fabulatrice. In altri termini, la lettura ingenua ed appassionata, che un romanzo d'avventure normalmente comporta, non può avere come suo corrispettivo una scrittura ugualmente ingenua, pena la perdita di una distanza critica che sola consente allo scrittore di

fornire un contrappunto ironico ed un'ottica pensosa al contenuto «ingenuo» della storia narrata.

Se la soluzione alla condizione dimezzata dell'intellettuale del 900 è quella di proiettare la sua coscienza in un protagonista narrativo, *altro* o «doppio», che osservi il mondo con lo sguardo sognante di un ragazzo, per comprendere a fondo la valenza ed il funzionamento del sogno ad occhi aperti nel romanzo autobiografico di Calvino bisogna esaminare i luoghi della sua opera nei quali lo scrittore spiega quale importanza ha avuto il verificarsi di questo meccanismo allucinatorio per la sua formazione alla scrittura. Ne *La strada di San Giovanni*, ad esempio, il narratore spiega come si innescava il sogno ad occhi aperti durante il trasporto delle ceste. La catena di immagini, che lo sguardo mentale di Calvino produceva, era l'unico espediente per soddisfare il suo bisogno di evasione, il suo desiderio di trovarsi *altrove*. La fuga dalla natura e dal destino imposto dalla famiglia sono la causa scatenante di tale impulso:

(...) E io? Io credevo di pensare ad *altro*. Cos'era la natura? Erbe, piante, luoghi verdi, animali. Ci vivevo in mezzo e volevo essere *altrove*. Di fronte alla natura restavo indifferente, riservato, a tratti ostile. E non sapevo che stavo anch'io cercando un rapporto, forse più fortunato di quello di mio padre, un rapporto che sarebbe stata la letteratura a darmi, restituendo significato a tutto, e d'un tratto ogni cosa sarebbe divenuta vera e tangibile e possedibile e perfetta, ogni cosa di quel mondo ormai perduto¹⁵.

Calvino indica qui il punto d'approdo del suo sogno o viaggio ad occhi aperti: la letteratura. Ma ne *La strada di San Giovanni* e nell'*Autobiografia di uno spettatore* – concepita quest'ultima come una continuazione o un'appendice della prima – Calvino indica altri due luoghi, uno immaginario e l'altro reale, con cui egli venne identificando l'*altrove* nella sua esperienza di ragazzo: il mare ed il cinema. Non a caso, tra gli elementi di opposizione tra i due Calvino padre e figlio, che abbiamo incluso nella tavola sinottica di pag. 31, figurano «la città e la marina» come luoghi del desiderio scelti dallo scrittore in contrasto con il «verde», cioè la natura, che individua la strada del padre. E la città, dai dodici anni in poi, per Calvino significò il cinema. Dun-

que, l'*altrove* cui lo scrittore adolescente anelava, e che inseguiva nel suo sogno ad occhi aperti, si identificò innanzitutto con questi due luoghi – il mare ed il cinema – prima dell'approdo definitivo alla letteratura che, come vedremo, li conteneva entrambi.

L'affinità tra l'«universo fluido»¹⁶ dello schermo cinematografico, raggiunto scavalcando una distanza comparabile ad un «oceano o abisso»¹⁷, ed il mare contemplato dal chiuso della casa paterna, è data dalla dimensione spazio-temporale fluida che in entrambi i tipi di *viaggi* si dischiude. Nel viaggio estetico della percezione cinematografica e nel viaggio avventuroso per mare alla Robinson Crusoe, che è sogno ad occhi aperti di tutti i traguardi possibili, l'esperienza è governata da uno schiacciamento della nozione di spazio-tempo vigente nella percezione comune. La scansione arbitraria e convenzionale del tempo cede il passo alla dimensione della *durata* che equivale ad un trionfo dell'immaginario e della fantasticheria. Non bisogna dimenticare però che il mare, nell'immaginario calviniano, si configura come un coacervo di possibili, ma pure come luogo del non-ritorno in cui «l'individualità umana si sommerge, perde i contorni che la separano dal *mare dell'altro*». E si può ipotizzare che anche il cinema, sulla scorta della lettura parallela fra questi due universi semiotici che abbiamo condotto finora, acquistasse per Calvino questa duplice valenza positiva e negativa. L'altro da sé, il «doppio» idoleggiato che vive nell'*altrove* della fantasia, è dunque contemplato come un'immagine di felicità, ma pure come luogo di perdizione e di non-ritorno.

Questa tensione si perpetua almeno fin quando lo scrittore continua a vedere la propria esistenza *altra* oggettivata soltanto sullo schermo o nella pagina scritta, cioè prima che il suo trasferimento a Torino e il suo mestiere di scrittore per la Einaudi lo portino a vivere finalmente nell'*altrove*, ufficializzando la sua posizione di produttore o «proiettore» di doppi. Oltrepasato il fittizio mare o abisso che lo separava dalla sua identità *altra*, Calvino si ritrova, per così dire, dietro la macchina da presa. E quest'ultima è puntata sempre, paradossalmente – come ci conferma lo scrittore stesso – sul paesaggio ligure

dalla cui morsa opprimente è appena sfuggito. In un'intervista a Maria Corti¹⁸ Calvino confesserà, infatti, che dietro ogni paesaggio da lui inventato è possibile sempre intravedere la griglia geometrica della Riviera: una sorta di struttura astratta e surreale che nel racconto *Dall'opaco*¹⁹ vien fuori in tutta la sua carica simbolica.

In questo racconto Calvino descrive il suo perenne orientamento di fronte ad un paesaggio di natura esclusivamente mentale e individua l'epicentro di questa visione nel mare – il mare della Riviera Ligure, evidentemente – che trasfigura di nuovo tutti i possibili luoghi del desiderio dello scrittore. Il mare della memoria diviene l'*altrove* sul quale è puntato lo sguardo di un io interno, quella parte dello scrittore che vive nell'ombra – o, come dice Calvino, *d'int'ubagu*, nell'opaco – e che dal «fondo dell'opaco» osserva e scrive il reale. L'altra metà dello scrittore, il suo «doppio» esterno, è sguinzagliata nel mondo ad esplorare le sue «complesse forme» per portare allo scrittore quelle immagini che si disporranno sulla griglia geometrica del paesaggio ligure a formare un nuovo paesaggio. Insomma, nel racconto *Dall'opaco*, Calvino spiega e drammatizza, con un linguaggio surreale, il suo processo creativo, quello che nelle *Lezioni Americane* è definito come «cinema mentale», fondamento della scrittura-per-immagini che accomuna la sua prassi alla poetica stevensoniana del sogno ad occhi aperti. Lo schermo di questo cinema mentale è un simbolico mare, universo fluido di visioni memoriali, che ci riporta alla mente la definizione bruniana di immaginazione o memoria visiva alla quale Calvino dichiara di aderire nelle *Lezioni Americane*: «un mondo o un golfo, mai saturabile, di forme e di immagini», governato da un meccanismo associativo «che è il sistema più veloce di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell'impossibile»²⁰.

Questo percorso tra i simboli della scrittura calviniana è interessante non solo perché ci consente di decifrarne alcuni luoghi topici, ma anche perché ci permette di sviluppare il discorso del «doppio» in riferimento al romanzo autobiografico. Le due parti di sé che Calvino vede agire in *Dall'opaco* – lo scrittore «dal fondo dell'opaco» e lo sguardo che in piena luce scruta il

mondo – non sono altri che Cosimo e Biagio, i due «doppi» autobiografici di Calvino. Quest'ultimo, sempre nelle *Lezioni Americane*, parla del suo meccanismo mitopoietico in questi termini:

Il mio lavoro di scrittore è stato teso fin dagli inizi a inseguire il fulmineo percorso dei circuiti mentali che catturano e collegano punti lontani dello spazio e del tempo²¹.

Cosimo mette in scena, appunto, la rapidità di questo sguardo mentale onnicomprensivo che vede, alla luce di una coscienza paterna precocemente interiorizzata, gli abitanti di Ombrosa/San Giovanni inquadrati dalla testa alle ginocchia, come in un «autopiano americano» fisso. Il suo sguardo si comporta come l'occhio mobile di una macchina da presa il quale, come spiega Edgar Morin, non fa altro che imitare il meccanismo umano della «visione psicologica», laddove il film – prodotto di questa visione – rende visibile il processo di duplicazione della realtà che l'occhio dell'uomo pratica senza coscienza. Dice Morin:

La visione psicologica sembra essere guidata da un occhio che si stacchi dal corpo, pedunculato, e che si aggiri (...) Tutto avviene come se ci fosse un movimento fuori dei limiti della visione oculare, fuori del nostro essere materiale, di un altro noi stessi che registra la visione psicologica²².

Prosegue ancora Morin:

Tutto avviene come se questo *ego alter* fosse in potenza dotato di uno sguardo esterno, che a qualche metro di distanza ci vede *dalla testa alle ginocchia*²³.

Questo sguardo mentale provvede a montare in una sequenza coerente i frammenti di realtà, le immagini confuse e distanti che si affollano nella nostra memoria così come nel mondo esterno a noi. Nel *Barone Rampante* Cosimo rappresenta appunto questo processo; egli mima il punto di vista del narratore de *La strada di San Giovanni* che, dall'alto degli anni, contempla il paesaggio dell'infanzia calviniana cercando di sprigionare da esso una «spiegazione generale del mondo e della storia»²⁴. La mobile visione unificante di Cosimo è come una finestra per la quale entrano le immagini del paesaggio di Ombrosa a riflettersi sullo

specchio del mare che il golfo della memoria circonda. Biagio, lo scrittore, è colui che dispone i frammenti di realtà raccolti dallo sguardo itinerante in una sequenza scritta: egli è – per così dire – il traduttore di Cosimo.

Grazie a questo espediente – la proiezione di due *avatar* di se stesso – Calvino sfugge al pericolo dell'identificazione ed alla conseguente iterazione di una coscienza tragica del «dimezzamento» intellettuale e si ricollega così ad una tradizione umoristica, perché l'ombra e il doppio contengono un potenziale straniante che fomenta l'ironia, lo *humour*. È su questo piano che la leggerezza di Stevenson e quella di Calvino si incontrano: il *day-dream* e il cinema mentale, immaginati e «proiettati» dallo sguardo di un fanciullo che vede le cose per la prima volta, sono accompagnati dal contrappunto ironico del narratore che impedisce l'identificazione del lettore e dello scrittore stesso nella favola avventurosa.

Il termine di confronto, che ci consente di verificare la necessità dello sdoppiamento calviniano nei due personaggi autobiografici del *Barone Rampante*, è il romanzo di Conrad che Calvino ebbe sempre ben presente come punto di riferimento, visto che addirittura si impegnò nella traduzione letteraria di esso: *Lord Jim* di Conrad. Fra i libri-occhi prediletti da Calvino, questo dovette assumere un rilievo particolare sia per il tema che in esso è sviluppato – la sospensione e l'incapacità ad autorappresentarsi dell'uomo del '900 – sia per il rapporto di derivazione, inerente al contenuto più che allo stile, con il *Tristram Shandy* di Laurence Sterne che, come vedremo, è l'altro modello strutturale importante del *Barone Rampante*.

Come quasi tutti i capitani di Conrad, Lord Jim è, per dirla con Calvino:

[L'uomo è per Conrad] sospeso tra due immagini del caos; quella della natura, o del cosmo, un universo buio e senza senso; e quella del fondo oscuro dell'uomo, del suo inconscio, del suo senso del peccato²⁵.

La sindrome di Lord Jim, o la radice della sua sospensione, è quella che abbiamo additato al principio di questo capitolo come la ragione per cui l'intellettuale del '900 non riesce ad au-

torappresentarsi. Erede dei pionieri settecenteschi – innanzitutto quel Robinson Crusoe che compare, ad un certo punto del romanzo, nelle vesti di un logoro fantasma degenere²⁶ –, Lord Jim è incapace di rappresentarsi come *altro*. Lettore accanito di libri d'avventure, la sua esplorazione del mare si porta dietro il marchio di questa incapacità che Conrad rivela descrivendo il modo in cui il marinaio adempie allo svolgimento delle proprie mansioni:

Il suo posto era sulla coffa di trinchetto, e spesso da lì, con lo sprezzo dell'uomo destinato a brillare in mezzo ai pericoli, abbassava lo sguardo sulla pacifica ressa dei tetti tagliata in due dal corso scuro del fiume (...) e in lontananza aveva lo splendore indistinto del mare e la speranza di una vita movimentata nel mondo dell'avventura²⁷.

Lord Jim beneficia, dunque, della stessa visione onnicomprensiva sulla realtà che il Barone Rampante elegge come suo originale destino. La differenza tra i due eroi riguarda piuttosto l'oggetto della contemplazione. Prosegue il narratore:

Nella babele di duecento voci del ponte di corridoio egli dimenticava se stesso, e con la mente sognava la vita di un mare come è descritta dalla letteratura amena. Si vedeva nell'atto di salvare i naufraghi (...) oppure in veste di naufrago solitario (...) Affrontava selvaggi (...) esempio continuo di dedizione al dovere, e sempre intrepido come l'eroe di un libro²⁸.

Lo specchio del mare non rimanda altro che la sequenza analogica delle immagini sognate da Jim ad occhi aperti; nell'immenso schermo a cielo aperto si riflettono i fantasmi che questo Don Chisciotte redivivo produce nella sua fervidissima immaginazione e con i quali si identifica appieno. La mancata osservazione della realtà che si stende ai suoi piedi, la tolda della nave, è ciò che paralizza la volontà del marinaio quando si produce lo stato di emergenza: il temuto naufragio del *Patna*. Egli percepisce lo scollamento tra le due dimensioni, – quella rappresentata allo «specchio» e quella del momento presente che reclama una rapidità di pensiero ed azione –, come uno scarto temporale.

Erano morti! Nulla li avrebbe salvati! Imbarcazioni per una metà di loro forse c'erano, ma mancava il tempo. Il tempo! Il tempo! (...) Si

immaginò perfettamente quanto sarebbe successo; lo visse stando immoto accanto al boccaporto con la lampada in mano – lo visse in ogni più straziante dettaglio²⁹.

Ed in verità Lord Jim non solo immagina ma, ancora una volta, *vede*: non si tratta più delle gesta eroiche mutate dai libri d'avventura e montate in sequenza sullo schermo del mare; «nell'affollata oscurità di quel posto simile a una caverna³⁰» egli assiste, attonito, alla rappresentazione allestita dal gioco delle ombre che il raggio della lampada incide sulla paratia. Muovendosi tra due dimensioni cinematografiche governate da un tempo «durata» – quella solitaria dell'albero di vedetta e l'altra sotterranea della stiva affollata di dormienti –, egli non riesce a sincronizzare la rapidità del pensiero, vincolata all'immobilità della sua posizione contemplativa, con l'agilità del movimento necessario perché la volontà rappresentata si traduca in azione. Scendendo nella stiva, come nella platonica caverna delle ombre, il protagonista «introduce l'universo del sogno in seno all'universo cinematografico dello stato di veglia»³¹, laddove accade che «il dinamismo del film, come quello del sogno, scompiglia i quadri dello spazio e del tempo»³², sprofondando lo spettatore in uno stato «simil-ipnotico». Il sogno ad occhi aperti di Stevenson, che conferisce uno spessore etico alla narrazione, si capovolge qui in ipnosi della coscienza. Mentre con Stevenson assistiamo ad un accrescimento gnoseologico che la memoria inconscia o il sogno apportano allo stato di coscienza ed all'esperienza della realtà, in *Lord Jim* Conrad intende rappresentare il processo opposto per il quale dal sogno si travalica ad una sorta di visione allucinata che assume valenza assoluta, sovrapponendosi e sostituendosi alla coscienza. L'incapacità di agire di Lord Jim è governata, insomma, da quello stesso meccanismo di proiezione-identificazione che abbiamo individuato come la ragione dell'incapacità ad autorappresentarsi dell'intellettuale dei tempi di Calvino. Il compito di incidere sulla realtà per mutarne il corso è delegato all'azione di un *doppio* virtuale in movimento, «altro e superiore» nonché «presenza-assente»³³. La perdita d'identità determina in Lord Jim un meccanismo di sospensione dell'azione: questo personaggio è il prototipo dell'uomo novecentesco che

non ha fatto i conti con il proprio passato e per il quale la coscienza coincide con una facoltà giudicante esterna all'individuo, con un'autorità familiare o tradizionale non interiorizzata. Non a caso la colpa di Jim, e la ragione per cui alla fine egli rimane un «mistero inconoscibile» agli occhi di Marlowe, è quella di non conoscersi a fondo. Egli elude l'autoesame che, come abbiamo già sottolineato, è il preludio necessario alla formazione dell'individuo come *homo faber*, il pioniere borghese che mette se stesso alla prova nell'azione. E infatti, la possibilità di un ritorno di Jim al paese natio è riguardata con orrore dal protagonista che utilizza le sue facoltà visionarie per anticipare la miseria di una vita futura da vivere sotto il marchio infamante della colpa. Osserva ancora Marlowe:

(...) mi par di veder lui, finalmente tornato, (...) starsene ignorato tra le loro immagini tranquille, con un aspetto severo e romantico, ma sempre muto, oscuro – sotto l'ombra del discredito³⁴.

Ciò che perde Jim e salva Cosimo nel cemento solitario con l'azione è il diverso rapporto che essi intrattengono con la tradizione: il primo si allontana dalla famiglia, né farà più ritorno al villaggio natio, e sarà perseguitato fin dentro l'esilio di Patusan dallo spettro di questo ritorno mancato che si confonde con quello dell'autorità paterna³⁵; Cosimo, invece, non perderà mai i contatti con il giardino familiare dal quale nasce all'avventura della sua nuova vita.

«Paesaggio dell'anima», onnipresente luogo ispiratore dei successivi paesaggi calviniani, San Giovanni-Ombrosa acquista la funzione che, in *Lord Jim*, Marlowe attribuisce al paese natio:

Vaghiamo a migliaia sulla faccia della terra, illustri ed oscuri (...) ma mi sembra che andando in patria ognuno va come a una resa dei conti (...) quegli stessi che pur non hanno nessuno (...) anch'essi debbono affrontare l'incontro con lo *spirito che alberga nella terra natia*, sotto il suo cielo, nella sua aria, nelle sue valli (...) un muto amico, giudice, e ispiratore. Si dica quel che si vuole, ma per goderne la gioia, respirarne la pace, affrontarne la verità, si deve rientrare con la *coscienza a posto*³⁶.

Il ritorno e l'incontro con la terra natia presuppongono,

quindi, un *esame di coscienza*, una verifica di se stessi che, nel romanzo di Conrad, è preceduta dall'incontro del narratore con il suo *alter ego*, Lord Jim. Questi appare come un «doppio» negativo del quale Marlowe deve sbarazzarsi – un enigma che viene da lontano «come un uomo ansante sotto un fardello nella nebbia» –, e nei confronti del quale si sente impegnato da un obbligo di conoscenza «in forza di quel dubbio che è parte inseparabile del nostro sapere»³⁷.

Sulle orme di Marlowe, personaggio-coro di tante opere conradiane – l'unico rappresentante del mondo reale che incontrerà l'eroe «Tuan Jim» nella verde vallata di Patusan –, Calvino incontra il suo «doppio» Cosimo inquadrato sullo sfondo del paesaggio rivierasco, direttamente sullo schermo immaginario del suo «cinema mentale». Se lo scrittore mette in scena nel personaggio di Cosimo se stesso, impegnato nel compimento di un'autoesame il cui tempo coincide con il processo di scrittura, ciò può avvenire perché l'immagine cinematografica contiene, come l'ombra degli umoristi, questo potenziale «straniante». Edgar Morin sottolinea appunto questo effetto di straniamento che l'ombra del doppio cinematografico, nel quale lo spettatore si identifica, produce ad un livello di emotività profonda:

Il primo segno dello sdoppiamento è infatti quello di reagire, fosse anche impercettibilmente, dinanzi a noi stessi. Più spesso noi ridiamo e il riso indica più della sorpresa. È la reazione polivalente dell'emozione. (...) Noi reagiamo sovente come se l'obiettivo potesse strapparci la nostra maschera sociale e rivelare ai nostri occhi e agli altrui la nostra anima non confessata³⁸.

In qualità di spettatori, come afferma Morin:

(...) siamo presi dal sentimento profondo, contraddittorio, della nostra somiglianza e della nostra dissomiglianza. Ci sembriamo contemporaneamente esterni e identici a noi stessi, io e non io, cioè in fin dei conti *ego alter*. O in meglio o in peggio il cinematografo, nella registrazione e nella riproduzione di un soggetto, sempre lo trasforma, lo ricrea *in una seconda personalità, il cui aspetto può turbare la coscienza al punto da condurla a chiedersi: Chi sono? Dov'è la mia vera identità?*³⁹

L'identificazione imperfetta con il doppio dello schermo è ciò

che consente a Calvino di mantenere, nei confronti del proprio doppio autobiografico, quella distanza critica necessaria ad evitare l'immedesimazione. L'immagine duplice di se stesso – incarnata nei due personaggi di Cosimo e Biagio –, che emerge direttamente dal mare memoriale e che organizza il racconto sullo schermo del cinema mentale di Calvino, non può che essere accolta dallo scrittore come un'istanza umoristica. Sarà utile, a questo proposito, ricordare la funzione che Calvino attribuiva alla scrittura umoristica:

Quel che cerco nella trasfigurazione comica o ironica o grottesca o fustica è la via d'uscire dalla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio. Una cosa si può dirla almeno in due modi: un modo per cui chi la dice vuol dire quella cosa e solo quella; e un modo per cui si vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio⁴⁰.

Oltre a confermare quanto si è detto finora sulla dialettica identificazione-distanza critica, questa definizione serve a indirizzare il nostro discorso verso l'altra grande questione che è rimasta in sospeso fino a questo momento. Quale beneficio può e deve trarre il lettore da un'opera narrativa che nasce su questi presupposti? E inoltre: di quali dispositivi umoristici si serve Calvino nel *Barone Rampante* per evitare l'immedesimazione passiva del lettore nel suo «doppio» e per ricordargli che «il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio»?

II.

All'estetica del rispecchiamento Calvino contrappone lo sguardo obliquo degli umoristi e l'estetica dello straniamento di cui, negli anni '50, si faceva portavoce il teatro di Brecht. Dichiaro infatti a questo proposito in un'intervista del 1956:

In questi ultimi tempi mi sono affezionato a Brecht, oltre che ai drammi alle pagine teoriche, che avevo, prima, ingiustamente trascurato. Un Brecht della narrativa non c'è, purtroppo, e questo suo modo di intendere il teatro si è continuamente tentati di trasporlo, di tradurlo in altri termini per la narrativa⁴¹.

Nel *Barone Rampante* Calvino mette in opera, appunto, il pionieristico tentativo di trasferire nel campo del romanzo ciò che l'estetica brechtiana realizzava con il teatro. La ricerca degli strumenti espressivi, che lo aiutino a sollevarsi dall'*impasse* neo-realista e dalla crisi privata causata dalla scomparsa dell'amico-censore Pavese, propiziano l'incontro quanto mai fecondo tra l'immaginazione calviniana e il teatro dello straniamento⁴². La contemporanea scoperta dei meccanismi combinatori che governano l'«altro mondo» fiabesco⁴³ – con la trascrizione e la rielaborazione delle fiabe del patrimonio popolare tra il 1954 e il 1956 – consolida l'idea che, al di là delle varie stratificazioni di senso depositate nel testo letterario, esista sempre un'unità di nucleo mitico, quasi un'immagine primordiale che funge da tessuto connettivo, da polo magnetico e principio ordinatore del senso.

Questa presa di coscienza della natura essenzialmente ripetitiva dell'atto di creazione, anziché indurre Calvino alla conclusione che la letteratura è un'enorme tautologia, lo porterà a liquidare definitivamente l'ipotesi lukacsiana di un'estetica del rispecchiamento⁴⁴ e a straniare invece nel testo l'eterno dualismo del reale. Perché rispecchiare il reale significa avvalorare l'ipotesi di una verità unica e inconfondibile, oppure di una verità soggettiva che coincide con la visione dello scrittore e che, nel riproporre all'infinito il dilemma relativista, asseconda sempre e comunque l'immedesimazione passiva del lettore nella ricezione testuale. La preoccupazione di Calvino per la risposta del pubblico è testimoniata da quanto afferma in risposta alla citata inchiesta sul romanzo del 1958 dove, al pericolo di «cattura» del lettore ed alla sua fruizione acritica del romanzo tradizionale (che si prolunga nell'atteggiamento passivo dello spettatore televisivo e cinematografico), Calvino contrappone la prassi cooperativa che il romanzo del 900 presuppone:

Anche se la narrazione non si propone altro fine che di creare un'atmosfera lirica, è solo con la collaborazione del lettore che questa nasce, perché l'autore può solo limitarsi a suggerirla; anche se non si propone altro che un gioco, lo stare al gioco presuppone sempre un atto critico⁴⁵.

Questa concezione rinvia necessariamente a Brecht, a proposito del quale Calvino scrive:

Brecht, per cui l'arte è *invenzione*, il fautore dei generi spurii come il *teatro epico* in cui il costante intervento dell'autore tra l'oggetto della rappresentazione e il pubblico (...) deve tener sempre vivo in esso pubblico la partecipazione critica, impedirgli d'immedesimarsi passivamente nell'azione⁴⁶.

Per acquisire gli strumenti di comprensione della realtà bisogna che il lettore si appropri dell'ottica relativista e faccia funzionare «l'occhio estraneo» di Galilei nella contemplazione del mondo e nella lettura. È Brecht che utilizza questa significativa metafora per spiegare in cosa consista l'effetto di straniamento:

Costui guardò con meraviglia le oscillazioni, come se così non le avesse previste e proprio non le capisse; e in tal modo poté poi scoprirne le leggi. È questo sguardo arduo e fecondo, che il teatro deve provocare con le sue immagini della convivenza umana. Esso deve meravigliare il suo pubblico; e a tanto può giungere mediante una tecnica che strani ciò che è familiare⁴⁷.

Come l'eroe dell'«era scientifica», della quale noi siamo figli, che scoprì il segreto del movimento pendolare osservando con attenzione le oscillazioni del pendolo, come se le vedesse per la prima volta, allo stesso modo Calvino sottopone allo sguardo del lettore le immagini figurali di una società divisa in due, con una faccia sempre immersa nell'ombra e l'altra esposta alla luce del sole: un mondo a immagine e somiglianza della luna dove ogni certezza è passibile di verifica nel confronto con la sua antitesi scartata. Il paesaggio di San Giovanni diviene un teatro «en plein air» dove Calvino, visualizzando nella sua fiabesca epopea la storia di una genealogia di intellettuali individualisti, riesce a conciliare l'idea della letteratura come impegno etico-civile con l'estetica brechtiana del «divertimento»⁴⁸. Ora, per vedere bisogna «straniare ciò che è familiare», ossia contemplare il fluire della natura e della storia – la calviniana «metamorfosi di ciò che esiste»⁴⁹ –, perché solo in questo modo si potrà evitare l'immedesimazione nell'oggetto e guadagnare una disposizione all'azione: tale attitudine è consequenziale alla presa di coscienza

dell'individuo il quale, come parte del tutto in eterna trasformazione, si «riconosce» in qualità di elemento agente e non patente. Per consolidare nello spettatore-lettore la fiducia nella propria capacità di influire sul reale (e mutarne il corso), Brecht intende rappresentare la realtà non come «dato», bensì come punto di arrivo di un processo di scelta.

Così vede il fiume chi lo vuol arginare, insieme col suo letto primitivo e con altri letti immaginari che avrebbe potuto avere se l'inclinazione del terreno o la quantità d'acqua fossero stati diversi (...) I nuovi straniamenti dovrebbero solo togliere ai processi socialmente influenzabili quell'impronta di familiarità che oggi li pone fuori dalla portata di mano (...) Ciò che da lungo tempo non ha subito mutamenti sembra infatti immutabile⁵⁰.

La letteratura come *epica fattiva* di Calvino discende allora, in linea retta, dal *teatro epico* di Brecht: è dialettica del reale che diviene teatralizzazione della scelta costruttiva, passando per un'intelligenza del negativo che esiste nella realtà prima che nella letteratura: «dato che l'*impurità* (la contraddittorietà) è propria al movimento e inerente alle cose in moto»⁵¹.

Il personaggio narrativo o il protagonista del romanzo di Calvino (che coincide con il punto di vista), si comporta infatti come un attore del teatro epico che strania l'imperativo «non così-ma così» a sottolineare le ragioni delle proprie scelte senza definirle una volta per tutte, ma lasciando che sia il lettore/spettatore delle sue gesta a formulare un giudizio. Non è necessario – afferma Brecht – mimare il reale per produrre effetti di verosimiglianza; anzi, rappresentare l'abnorme, lo straordinario, il caso-limite, desterà lo spettatore dalla letargica attesa-immedesimazione e ne stimolerà la produzione di uno sguardo critico. Bisogna inoltre straniare il carattere transitorio della «vicenda» in modo da sfatare l'infecunda credenza nell'immobilità del processo storico: il *quid* del teatro rispetto al cinema è nell'irripetibilità dell'evento scenico che, una volta calato il sipario, non potrà mai duplicarsi. Per evitare l'immedesimazione dello spettatore nell'evento scenico, che determinerebbe la paralisi della sua interazione critica con la realtà rappresentata, Brecht sostiene che bisogna sfatare un'illusione:

(...) quella per cui ognuno agirebbe come il personaggio. *Io agisco così* si è dunque mutato in *io ho agito così*, e ora si tratta ancora di mutare *egli ha agito così* in *egli ha agito così e non altrimenti*⁵².

Questa metamorfosi dell'*io agisco così* nell'*io ho agito così* spiega il travestimento settecentesco del personaggio autobiografico Cosimo di Rondò, nella duplice funzionalità cui l'invenzione calviniana risponde: 1) allontanamento del pericolo di proiezione-identificazione affettiva dell'autore; 2) straniamento «pedagogico» atto a stimolare nel lettore un sintetico giudizio sul processo storico che ha condotto al progressivo allontanamento dell'intellettuale borghese dalla realtà.

Il passo successivo dell'estetica brechtiana prescrive la trasformazione dell'*egli ha agito così* in *egli ha agito così e non altrimenti*. Scrive Brecht:

In via di massima basterà – ma questo è indispensabile – che si creino, per così dire, delle condizioni sperimentali, in altri termini che in ogni caso sia possibile immaginare un contro-esperimento: insomma, *che si tratti la società come se ciò che essa compie, fosse un esperimento*⁵³.

Nel romanzo di Calvino *l'altrove*, nel quale si potrebbero esperire gli effetti dell'*altrimenti*, è letteralmente sottoposto al giudizio del protagonista, così come a quello del lettore. Sfilano dinanzi agli occhi di Cosimo gli esempi degli esperimenti malriusciti di solitudine realmente integrata: Enea Silvio, che nel progettare una sua autonomia, seguendo il proprio sogno, tradisce e fallisce giacché non ha coscienza del limite che separa il sogno dalla realtà; l'abate, la cui scelta solitaria è ripiego e autodifesa dall'aggressione dell'altro; il brigante Gian Dei Brughi, emblema dell'avventura letteraria come ripiegamento solipsistico ad effetto «placebo», esempio che ipostatizza i vizi dell'immedesimazione acritica nel mondo della lettura per la confusione che si produce fra *altrove* sognato e mondo reale; e soprattutto Battista, vittima di una fittizia monacazione forzata che la porta a riversare sulla preparazione di ributtanti quanto spettacolari manicaretti il livore e l'angoscia di un destino imposto. Ed è soprattutto quest'ultimo esempio, nel quale è applicata

la metafora cucina-scrittura, il termine antitetico cui Calvino si riferisce perché la scelta intellettuale di Cosimo acquisti risalto. Nell'opposizione di Cosimo a Battista è macchiettisticamente tradotto il rifiuto brechtiano dell'opera passatista come «opera culinaria» che la «cucina editoriale» o teatrale dà in pasto al lettore affamato, senza fornire la ricetta che lo aiuterebbe a discernere fra i vari ingredienti e ne chiarirebbe le modalità di preparazione. Brecht contrappone infatti il moderno teatro di contenuti ideologici attivi, che si propone di cambiare il mondo suscitando la discussione del pubblico intorno ai problemi sollevati dal contenuto e dalla *forma* della rappresentazione, all'obsoleto concetto di teatro drammatico, definito «opera culinaria». Dice Brecht:

L'opera attualmente in auge è *l'opera culinaria*. Essa costituì un mezzo di godimento molto prima di essere una merce. Serve al godimento anche là dove esige l'istruzione o la procura, perché allora esige o procura appunto l'educazione del gusto⁵⁴.

Dunque, sullo scorcio degli anni '50, Calvino si accolla l'arduo compito di tradurre in linguaggio narrativo l'estetica dello straniamento brechtiano ideata per il teatro: per dire «tutta la verità» sul proprio passato, realizzando un'impresa mai tentata nella storia della cultura, e giustificando nello stesso tempo il «divertimento» individualista dello scrivere con la consapevolezza di realizzare un'impresa utile e divertente per il pubblico dei lettori. I compagni di viaggio che assisteranno lo scrittore sono i numerosi testi «mitici» del suo repertorio di letture e il viandante per eccellenza della letteratura settecentesca che per primo teorizzò ed eseguì la narrativa dello straniamento: Laurence Sterne⁵⁵.

III.

Nel *Tristram Shandy* Laurence Sterne operava una sorta di «rivoluzione copernicana», spalancando la scena del romanzo all'ingresso trionfale dell'Io come «motivo essenziale e forma della realtà»⁵⁶. L'individualismo dell'atto di scrittura getta la maschera di fronte al pubblico dei lettori ed esibisce i suoi molte-

plici travestimenti. Lo scrittore è colui che, come un giocoliere o un saltimbanco consumato, riesce a suscitare meraviglia proprio col mostrare allo sguardo trasognato del suo pubblico gli strumenti e gli artifici di cui si è servito. In altri termini, con il romanzo di Sterne, la letteratura dichiara il suo essere letteratura, mondo a parte o parallelo rispetto alla vita in quanto sua rappresentazione, o meglio rappresentazione della vita delle idee. L'espedito utilizzato da Sterne per raggiungere questo scopo è quel meccanismo di straniamento del quale abbiamo parlato a proposito del teatro di Brecht e che serve al lettore per acquisire uno sguardo critico sulla realtà rappresentata, attraverso la presa di coscienza della natura fittizia del fatto teatrale o letterario.

Ebbene, la nostra ipotesi è che, prendendo in esame la possibilità di trasferire lo straniamento brechtiano in sede narrativa, in un romanzo sul '700 come il *Barone Rampante*, Calvino tornasse – per così dire – alla fonte, cioè al romanzo che per primo aveva denunciato la presenza dell'io narrativo nel romanzo, mettendo in discussione il suo statuto di verità. È pur vero che la recursività dell'espedito utilizzato, il cosiddetto «meccanismo di straniamento», avrebbe sofferto, col passare del tempo, di un'obliterazione dell'effetto *sorpresa*, equivalente all'iterazione di uno spettacolo da fiera che veda alternarsi gli stessi attori nell'esecuzione degli stessi numeri. Ecco perché il romanzo di umori alla Sterne necessitava, all'epoca di Calvino, di una traslitterazione che, nel ripristinare le ragioni e i meccanismi di base che avevano presieduto alla sua gestazione, provvedesse inoltre a ristrutturarne la funzionalità con l'introduzione di moderni straniamenti.

Parlando del teatro di Brecht e della carica eversiva che la sua estetica dello straniamento conteneva agli occhi di Calvino, abbiamo inteso contestualizzare la ricodifica del modello sterniano al sistema poetico-ideologico di Calvino, evidenziando di quest'ultimo le coordinate, gli assi portanti, che con quel modello interagivano all'altezza cronologica del *Barone rampante*. Risulta così evidente che la scelta del modello sterniano – di una letteratura che postula una ricezione critica, non passiva del suo oggetto –, converge intimamente con la posizione assunta da Cal-

vino, in quel medesimo torno di anni, nella *querelle* tra l'estetica del rispecchiamento lukacsiano e quella dello straniamento brechtiano. Illuminanti sono, a questo proposito, le dichiarazioni contenute nel testo di un'intervista rilasciata a Gregory Lucente che mirano a fare il punto sulle opinioni di Calvino in merito alla narrativa neo-realista e alle modalità del suo superamento:

CALVINO. (...) Dopo un periodo iniziale durante il quale ho creduto in un genere di realismo oggettivo, ho capito che se si voleva dire qualcosa, incluso qualcosa che avesse a che fare con la società italiana e con la sua storia, era necessario *o guardare dentro se stessi o esprimere i meccanismi sociali per mezzo di rappresentazioni che potevano benissimo non essere realistiche* nel senso tradizionale del termine. Per esempio, il metodo di Bertolt Brecht è stato estremamente importante perché ha dimostrato che, se si vuole rappresentare la struttura morale della vita sociale, una determinata classe di processi storici, è essenziale rappresentare il meccanismo di base. (...) La concezione brechtiana del teatro epico mira a far sì che il pubblico non presti fede alla realtà del mondo rappresentato, ma che *il dramma si dichiari apertamente teatro per stimolare le facoltà critiche degli spettatori*. LUCENTE. *Mediante l'estraniamento*. CALVINO. *Certo, l'estraniamento. Questa teoria è stata importante per me, mentre non ho mai trovato le teorie di Lukacs molto interessanti*⁵⁷.

La nostra ipotesi è che il fiero parteggiare di Calvino a favore di Brecht sia da mettere in relazione con il progetto di ammodernamento e ricodifica del linguaggio sterniano da lui portato avanti in sede creativa.

E infatti, per comprendere come fa Calvino a tradurre l'estetica dello straniamento brechtiano in termini narrativi bisogna rifarsi alla prima codificazione settecentesca di questo processo eversivo nella sterniana *rappresentazione* del caso-limite: un racconto del *Tristram Shandy*, intitolato *La novella di Slawckenbergius*⁵⁸. Questa novella costituisce una digressione nella digressione ed è uno dei tanti espedienti utilizzati da Sterne per infrangere le leggi generali della trama mettendone a nudo l'artificio. V. Sklovskij, nel fondamentale saggio sul *Tristram Shandy*, sottolinea l'equivalenza fra tale dispositivo e l'intermezzo teatrale:

In casi di questo genere, a differenza di quanto accade durante le lun-

ghe digressioni che servono alla esposizione di materiale, il tempo del romanzo è dato per arrestato o almeno non viene preso in considerazione. Shakespeare, ad esempio, crea spesso intermezzi scenici che inserisce nella azione principale per distogliere lo spettatore dal decorso temporale (...) Richiamando alla mente questi intermezzi (...) Sterne applica questo artificio e rende palpabilmente avvertibile lo sviluppo del materiale narrativo⁵⁹.

La rottura dell'ordine evenemenziale dell'intreccio narrativo conduce ad una percezione teatrale della storia che impedisce l'immedesimazione acritica del lettore nel punto di vista, in modo da stabilire tra *natura* del testo e *storia* del fruitore un «rapporto di reciproca interrogazione»⁶⁰.

Nella *novella di Slawckenbergius* si racconta appunto la storia di un «caso-limite», un cavaliere dotato di un naso di grandezza spropositata che, passando da un luogo all'altro, suscita curiosità nei riguardi della sua *quéte* e porta scompiglio nell'ordinata vita dei villaggi attraversati. Lo scompiglio è determinato dalla difficoltà degli interroganti a reperire una verità che coincida con una verità ultimativa: è il trionfo del relativismo.

Il passaggio del cavaliere con il suo enorme naso è paragonabile all'altro «caso-limite» che siamo venuti esaminando fin qui, quello del Barone arboricolo. Il suo gesto, l'oggettiva stranezza del suo vivere sugli alberi, provoca discorsi senza essere intenzionalmente provocatoria: il solo fatto di vivere nel modo che ha scelto – ci avvisa il narratore Biagio –, significa molto più di quanto avrebbe potuto un qualunque discorso. Ebbene, l'intento di Sterne nel racconto citato, per esplicita ammissione dell'autore, è quello di guidare il pubblico dei lettori verso una ricezione estetica non passiva, problematica, relativista dell'oggetto letterario. La popolazione che discute della realtà del naso equivale a, ovvero è, il pubblico dei lettori che si interroga sullo statuto di realtà dell'opera letteraria, passando in rassegna un ventaglio di ipotesi la cui attendibilità è proporzionale alla credibilità di un narratore umorista acquattato nell'ombra di un naso enorme. La vicenda è complicata, inoltre, dal fatto che il pubblico *non vede*, nella maggior parte dei casi, e quindi non può attestare con assoluta certezza l'autenticità del naso; cosa

che accade spesso nel *Barone Rampante*, dove i terricoli hanno coscienza dell'esistenza di Cosimo sopra le loro teste ma spesso devono affidarsi alla mediazione di terzi, soprattutto il narratore Biagio, per la conoscenza precisa delle sue azioni.

Come afferma Giancarlo Mazzacurati, con Sterne:

(...) il romanzo compie la conquista di un territorio (e in parte aveva compiuto con Fielding), che fino ad allora era appartenuto principalmente alla poesia o al teatro, il territorio dell'ambiguo, del non detto, del senso duplicabile, nonché quello dello sfumato (...) e nessuno dei suoi predecessori, da Defoe e Swift allo stesso Richardson, aveva mai compiuto stabilmente una simile annessione⁶¹.

Ebbene, tale annessione è esplicitata nella storia di Slawkenbergius, allorché il narratore abdica alla struttura tradizionale del *plot* narrativo a favore di una struttura teatrale; egli dice:

E ora ci avviamo verso la catastrofe della mia novella (...) perché una novella che abbia le parti ben distribuite, non solo gode (gaudet) della *Catastrofe e Peripezia* come un DRAMMA, (...) ha la sua *Protasi, Epitasi, Catastasi*, la sua *Catastrofe o Peripezia* (...) la *Protasi* o primo ingresso, nella quale i caratteri delle *Personae Dramatis* sono appena tratteggiati e l'argomento solo avviato. *L'Epitasi*, nella quale l'azione prende un ritmo più pieno e più serrato, finché arriva al culmine chiamato *Catastasi*, e che di solito occupa il secondo e il terzo atto (...) Avevamo lasciato il forestiero dietro la tela, addormentato (...) ⁶²

È a dire che, nel momento in cui il narratore suggerisce il ricorso alla vista come *escamotage* dell'ottica relativista, nello stesso tempo o subito dopo, con autentico spirito da «wit», irride alla soluzione trovata introducendo un fattore assolutamente de-costruttivo dell'illusione di realtà, con l'ordinata e artificiosa elencazione delle parti di un'opera teatrale.

(...) noi viviamo in mezzo ad enigmi e misteri; le cose più ovvie che cadono sul nostro cammino ci presentano lati oscuri che la *vista più acuta* non riesce a penetrare (...) ⁶³

Anche se il pubblico *non vede* il mistero, dovrà immaginare e formarsi autonomamente un giudizio: il meccanismo di straniamento del teatro brechtiano, insomma, mira a realizzare

quelle «istruzioni per l'uso» del testo creativo che Sterne aveva iscritto nel proprio testo 200 anni prima. Calvino, per parte sua, rappresenta il processo, lo mette sotto gli occhi del lettore, annettendo stabilmente a Cosimo – l'intellettuale scrittore rampante – uno spazio scenico dove il protagonista dell'azione *vede e controlla* sempre molto più di quanto il pubblico sottostante possa concepire, mettendo quindi in guardia il fruitore contro un'accettazione passiva ed acritica del suo principio di realtà. Che quest'idea calviniana del «caso-limite» sia da ricondurre alla progettualità di un'ottica «antirealistica» ed anti-lukacsiana, è un'ipotesi che trova conferma nelle testimonianze relative al dibattito sul realismo scatenate dal *Metello* di Pratolini. In una lettera a Vittorini del 25 maggio 1955, Calvino scrive:

Questo culto dell'uomo qualsiasi, medio, mi comincia a dar proprio ai nervi, non dice nulla di nuovo, perché ha già una storia letteraria fin troppo lunga, e non documenta niente, perché i documenti veri sulla gente qualsiasi si sono sempre fatti parlando dei non qualsiasi, dei casi-limite, dei migliori o dei peggiori, che sono anche sempre gente più interessante e divertente⁶⁴.

Con la rappresentazione dell'intellettuale nel caso-limite di Cosimo Piovasco, Calvino realizza così:

(...) il sogno sterniano di una soggettività e di una libertà creatrice inesauribile, dominante sulla scena del testo come un re assoluto e sfrenato nei propri domini (...) ⁶⁵

Nello stesso tempo egli risolve l'aporia implicita nel sogno individualista, giacché rende visibili le modalità ed i rischi del processo attraverso il quale si realizza tale dittatura dell'individuo e del creatore sul microcosmo testuale. Lo strapotere dell'io narrante comporta infatti, nel romanzo di Sterne, il rischio di rimanere travolti dalla piena delle sue opinioni, ovvero delle sue digressioni che antepongono continuamente il racconto della vita delle idee a quello della vita del personaggio. E se da Sterne tale processo è esplicitato e fatto oggetto di derisione, nei romanzi cosiddetti «realistici», invece, il condizionamento ideologico che il narratore esercita sul lettore viene celato dietro una presunta impassibilità, o dietro un'intenzione meramente documentaria.

La dittatura del narratore sterniano equivale, dunque, ad una professione di onestà intellettuale: la stessa onestà che guidava Calvino nell'ideazione del suo personaggio autobiografico e che lo induceva a mettere in discussione le istanze della poetica neo-realista.

Nel romanzo di Sterne ci troviamo di fronte ad un paradosso: l'eroe non riesce a nascere perché la descrizione della sua vita, schiacciata dal peso esorbitante delle opinioni, è continuamente rinviata. E la verità è che – ammicca il narratore –, si tratta di due vite:

E, se non fosse che le mie OPINIONI saranno la mia morte, m'accorgo che sarà un bel divertimento a vivere questa mia vita, perché, insomma, ne vivrò non una, ma due contemporaneamente ⁶⁶.

La fuga dalle opinioni, del cui peso il narratore tenta di liberarsi scaricandolo nella scrittura, spiega e giustifica la fioritura di digressioni che Calvino definisce «la grande invenzione di Laurence Sterne» in un bel passo delle *Lezioni Americane*. Si tratta del capitolo sulla *Rapidità* dove lo scrittore, pur attestandosi su posizioni sterniane – quando dichiara di «inseguire il fulmineo percorso dei circuiti mentali che catturano e collegano punti lontani dello spazio e del tempo»⁶⁷ –, prende però le dovute distanze per quanto riguarda i meccanismi narrativi che ordinano la scrittura. Dice Calvino:

Ho puntato sull'immagine, e sul movimento che dall'immagine scaturisce naturalmente (...) ⁶⁸

È la scrittura-per-immagini dei *Nostri Antenati*, innescata dal «cinema mentale» di cui Calvino si fa spettatore registrando ciò che l'immaginazione gli mostra: questo cinema, ovvero la moriniana «visione psicologica»,

è sempre in funzione in tutti noi, – e lo è sempre stato, anche prima dell'invenzione del cinema – e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vista interiore ⁶⁹.

Ebbene, anche Sterne è consapevole dell'esistenza di questa vista ed invita il lettore ad appuntarla sul percorso serpentino tracciato dal suo pensiero per enuclearne una sequenza di imma-

gini. Egli vorrebbe aprire una finestra nel petto dell'autore ed esibire al lettore «l'anima messa a nudo»⁷⁰, con lo scopo di semplificare il compito del biografo che non dovrebbe più stentare la corsa della sua penna dietro il moto laborioso delle idee. Con tale sistema il cervello dell'autore è tutto spiegato ed è possibile,

(...) seguire la nascita di tutti i suoi grilli, dal primo formarsi degli ovicini al primo serpere delle bestiole, vederla sfrenarsi nei suoi grilli, capricci e giravolte⁷¹

Sterne vuole mostrare non solo il gioco delle immagini – come «immagini in una lanterna magica che giri al calore di una candela»⁷² – ma intende pure trasportare il lettore dentro la fucina della produzione creativa e svelare come e dove si originano i «processi psichici nascenti»⁷³. Questi ultimi sono il fondamento della concettualizzazione e della percezione estetica per immagini, la visione psicologica o cinema mentale di cui parla Calvino. L'occhio del lettore/spettatore dovrebbe coincidere con la visione psicologica e comportarsi come una macchina da presa. Soltanto così il tempo della scrittura potrebbe coincidere con quello della lettura e la vita del personaggio riuscirebbe ad essere contenuta in questo tempo sincronizzato.

È questo il retaggio sterniano di cui Calvino si fa carico e che descrive nelle *Lezioni Americane*, richiamandosi all'autorevole tradizione del viaggio dantesco. Nel girone degli iracondi il personaggio Dante vede le scene di espiazione proiettate sul «monitor» del suo schermo mentale; ma Dante è biografo di se stesso e perciò, a sua volta, vede se stesso come riflesso in uno specchio, a contemplare le immagini «piovute» dal raggio dell'occhio divino. Ciò che interessa a Calvino è descrivere questa *mise en abyme* di una visione che si dilata in cornici incastonate l'una nell'altra. Egli scrive:

Ma per il poeta Dante, tutto il viaggio del personaggio Dante è come queste visioni; il poeta deve immaginare visualmente tanto ciò che il suo personaggio vede, quanto ciò che crede di vedere, o che sta sognando, o che ricorda, o che vede rappresentato, o che gli viene raccontato, così come deve immaginare il contenuto visuale delle metafore di cui si serve appunto per facilitare questa evocazione visiva⁷⁴.

Questo brano, che fotografa il processo mitopoietico dantesco e la sua *mise en abyme*, sintetizza alla perfezione anche il viaggio autobiografico di Calvino con le modalità e difficoltà inerenti alla decodifica di un linguaggio innanzitutto *visivo*. La rapidità con cui le immagini si incatenano l'una all'altra nella coscienza, con i loro «fulminei percorsi», condanna la penna a subire lo scacco di un inseguimento senza fine. È il dilemma sterniano della frattura tra tempo della scrittura (o della vita) e tempo dell'immaginazione, dei loro viaggi separati. La risposta che Calvino offre, raccogliendo – è necessario ribadirlo – proprio i suggerimenti sterniani, è quella di una resa cinematografica dei due viaggi di Tristram, facilitata dalla struttura verticale della scena narrativa con i diversi livelli in cui si svolge l'azione⁷⁵. Nell'epoca della «riproducibilità tecnica» dell'opera d'arte, la fuga delle immagini può essere catturata da uno sguardo mobile che supera la velocità del suono. Dice Benjamin:

Con la fotografia, nel processo della riproduzione figurativa, la *mano* si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano ad essere di spettanza dell'*occhio*. (...) L'operatore cinematografico nel suo studio, manovrando la sua manovella, riesce a fissare le immagini alla stessa velocità con cui l'interprete parla⁷⁶.

Ebbene, nel *Barone Rampante* il lettore può visualizzare, grazie alla ricodifica visiva della scrittura calviniana, le due rotte principali:

a) la valle di Ombrosa, luogo del ricordo e della vita *reale*, popolato dai *doppi* dello schermo vegetale che Cosimo osserva e che equivale allo schermo mentale dell'autore;

b) la cima degli alberi, luogo dell'*aprigo* abitato dalla visione psicologica, cioè dal personaggio di Cosimo, che non solo vede e a tratti interagisce con i personaggi del ricordo; egli è pure circondato da altri fantasmi, equivalenti ad altrettante possibilità narrative, che la volontà autoriale separa dalla rotta principale e *progressiva* del viaggio memoriale. Essi costituiscono altrettante divagazioni cristallizzate in immagini allegoriche e corrispon-

denti a tempi diversi del ricordo che lo scrittore non lascia interferire con la traiettoria cronologica.

Festina lente: «affrettati lentamente» oppure, come traduce Sterne, «chi ha fretta vada adagio»⁷⁷. Questo motto, che rappresenta per Sterne un'opzione di linearità ed esattezza vanamente perseguita nella narrazione del viaggio di Tristram adulto, è l'insegnamento che Calvino mette in opera per contrastare il moto centrifugo della digressione. Simbolo di tale processo è l'emblema di Paolo Giovio:

(...) la farfalla e il granchio (...) due forme animali entrambe bizzarre ed entrambe simmetriche, che stabiliscono tra loro un'inattesa armonia⁷⁸.

Questo simbolo condensa anche il meccanismo grazie al quale lo scrittore evita di cadere negli ingranaggi dell'*orologio* sterniano. Il moto a ritroso è quello della moviola che si addice alla lentezza della scrittura, prassi artigianale; il volo della farfalla è invece il treno di immagini che il narratore segue purché non lo conducano troppo lontano, col rischio di perdere addirittura di vista lo schermo che ha davanti.

Il dato che a questo punto importa sottolineare è lo straniamento del processo creativo il cui luogo deputato è, nella scrittura sterniana, la digressione; cioè proprio quei segmenti del testo che Calvino trascrive in linguaggio visivo. Attraverso le numerose crepe della trama si insinua il discorso narrativo di Sterne a rammentare la soggettività del punto di vista che orienta la disposizione dei significati del testo. Il narratore invita il lettore a *vedere*, cioè ad imitare, nella ricezione del testo, le modalità visionarie della prassi creativa. Nel *Barone Rampante* Calvino non *dice* questo assunto sterniano, ma con l'esempio di Cosimo suggerisce al lettore di aguzzare la vista e, nello stesso tempo, sottolinea l'estrema soggettività esperibile nella prassi creativa e nella ricezione testuale. E infatti, il «tutto e nulla» della prima impressione visiva che Cosimo riceve, osservando dall'alto il paesaggio di Ombrosa, allude alla pienezza soggettiva della conoscenza che il ritorno memoriale produrrà sulla pagina, e insieme alla sua possibile inconsistenza nella prospettiva di chi osserva le cose da un'ottica *altra*. Stiamo parlando del primo epi-

sodio del *Barone rampante* nel quale si sottolinea l'onnipotenza visiva di Cosimo:

Mio fratello stava come di vedetta. Guardava tutto e tutto era come niente. Tra i limoneti passava una donna con un cesto. Saliva un mulattiere per la china, reggendosi alla coda della mula. Non si videro tra loro; la donna, al rumore degli zoccoli ferrati, si voltò e si sporse verso strada, *ma non fece in tempo. Si mise a cantare allora, ma il mulattiere passava già la svolta, tese l'orecchio, schioccò la frusta e alla mula disse: – Aah! – E tutto finì lì. Cosimo vedeva questo e quello*⁷⁹.

In questo brano Calvino intende straniare il processo di conoscenza e sottolineare la diversa e parziale percezione del reale che ciascun personaggio, o punto di vista, veicola nell'azione narrativa. L'«effetto Sterne» risulterà palese ad un raffronto del luogo citato con i due brani del *Tristram Shandy* ai quali rimanda il testo di Calvino. Nel primo caso, lo scrittore inglese illustra alcuni principi-cardine della sua tecnica narrativa e, servendosi a questo scopo di una digressione, spiega implicitamente al lettore il motivo dell'andamento non lineare della storia. Lo scontro fra Obadia e il dottor Slop, descritto con dovizia di particolari, diventa dunque un pretesto per la seguente digressione:

Scrivere (...) non è che un altro nome per conversare. E come nessuno, che sappia che cosa significhi stare in compagnia di persone per bene, oserebbe dir tutto lui; così un autore che conosca i limiti della decenza e della buona educazione, non si permetterebbe di pensar tutto lui. Il più sincero omaggio che possiate rendere all'intelligenza del lettore, è di spartire il lavoro in due, amichevolmente, e lasciare ch'egli inventi la sua parte, come voi la vostra. Quanto a me, io non faccio che usar continuamente di questi riguardi verso i miei lettori, e mi adopero come posso per tener la loro fantasia tanto occupata quanto la mia. (...) io ho fatto un'ampia descrizione del triste atterramento del dott. Slop (...) Tocca alla loro immaginazione completarla⁸⁰.

Dunque, Sterne postula una funzione attiva del lettore nella costruzione del significato e nella creazione della storia medesima. Nello stesso tempo, egli si dichiara apertamente come un narratore non degno di fede in quanto non detiene alcun principio di verità assoluta che non sia frutto di «conversazione» con il lettore. Ecco che allora Calvino non fa che condensare questa

digressione di Sterne nell'esempio della condotta di Cosimo. Perché se è vero che Cosimo vede «questo e quello», ovvero le cause e gli effetti dello scontro mancato, è anche vero che il narratore si è preoccupato di avvisare il lettore, appena poche righe prima, che quel «tutto» osservato da Cosimo era come «niente». La soggettività della sua visione delle cose, realizzata in solitudine – come si addice ad ogni scrittore – può ben capovolgersi in assenza di visione o di significato in assenza di un punto di vista esterno – il lettore – che possa confermare la veridicità del «questo e quello».

Nel secondo brano che ci interessa, un mulattiere-cantastorie abbandona sull'erta la badessa delle Andouillettes e una novizia in compagnia della mula, per recarsi in una locanda dove comincerà a bere e a raccontare la storia del suo viaggio con le monache. Ebbene, Sterne giustappone le due scene dell'azione – la locanda e l'erta – e fa dipendere la sosta forzata delle monache dal fatto che il mulattiere dimentica di tirare il filo principale del racconto, cioè di far proseguire il cammino della badessa e delle mule su per l'erta, così come dimentica, nella realtà, di recarsi in loro soccorso. La parola che si inceppa, ostinata come una mula, è la ragione stessa delle digressioni di Sterne. Egli dimentica di tirare i fili della storia, come il suo mulattiere, cosicché le parole, come le mule sull'erta, si bloccano e con esse tutto il movimento progressivo della narrazione. A nulla vale il canto che le monache intonano nel tentativo di smuovere le mule: «Le due mule reagirono alle note scambiandosi un colpo di coda, *e tutto finì lì*»⁸¹.

Nello stesso modo, a nulla vale, nel citato brano del *Barone Rampante*, il canto della donna per segnalare la sua presenza ed evitare lo scontro. Cosimo, sguardo onnisciente di Ombrosa, colui che vede «questo e quello», potrebbe intervenire con la sua parola ed avvisare del possibile scontro; così come il narratore sterniano – o il mulattiere che dir si voglia – potrebbe intervenire e portare avanti racconto, monache e mule. Dunque, il «tutto finì lì» dei due brani citati, è «niente», perché niente accade in realtà per effetto dello sguardo onnisciente di Cosimo o della sosta digressiva del narratore-mulattiere sterniano. L'effetto conver-

gente, al quale mirano sia Calvino che Sterne, è quello di mettere a nudo l'onnipotenza del soggetto narrante dal quale il lettore dovrà, necessariamente, mantenere una distanza critica. La differenza è che, se nel testo di Sterne questo processo è illustrato per mezzo di pagine e pagine di opinioni che interrompono la linearità evenemenziale del racconto, in Calvino lo stesso concetto è esemplificato da un breve spunto narrativo nel quale, allo sguardo onnisciente di Cosimo si giustappone il commento del narratore Biagio. E il suggerimento per rendere il meccanismo del testo sterniano in questo modo è rintracciato da Calvino nel *corpus* stesso del *Tristram Shandy*. C'è, in particolare, un luogo del testo nel quale il narratore si ferma a contemplare il frutto della sua creazione e, a questo scopo, colloca se stesso in un punto eminente – monte o cielo –, dall'alto del quale è dato osservare la pianura sottostante, il testo letterario, in una prospettiva globale ed onnicomprensiva⁸². Tale postazione sospesa dovrebbe coincidere con quella che Sterne definisce la «linea di gravitazione», ovvero il punto di vista narrativo che occupa una posizione intermedia tra la linea «serpentina», che descrive l'andamento ondulatorio ed acrobatico della sua scrittura, e la linea «retta», ossia la narrazione lineare⁸³. Ebbene, Calvino fa sua questa temporanea appropriazione sterniana della *linea di gravitazione* e incardina appunto su questo motivo del testo narrativo del *Tristram Shandy* la totalità della sua fabula. A conferma di questa interpretazione, possiamo leggere quel passo delle *Lezioni Americane* nel quale Calvino spiega quale sia la tecnica narrativa da lui prediletta rispetto all'andamento digressivo della fuga di Sterne:

(...) io non sono un cultore della divagazione; potrei dire che preferisco affidarmi alla *linea retta*, nella speranza che continui all'infinito e mi renda irraggiungibile. Preferisco calcolare lungamente la mia traiettoria di fuga, *aspettando di potermi lanciare come una freccia e scomparire all'orizzonte*⁸⁴.

Teatralizzando il «funzionamento del proprio cervello», come dice Bertone⁸⁵, Calvino «raddrizza» quindi il testo di Sterne e raccoglie la sfida lanciata dallo scrittore inglese e sottolineata da Carlo Levi nell'introduzione alla traduzione einau-

diana del '58, presentata tempestivamente sulle pagine del «Notiziario Einaudi». Si tratta della trascrizione simultanea di tre viaggi che non sono più soltanto quello progressivo e quello digressivo; varcando ulteriormente il limite che la propria ragione ha stabilito, nel volume VII – designato come il «movimento progressivo uniforme di un'unica digressione» –, Sterne riesce ad aprire un ulteriore varco nel solco della sua scrittura descrivendo il viaggio del protagonista adulto.

Così il narratore esprime il suo autocompiacimento:

(...) con quest'ultimo capitolo (...) sono riuscito ad avanzare di pari passo in due viaggi ben distinti, e con un sol tratto di penna.

Non c'è che un certo grado di perfezione in ogni cosa; ma io tendendo a qualcosa oltre quel limite, mi sono portato in una situazione nella quale nessun altro viaggiatore si è mai trovato prima di me: perché, mentre attraverso la piazza del mercato in compagnia di mio padre e dello zio Tobia (...) sto anche, in questo stesso momento, entrando in Lione con la mia diligenza rotta in mille pezzi: ed inoltre mi trovo (...) in un bel padiglione (...) dove sto scrivendo e *rapsodizzando* tutte queste avventure⁸⁶.

Da vero «pioniere delle comunicazioni visive», Calvino si sporge ancora di più oltre quel limite poiché non solo combina i tre viaggi sterniani ma soprattutto ce li mostra, dissimulando la difficoltà sottolineata da Sterne dietro la cristallina semplicità degli emblemi utilizzati.

Ed ecco che ricompare, dietro lo scrittore del *Barone Rampante*, l'ombra dell'adolescente carico di ceste sulla strada di San Giovanni. Recuperare i valori del passato borghese attraverso l'identificazione con il padre vuol dire, per Calvino, attestarsi su posizioni che salvino «lo spirito dei luoghi e l'inventiva innovatrice»⁸⁷: cosa che avviene con il salvataggio del difficile testo sterniano, la tradizione riveduta e corretta secondo un'ottica moderna. In tal senso, il *Barone rampante* si configura come un'operazione quanto mai feconda dove Calvino, nel solco degli insegnamenti paterni, non fa «risparmio di forze, ma solo di tempo»⁸⁸. Soprattutto egli tenta di riparare al trauma che la guerra ha arrecato depauperando – come afferma Benjamin – «la comunicabilità dell'esperienza»⁸⁹, perché salda la frattura tra

passato e presente e colloca il processo produttivo della scrittura sotto gli occhi del lettore. Se il problema dello sradicamento borghese, sentito in modo più acuto dall'intellettuale, è quello di non riuscire più a *vedere* la continuità del processo produttivo – continuità simboleggiata dal trasporto delle ceste dalla campagna alla famiglia, prima forma di un'organizzazione societaria del vivere civile –, la fattività dello scrittore dovrà concentrarsi proprio su questo punto. Straniando il processo di creazione nel romanzo autobiografico, Calvino indica il nodo della questione che l'umanità deve affrontare: riconquistare uno sguardo critico, straniato e distante – la *vista acuta* di Tristram –, che oltre il prodotto finito, opera d'arte e manufatto industriale, riveli il percorso compiuto dall'uomo. Solo così le materie prime del processo, il contenuto delle ceste «basi materiali della vita», la carta e la penna, le idee dello scrittore, potranno essere *viste* in tutto il loro spessore significativo.

IV.

Per comprendere su quale piano maturi il confronto tra l'autobiografia calviniana e i due modelli che lo scrittore sceglie per giustificare la necessità dell'autoesame – il *Tristram Shandy* e *Lord Jim* – dobbiamo fare riferimento agli effetti che la mancata interiorizzazione della coscienza produce in *Lord Jim*. Questa comparazione, oltre a portare alla luce la filiazione del romanzo di Conrad dal modello sterniano, denuncerà inoltre la presenza, in entrambi, di una struttura drammatica che Calvino elabora – l'abbiamo già detto – con l'estetica dello straniamento.

Il terreno dal quale questa «battaglia di libri» trae nutrimento è la sezione di un capitolo del *Tristram Shandy* che servì di ispirazione a Conrad per l'invenzione del suo personaggio: il Sermone «Perciocché noi confidiamo di avere buona coscienza», attribuito a Yorick e trovato per caso tra le pagine dello *Stevinus* di zio Tobia⁹⁰. La coscienza interiorizzata dei puritani, necessariamente supportata dai lumi della *ragione* non viziati dalle passioni e dalla *fede*, è rappresentata dalla metafora biblico-militaresca

della sentinella che sta di vedetta in cima ad una torre e da questa posizione osserva e giudica a distanza.

(...) Consulta la serena ragione e gl'immutabili dettami della giustizia e della verità: che cosa ti dicono? (...) se il cuore non ti condanna (...) In quel caso si potrà dire davvero, con le parole dell'autore dell'Ecclésiaste: (...) *beato l'uomo il cui cuore non lo ha condannato (...) l'anima gli dirà di più che sette uomini di guardia in alto su una torre*⁹¹.

E nel contrappunto umoristico involontario del lettore Trim, «Credo,» rispose il caporale Trim, «che sette uomini in cima a quella torre, i quali, suppongo, devono far tutti da sentinella lassù, siano, a Vostro Onore piacendo, più del numero necessario. (...) Perché, «soggiunse il caporale, «due sentinelle fanno lo stesso servizio che venti»⁹².

Solitaria sentinella dell'uomo novecentesco la ragione, coincidente con la coscienza, non è supportata nello svolgimento dei suoi compiti da una legge esterna, un codice inviolabile di comportamento che funga da rincalzo per verificare la moralità delle azioni umane. La ragione di Lord Jim deve restare alla mercé dell'*onore*, nebuloso principio della cui scarsa consistenza si lamenta anche Marlowe, che non offre alla ragione un sostegno abbastanza solido per determinare o giudicare della condotta di un individuo. Proprio questo principio è additato da Sterne come il responsabile principale della cattiva coscienza: l'alibi che ne concilia il sonno o l'impiego in qualche affare poco pertinente. L'ipotesi che si verifica più spesso quando la coscienza vien meno ai suoi compiti è, secondo Sterne, che essa sia «uscita in compagnia dell'ONORE a battersi in duello, o a pagare qualche vecchio debito di gioco, o qualche vergognoso vitalizio, prezzo della sua lussuria»⁹³. Personaggio di dubbia moralità, che neanche la «vista acutissima» di Marlowe riesce ad afferrare, Lord Jim vive l'intera sua esistenza all'«ombra del discredito» proprio perché la mancanza di una solida scala di valori, recuperata nell'alveo della tradizione da cui proviene, gli impedisce di vivere «in piena luce», sotto il vigile sguardo della sua coscienza.

Egli è come l'individuo privo di religione del Sermone di Yo-

rick sulla cui moralità pesa sempre «l'ombra del sospetto»⁹⁴.
Scrive Sterne:

Declami pure le frasi più ampollose sull'onorabilità dei suoi principi; noi troveremo che le sue azioni sono dettate o dall'interesse o dall'orgoglio, dall'amor dei propri agi o da qualche piccola e volubile passione, per cui potremmo fare poco assegnamento sulla sua condotta in momenti di grave avversità⁹⁵.

Non avendo interiorizzato, come il capitano di *Linea d'ombra*, il codice cavalleresco dei capitani che lo hanno preceduto, Jim rimane ancorato ad una legge esterna, quella del padre, che continua a rimordere la sua coscienza durante l'esilio di Patusan.

Al contrario, Cosimo è colui che «si pone una difficile regola e la segue fino alle ultime conseguenze»⁹⁶ ed è, come abbiamo individuato nel primo capitolo, il luogo di identificazione tra i due Calvino padre e figlio. Lo sguardo e il giudizio di Cosimo si avvalgono, dunque, del sostegno di una coscienza interiorizzata che fa le sue leggi, come la coscienza dei puritani, e la cui struttura apparentemente anarchica ha in sé racchiusi gli elementi vitali della tradizione borghese, dello spirito pionieristico.

Per quanto riguarda gli effetti che lo sviluppo della coscienza, conseguente allo svolgimento dell'autoesame, produce sul discorso narrativo, è stato sottolineato che nel romanzo di Sterne le digressioni sono il luogo privilegiato delle opinioni, cioè delle riflessioni sulla vita e sull'atto di scrittura che impegnano la coscienza del narratore. Ma la coscienza è sempre riguardata come un elemento esterno. È con le regole e le teorie del padre che il personaggio deve continuare a fare i conti ed è per questa ragione che egli non riesce a nascere: Tristram Shandy – il personaggio e il romanzo – è la risultante di questo intreccio perenne tra vita e discorso sulla vita, scrittura e discorso sulla scrittura. Il vero problema è, in realtà, l'errata assimilazione della nozione di Tempo che il padre di Tristram trasmette al figlio insieme con i suoi genii. Quella domanda che la madre di Tristram rivolge al padre durante il concepimento – «Scusa caro (...) non hai dimenticato di caricare l'orologio?» –, opera non solo come un presagio, ma funge da segnale indicatore del meccanismo d'infrangimento del tempo che dominerà la favola e il discorso del *Tri-*

stram Shandy, la vita e la scrittura dell'eroe. E infatti, la Legge del padre di Tristram è quella lockiana di *durata*, esposta in una dissertazione metafisica del terzo volume: l'individuo sa di esistere, cioè concepisce la durata della propria esistenza, perché tale durata è scandita dalla successione delle nostre idee. Che il padre concordi appieno con questa teoria risulta evidente da questa sua affermazione:

(...) nel calcolare il tempo, ci siamo assuefatti ai minuti, alle ore, alle settimane, ai mesi ... e agli orologi (vorrei che non ce ne fosse uno in tutto il regno) per assegnare a ciascuno, a noi stessi e al nostro prossimo, la parte che gli spetta, tanto che sarà una fortuna se in avvenire *la successione delle nostre idee* potrà ancora servirci a qualcosa⁹⁷.

Il ritardo con cui gli interventi del padre di Tristram cercano di inserirsi come un cuneo tra tempo dell'immaginazione e tempo reale è dovuto al suo rifiuto della scansione arbitraria ed effettiva del tempo reale. Da ciò dipende la lentezza nella stesura della *Tristrapedia* rispetto alla crescita del figlio. E il narratore, per quanto si accanisca a confutare ed irridere l'errore paterno, ne continua la tradizione nella prassi testuale dove il tempo narrativo insegue il flusso delle idee concatenate in successione analogica. Conseguenza di tale stato di cose è che l'eroe non riesce a nascere e la descrizione della sua vita, schiacciata dal peso esorbitante delle opinioni, è continuamente rinviata. Si è già detto come una delle soluzioni auspiccate da Sterne per risolvere l'asincronia tra tempo della vita e tempo delle opinioni sia il ricorso alla vista, e come Calvino raccolga questo suggerimento con la trascrizione in linguaggio teatrale dei due viaggi della vita e delle opinioni sterniane.

In *Lord Jim* l'assimilazione problematica del concetto di tempo è spinta fino alle sue estreme conseguenze. Il tempo delle idee diviene la norma perché non esiste più un'autorità, sia pure fittizia, con cui lottare. L'individuo Jim, uomo del novecento, è solo di fronte alla natura ed alla storia, è travolto dall'una senza conoscere l'altra; ma soprattutto egli non conosce se stesso e si lascia andare alla deriva in questo elemento sconosciuto, amniotico, liquido, che è il suo pensiero: la durata delle sue idee. In questo romanzo, dove il discorso sulla coscienza è totalmente

obliterato nel personaggio e delegato al commento *a posteriori* del narratore Marlowe, anche Conrad raccoglie i suggerimenti di Sterne teatralizzando lo scollamento tra la vita e la coscienza di Jim e mettendo il processo sotto gli occhi del lettore. Nel romanzo conradiano assistiamo infatti ad una distribuzione verticale dello spazio sulla nave del naufragio, corrispondente a tre livelli di azione distinti:

1) l'albero di vedetta, sul quale Lord Jim vive in solitudine lo spettacolo allestito dai fantasmi letterari della sua immaginazione;

2) la tolda della nave, appena più in basso, dove il capitano e i marinai traditori organizzano la loro squallida fuga;

3) la stiva, silenzioso mondo delle ombre che nasconde l'ignaro carico dei Pellegrini: un non-luogo dove l'azione è bloccata.

A questa tripartizione dello spazio corrisponde una percezione differenziata del tempo. Nello spazio più alto, quello della creazione dell'immagine, vige la «durata», compresenza di passato presente e futuro; questo tempo sospeso si contrappone al tempo reale, scandito dalle azioni degli uomini sul ponte, per saldarsi infine, nel buio della stiva, con l'identica sospensione che regna in cima alla piramide spaziale.

Il personaggio che consente ai tre livelli dell'azione di integrare, Lord Jim, subisce l'impatto col tempo reale come una interferenza: l'osservazione della scena nella quale si agitano le passioni meschine degli altri membri del Patna, emblema della corrotta civiltà borghese prodotta dalla Rivoluzione Industriale, si incunea tra il pensiero e l'azione di Jim causando un danno irreparabile. La lacerazione si muta in psicosi spazio-temporale. Il protagonista, abituato ad agire nell'immobilità reale che l'accelerazione dei pensieri presuppone, non riesce a coordinare le azioni con i propositi eroici che continuano ad incalzarlo alla visione dei pellegrini addormentati. Tutto il travaglio dell'intellettuale novecentesco, che non riesce a saldare l'ideale con la realtà, è sintetizzato in quella sosta forzata sulla tolda della nave che impone all'uomo la visione del «limite», il mare del «negativo» che

bisogna oltrepassare per superare la prova di volontà, iniziazione alla vita. Se per Robinson Crusoe e per gli eroi settecenteschi il limite era innanzitutto quello opposto dalla natura, l'eroe del 900 annaspa in una società ostile col paradosso di una natura resa amica dagli strumenti tecnologici creati per disciplinarla.

Ora, Calvino si appropria della verticalizzazione dello spazio di *Lord Jim* e, sostituendo al paesaggio marino le campagne di Ombrosa-San Giovanni, risolve anche il problema della mobilità del personaggio e quindi del collegamento tra i distinti piani dell'azione:

1) l'albero di vedetta, luogo della solitudine che propizia la vita immaginaria, si moltiplica all'infinito: diviene una foresta i cui confini coincidono con quelli del mondo conosciuto da Cosimo;

2) la campagna e il giardino, dove si svolge la vita reale che Cosimo controlla dalla sua postazione elevata, sporgendosi in avanti come dalla balconata di un teatro⁹⁸;

3) il sottobosco e la valle, dimora degli umili, contadini ed artigiani tra i quali vige una diversa visione delle cose del mondo⁹⁹ e che Cosimo, messaggero alato, mette in comunicazione senza mai scendere dagli alberi.

Mantenere sempre davanti agli occhi l'immagine della vita reale, cui ha abdicato con il salto del 15 di giugno, è ciò che rinsalda quotidianamente l'ostinazione di Cosimo e conferma la sua decisione di vivere una solitudine intellettuale resa fattiva grazie alla mobilità offertagli dal terreno d'azione. Del resto, alla delimitazione volontaria dei confini spaziali corrisponde una consapevole distinzione dei livelli di percezione temporale; la durata vera e propria, il tempo della creazione o della lettura, coincide con un eclissarsi del personaggio nei boschi, assenza che è segnalata puntualmente dalla vedetta di terra: il narratore Biagio. Dunque, Cosimo non elude l'autoesame, anzi, la sua esistenza si svolge all'insegna di un costante confronto tra le proprie ragioni di vita e quelle del microcosmo familiare e sociale da cui si è allontanato: la vicinanza della sua isola fluttuante, rispetto a quella di Robinson, è tale da consentirgli frequenti viaggi di «andata e

ritorno» tra l'analisi di se stesso e l'osservazione del mondo di fuori.

Ad un viaggio di andata, dove il pensiero si traduce in azione, fa seguito un ritorno dell'azione sul pensiero che equivale ad una verifica sul piano etico, la quale è resa possibile, a sua volta, dall'osservazione dello sfondo naturale e storico (il paesaggio e la famiglia) dal quale il pensiero è maturato. Questa dialettica autoconoscitiva Cosimo contrappone al personaggio conradiano il cui fallimento nell'azione deriva da una mancanza di spessore etico.

Note al Capitolo Secondo

¹ Si legga quanto afferma lo scrittore a proposito del rapporto tra la sua prima prova narrativa e *L'isola del tesoro* di R. L. Stevenson in I. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in Id. *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, p. 1196. Cfr. anche Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 967-988.

² I. Calvino, *Risposte a 9 domande sul romanzo*, in Id., *Saggi*, Tomo I, pp. 1528-1529.

³ Cfr. I. Calvino, *L'isola del tesoro ha il suo segreto*, in Id., *Saggi*, Tomo I, pp. 967-971.

⁴ R. L. Stevenson, *I lanternaï*, in Id., *Romanzi, racconti e saggi*, a cura di Attilio Brilli, Milano, Mondadori, 1982, p. 1925.

⁵ Si legga, a tale riguardo, il giudizio di Pavese su Stevenson in: C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Prefazione di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1951, pp. 212-213; da confrontare con il giudizio di Calvino del 1955: I. Calvino, *L'isola del tesoro ha il suo segreto*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 968.

⁶ R. L. Stevenson, *I lanternaï*, in Id., *Romanzi, Racconti e saggi*, cit., pp. 1925-1927.

⁷ C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, cit.

⁸ R. L. Stevenson, *A proposito del «romance»*, in Id., *L'isola del romanzo*, a cura di Guido Almansi, Palermo, Sellerio, 1987, p. 29.

⁹ Ivi, pp. 29-30.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ I. Calvino, *L'isola del tesoro ha il suo segreto*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 969.

¹² Ivi, pp. 969-970.

¹³ La distinzione tra «romance» e «novel» percorre l'intero arco della narrativa inglese ed è accompagnata da polemiche e dispute *pro* e *contra* il genere scelto. Cfr. S. Perosa, *Teorie inglesi del romanzo 1700-1900*, Milano, Bompiani, 1983. Sulla *querelle* degli anni '80 che vide impegnati Stevenson, James e, di passata, anche Conrad,

si veda C. Pagetti, *La nuova battaglia dei libri*, Bari, Adriatica, 1977; e inoltre, H. James e R.L. Stevenson, *Amici Rivali. Lettere 1884-1894*, a cura di Guido Almansi, Milano, Archinto, 1987.

¹⁴ I. Calvino, *L'isola del tesoro ha il suo segreto*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 967-968.

¹⁵ I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, p. 25.

¹⁶ Si tratta, a detta di E. Morin, di una dimensione simbiotica, una sorta di ventre materno, caratterizzata dalla incorporazione di spazio e tempo: «Spazio-tempo: è questa la dimensione totale e unica di un *universo fluido* (...) un oceano liquido [dove] gli oggetti sorgono, saltano, scompaiono, sbocciano, si ritraggono (...)» (E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., pp. 77-78).

¹⁷ I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 31.

¹⁸ Cfr. I. Calvino, *Intervista di Maria Corti*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, pp. 2920-2929.

¹⁹ I. Calvino, *Dall'opaco*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, pp. 89-101.

²⁰ I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 706-707.

²¹ Ivi, p. 670.

²² E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., p. 132.

²³ Ibidem.

²⁴ I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, p. 7.

²⁵ I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 39.

²⁶ Cfr. J. Conrad, *Lord Jim*, introduzione di E. Siciliano, Milano, Garzanti, 1989, Cap. XIV, pp. 133-144.

²⁷ Ivi, p. 11.

²⁸ Ivi, pp. 11-12.

²⁹ J. Conrad, *Lord Jim*, cit., p. 77.

³⁰ Ivi, p. 76. Non bisogna dimenticare, a questo proposito, la definizione di cinematografo come platonica caverna delle ombre.

³¹ E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., p. 90.

³² Ibidem.

³³ Ivi, pp. 41-50.

³⁴ J. Conrad, *Lord Jim*, cit., p. 283.

³⁵ Ivi, cap. XXXVI, pp. 278-290.

³⁶ Ivi, pp. 185-186.

³⁷ Ibidem.

³⁸ E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., pp. 54-55.

³⁹ Ivi, p. 54.

⁴⁰ I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 197-198.

⁴¹ I. Calvino, *Le sorti del romanzo*, in «Ulisse», nn. XXIV-XXV, Autunno-Inverno 1956-1957; sta in: I. Calvino, *Saggi*, cit., Tomo I, p. 1514.

⁴² Fra i rari interventi firmati da Calvino sul «Notiziario Einaudi» c'è proprio un articolo scritto in occasione della morte di Brecht che si configura come un'autentica

presa di posizione poetico-ideologica; si veda I. Calvino, *Brecht*, «Notiziario Einaudi», Anno V, n. 9, sett. 1956 (ora in: I. Calvino, *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 1301-1302).

⁴³ Sull'argomento si veda AA.VV. *Inchiesta sulle fate: Italo Calvino e la fiaba*, cit.; e soprattutto l'introduzione di Calvino alle *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956, pp. XIII-XVII, vol. I.

⁴⁴ Cfr. I. Calvino, *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 1512-1513; da cfr. con il fiero parteggiare dell'articolo su Brecht: «Io sono per Brecht. Pur sentendo tutto il fascino e l'autorità che la classica imperturbabile chiarezza dell'intelligenza di Lukacs esercita, dal suo empireo di valori, sono per Brecht, figlio del dramma dello svilimento della «cultura di massa», sono per la sua sensibilità moderna (...)» (Ivi, p. 1302).

⁴⁵ I. Calvino, *Risposte a 9 domande sul romanzo*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 1523.

⁴⁶ I. Calvino, *Brecht*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 1302.

⁴⁷ B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale*, in Id., *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962, p. 132.

⁴⁸ Cfr. I. Calvino, *Brecht*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 1302.

⁴⁹ Questa espressione è utilizzata da Calvino nella prefazione alle *Fiabe Italiane* (cit., p. XVIII); ma per il concetto si veda *Natura e storia nel romanzo*, in I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 28-51.

⁵⁰ B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale*, cit., pp. 130-131.

⁵¹ Ivi, p. 136.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ B. Brecht, *Il teatro moderno è il teatro epico*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., pp. 27-28.

⁵⁵ Questa dichiarazione di Calvino a proposito della narrativa di Sterne è da leggere fra le righe del saggio su *Jacques le fataliste* di Diderot, in I. Calvino, *Denis Diderot*, «*Jacques le fataliste*», in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 844. Per quanto riguarda gli studi sullo sternismo nella letteratura italiana, dopo la rassegna di G. Rabizzani sulla letteratura dell'Ottocento (*Sterne in Italia. Riflessi nostrani dell'umorismo sentimentale*, Roma, Formiggini, 1920), si deve attendere la fine di questo secolo per una ricognizione che privilegia l'analisi comparata dei modelli con un affondo nei testi che giunge fino al teatro pirandelliano: AA. VV., *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di G. Mazzacurati, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.

⁵⁶ C. Levi, *Prefazione al Tristram Shandy*, in L. Sterne, *Tristram Shandy*, Milano, Garzanti, 1983, p. X.

⁵⁷ *Un'intervista con Italo Calvino*, di Gregory L. Lucente, «Nuova Corrente», XXXIV, 100, cit., pp. 377-378.

⁵⁸ L. Sterne, *Tristram Shandy, gentiluomo*, cit., pp. 224-250.

⁵⁹ V. Sklovskij, *Una teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. 154.

⁶⁰ I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 33.

⁶¹ G. Mazzacurati, *Il fantasma di Yorick*, in L. Sterne, *Un viaggio sentimentale*, a cura di G. Mazzacurati, Napoli, Cronopio, 1991, Tomo II, pp. 158-159. Ed è lo stesso Mazzacurati a porre, in altra sede, la questione della genesi di questa annessione: cfr. AA.VV., *Effetto Sterne*, cit., pp. 17-18.

⁶² L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., pp. 244-245.

⁶³ Ivi, pp. 269-270.

⁶⁴ I. Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 160. E a proposito della distinzione lukaciana fra «tipico» e «medio» cfr. G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, p. 47.

⁶⁵ G. Mazzacurati, *Il fantasma di Yorick*, cit., p. 162.

⁶⁶ L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 264.

⁶⁷ I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 669-670.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 66.

⁷¹ Ivi, p. 67.

⁷² Ivi, p. 178.

⁷³ Cfr. E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., p. 133.

⁷⁴ I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 698.

⁷⁵ Non si può evitare, a questo proposito, di richiamare ancora una volta alla memoria il saggio di Calvino su *I livelli della realtà in letteratura* dove, non a caso, lo scrittore mette in relazione queste due figure strutturali della piramide e dell'*enchassement*; dove la prima è illustrata con l'esempio dell'*Amleto* shakespeariano e la seconda con l'archetipo di viaggio della narrativa occidentale: l'*Odissea* di Omero. Calvino avvalorava dunque la nostra ipotesi di teatro e viaggio a confronto, oppure anche di teatro come viaggio. Cfr.: I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 381-405.

⁷⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991, p. 21.

⁷⁷ L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 444 e p. 456; I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 670.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ I. Calvino, *Il Barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., pp. 560-561.

⁸⁰ L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 100.

⁸¹ Ivi, p. 464. In quest'ultimo caso avviene anche un passaggio intertestuale di materiale linguistico dal *Tristram Shandy* al *Barone Rampante*.

⁸² Il narratore sterniano sostiene, in particolare, di aver raggiunto in quell'unico punto delle vette sublimi nella narrazione la cui altezza si contrappone irrimediabilmente alla desolazione della restante pianura (il resto dell'opera). Cfr.: Ivi, pp. 282-283.

⁸³ Si veda tutta la parte finale del volume VI in L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, introduzione di Marisa Bulgheroni, traduzione di Antonio Meo, Milano, Garzanti, 1983, pp. 430-432.

⁸⁴ I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 669-670.

⁸⁵ E l'affermazione viene a proposito dato che Bertone illustra l'illuminismo calviniano: «Calvino non ha fatto che esporre e rappresentare il funzionamento del proprio cervello con coerenza e nell'assenza di ogni sudditanza». (G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, cit., p. 159).

⁸⁶ L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 470.

⁸⁷ I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 25.

⁸⁸ Ivi, p. 15.

⁸⁹ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus, Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, cit., p. 257. Si veda pure tutto il saggio, Ivi, pp. 247-274.

⁹⁰ Il potere di suggestione che questo brano del *Tristram Shandy* dovette avere sui narratori delle generazioni successive è da attribuire, oltre che al contenuto del Sermone stesso, alla particolare importanza che l'autore gli conferisce a livello di rappresentatività dell'intero romanzo. Come ricorda A. Saccone: «(...) Hogarth disegna il frontespizio per la prima tiratura del *Tristram Shandy*, in cui è rappresentato il caporale Trim che legge un sermone al padre di Tristram e allo zio Toby, mentre il dott. Slope dorme. È Sterne stesso, attraverso un amico, a chiedere ad Hogarth di dipingere quella scena perché avrebbe reciprocamente illustrato il suo sistema e il mio». (Cfr. A. Saccone, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, Napoli, Liguori, 1995, p. 79 e n.)

⁹¹ L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 122.

⁹² Ivi, p. 123.

⁹³ Ivi, p. 118.

⁹⁴ Cfr. Ivi, p. 125 e J. Conrad, *Lord Jim*, p. 280. Non è questo l'unico luogo nel quale ci è dato di rinvenire uno sternismo di Conrad; ci pare, tuttavia, particolarmente spiccata, nel caso di *Lord Jim*, la tendenza conradiana a privilegiare il versante malinconico e spleenetic degli umori sterniani, piuttosto che l'attitudine ridanciana del narratore che si fa beffe dell'autorità e della tradizione. Soprattutto il discorso sulla coscienza appare metabolizzato e tradotto nel romanzo di Conrad; ecco perché si rende necessario il riferimento allo Yorick del Sermone, e poi a quello del *Viaggio*, che indugia ad osservare le ombre del suo foro interiore come in una sorta di «camera oscura», anticipando la visione cinematografica di Conrad e Calvino. Come acutamente osserva G. Mazzacurati: «Questa sorta di camera oscura spesso inganna, sulla proporzione tra le cose visibili e sulla sequenza, sui rapporti logici tra quelle trascorse; (...) Yorick indugia spesso a guardare attraverso questo luogo, che ha qualche affinità con la caverna platonica e, ancor più, coi miti della creazione letteraria (...)» (G. Mazzacurati, *Il fantasma di Yorick*, cit., pp. 175-176).

⁹⁵ L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 125.

⁹⁶ I. Calvino, *Postfazione ai «Nostri Antenati» (Nota 1960)*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1213.

⁹⁷ L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 177.

⁹⁸ Si veda la postura di Cosimo durante l'incontro con Viola: «Cosimo, d'in cima alla magnolia, era calato fino al *palco* più basso, ed ora stava coi piedi piantati uno qua uno là in delle forcelle e i gomiti appoggiati a un ramo davanti a lui come a un davanzale». (I. Calvino, *Il Barone rampante*, cit., in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, p. 563). Calvino gioca evidentemente con l'equivoco offertogli dall'uso di un gergo botanico; ma il gioco è sottolineato dall'ammiccante annotatore Tonio Cavilla (anagramma di Italo Calvino) il quale, qui come in altri luoghi del testo che potrebbero prestarsi ad interpretazioni simboliche, induce ad una pausa che sovente si mostra sapida d'ironia. Cfr.: I. Calvino, *Il Barone Rampante*, Prefazione e note di Tonio Cavilla, Milano, Garzanti, «Lecture per le Scuole Medie», 1985. Inoltre, nel breve commento

al testo, apposto in calce ad ogni capitolo, Tonio Cavilla si pregia spesso di riferimenti a movimenti e tecniche teatrali.

⁹⁹ Questo aspetto è fortemente rimarcato in occasione dell'incontro di Cosimo con il brigante Gian dei Brughi: cfr. I. Calvino, *Il Barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 639-640.

CAPITOLO TERZO

Appunti per una «storia-scoria»:
vita e morte della memoria
nella narrativa calviniana

Cosimo Piovasco è un esploratore, anzi un «navigatore» della memoria. Lo sguardo che lo scrittore deve puntare sul mare memoriale, perché da esso emergano gli oggetti che si disporranno nella sequenza analogica del racconto-per-immagini, si comporta come l'occhio di un viaggiatore. E sappiamo che, per Calvino, «viaggiare non serve molto a capire (...) ma serve a riattivare per un momento l'uso degli occhi, la lettura visiva del mondo»¹. E tuttavia, come abbiamo sottolineato nei capitoli precedenti, il pericolo che lo scrittore vedeva in agguato, nell'intraprendere un viaggio di ritorno verso il paesaggio storico e naturale della propria adolescenza, era quello di un oscuramento della visione, coincidente con una sorta di «pietrificazione» della realtà osservata². Il rifiuto di riconoscersi nella tradizione borghese determinava in Calvino la difficoltà a riportare alla luce il proprio passato: difficoltà che nel *Barone Rampante* sarà parzialmente superata grazie all'adozione di un punto di vista straniato sulla realtà di Ombrosa-San Giovanni ed alla trasposizione della favola allegorica in un passato mitico. Nel cinema mentale di Calvino, la memoria si salda con l'affabulazione sui temi avventurosi e mitici – il *Robinson Crusoe*, i romanzi di Stevenson e Conrad, il picaresco viaggio di Sterne – per generare il nuovo mito del *Barone Rampante*. E allora, proprio sui meccanismi della memoria e del cinema, che sono i fattori costitutivi del cinema mentale, sarà necessario soffermarsi per comprendere in che modo tecniche della memoria e tecniche cinematografiche permettano a Calvino di superare la rimozione del proprio passato e di liberarne gran parte del contenuto nel romanzo autobiografico grazie al processo di scrittura-per-immagini. Bis-

gnerà ricordare, a questo proposito, che la rimozione non investe soltanto il vissuto autobiografico dello scrittore ma anche i contenuti e la sostanza di quelle letture che, dalla cultura dominante, venivano classificate come «borghesi» e che, non a caso, tornano a galla nel *Barone Rampante* per quello stesso spirito di recupero e di conciliazione che animava Calvino in quel torno di anni. Oltre a quelli che Ferretti definisce i «suoi autori», Stevenson e Conrad, la reticenza di Calvino a parlare delle letture che più solleticavano la sua immaginazione si estende anche ad un composito gruppo di opere che la Einaudi veniva pubblicando tra la prima e la seconda metà degli anni '50. La cartina di tornasole che ci consente di portare alla luce i riferimenti bibliografici, che confluiranno poi nel grande contenitore allegorico del *Barone Rampante*, è il bollettino di informazioni culturali della casa editrice, il «Notiziario Einaudi», del quale Calvino fu direttore editoriale dal 1952 al 1959³. Anche qui, come nel caso degli articoli pubblicati su sedi diverse e analizzati da Ferretti, la preoccupazione ideologica appare dominante. Numerosi articoli e recensioni, che recano l'impronta stilistica e culturale di Calvino, sono protetti dall'anonimato e il bollettino si configura come una miniera di indizi, tracce e percorsi possibili, illuminanti per chi si proponga di ricostruire il funzionamento del laboratorio di scrittura calviniano⁴. Fra i testi passati in rassegna è stato soprattutto utile, ai fini di questa indagine, rilevare la passione calviniana per una figura della tradizione anglosassone che in alcuni di questi articoli compare: il pioniere. I leggendari capitani di Conrad della navigazione a vela sfilano davanti ai nostri occhi con indosso l'abito di un mestiere che di volta in volta si rinnova, pur conservando un tratto distintivo che ne designa il carattere: l'ostinazione. Tratto che pare legato indissolubilmente alla provenienza geografica di ciascuno di questi eroi: l'Inghilterra. Da *L'avventura sottomarina* di Philippe Diolé⁵, l'immersionista pioniere dei fondali marini – francese, ma di spirito fortemente anglosassone –, a *L'esplorazione dello spazio* di Arthur Clarke⁶, pioniere dello spazio, ai numerosi libri di archeologi inglesi, quali Leonard Woolley – lo scopritore della mitica Ur – e John Chadwick⁷: il filo sotterraneo che unisce questi oggetti della me-

moria calviniana è come il filo di Arianna che permette l'uscita dal labirinto di specchi in cui si rischia di incappare esplorando il vasto continente della scrittura conradiana, primo grande modello dell'opera di Calvino. Questo filo ci consente infatti di stabilire almeno un punto fermo rispetto al modo in cui avveniva in Calvino il recupero della memoria «borghese»: la riflessione sull'eroe, sul pioniere nei suoi molteplici travestimenti – da Robinson Crusoe e dai capitani di Conrad, fino agli esploratori del «Notiziario Einaudi» – si sviluppa senza soluzione di continuità. Questo accade perché l'esploratore-pioniere gode di un rapporto privilegiato con la natura, laddove per Calvino:

Il confronto con la natura

È la situazione elementare da cui prende le mosse il fare umano; perciò la ricchezza poetica e morale che avranno sempre le *testimonianze degli esploratori*, di chiunque si trova a lottare con la natura⁸.

La sfida alla natura che anima il «fare» di Mario Calvino è, come abbiamo visto, uno dei tratti che connota positivamente l'etica individualista e costituisce inoltre l'immagine centrale su cui germoglia l'invenzione del novello Robinson, Cosimo Piovasco. È pur vero che, nell'allegoria calviniana, il rapporto con gli alberi di Ombrosa simboleggia il rapporto di Calvino con la letteratura – la «vegetazione di frasi scritte» – e, ne *La strada di San Giovanni*, lo scrittore afferma di aver rifiutato il rapporto con la natura soltanto per ritrovarne in seguito le tracce ed il significato grazie al suo rapporto con la letteratura. Lo scarto fra rapporto diretto e rapporto mediato con la natura è fornito dal terzo elemento che la letteratura mette in gioco e che determina il riavvicinamento cosciente di Calvino al suo paesaggio di origine: la storia. E infatti, il lettore di un resoconto di avventure o di una narrazione documentaria non avrà il gusto del confronto diretto con l'elemento naturale, ma potrà godere della ricostruzione storica che le tante esperienze del «fare» umano delineano nella sua memoria e potrà, inoltre, sentirsi egli stesso un anello naturale della genealogia storica da lui ricostruita. È questo in fondo il concetto che guida l'azione del capitano di *Linea d'ombra* il quale riuscirà a vincere la sua prova di iniziazione nella sfida alla natura proprio perché intrattiene, nella sua memoria, un rapporto

privilegiato con i capitani che lo hanno preceduto. Dunque, la priorità del rapporto con la letteratura risiede nella possibilità che essa offre di un duplice confronto con i due termini di natura e storia che insieme concorrono all'autocostruzione dell'individuo. Questo è il primo livello del significato che Calvino assegna alla metafora vegetale, dove per rapporto con la natura «scritta» si intende la lettura. Quando però il confronto diventa cimento, e la sfida alla natura «scritta» implica il «fare» scrittura – significato privilegiato da Calvino –, allora la storia della letteratura, cioè degli scrittori che si sono cimentati precedentemente nella sfida, assume lo stesso valore che per il capitano di *Linea d'Ombra* riveste la catena genealogica dei capitani suoi predecessori. I libri contengono la memoria del «fare». E nei libri di Conrad, in particolare, la memoria del «fare» diviene tutt'uno con quella dell'«essere», visto che lo scrittore incarnò, per metà della sua vita, la figura del pioniere-esploratore che compare in tanti suoi romanzi. Ecco la ragione della preferenza che Calvino accordava al capitano inglese: la memoria dell'essere e del fare nutrivano il «fare» della scrittura conradiana. Nel caso specifico di Calvino, questo tipo di ricchezza memoriale – la vita come «essere» e «fare» insieme – è assente o rimossa. Il suo «fare» scrittura si nutre soprattutto di memoria o di natura «scritta»: la sfida con la natura dell'oggetto di creazione è sorretta dalla memoria della storia della letteratura. Di qui l'importanza fondamentale che i libri, in quanto oggetti della memoria che nutrono la *fabula* stessa del testo, assumono in tutta l'opera calviniana.

Ora, tra le varie figure di pioniere che compaiono nei libri che alimentano l'invenzione del *Barone Rampante*, secondo i dati emersi dall'indagine sul «Notiziario Einaudi», pare rivestire un ruolo di spicco la figura dell'archeologo. Lo stesso Diolè, l'immersiionista de *L'avventura sottomarina*, è oggetto di un'incondizionata ammirazione da parte di Calvino per la sua consuetudine a «diguazzare» nelle varie scienze come la zoologia, l'idrografia, la speleologia e soprattutto l'archeologia, «in cui al ritorno alla madre natura si sostituisce il ritorno all'altra grande madre, la storia»⁹. E più che di sostituzione, in realtà, nella prassi del lavoro archeologico bisogna parlare di una felice combina-

zione di questi due viaggi di ritorno, ovvero di una riscoperta della natura come storia rimossa.

Ma è soprattutto nella recensione al libro dell'archeologo Leonard Woolley, *Il mestiere dell'archeologo*, che le ragioni dello speciale interesse dimostrato da Calvino si spiegano in tutta la loro complessità. Egli si sofferma, infatti, sull'evoluzione subita in appena cent'anni dal personaggio dell'archeologo che, fin dalla nascita di questa disciplina, ha «destato l'ammirazione degli spiriti colti e addirittura ispirato poeti fra i maggiori»¹⁰. Si passa dall'«archeologo da teatro che ha coscienza di violare i misteri della natura (...) all'archeologo maledetto (...) perseguitato dalla vendetta di re, faraoni e gran sacerdoti»¹¹. C'è poi «l'archeologo-uomo d'azione» tra i quali il più noto è André Malraux ma il capostipite è T.E. Lawrence, «il colonnello del deserto, il primo autentico intellettuale-avventuriero»¹². I nomi di Malraux e di T.E. Lawrence ritornano affiancati, e fuori dell'anonimato, nella produzione saggistica ufficiale di *Una pietra sopra*, dove Calvino scrive:

Due scrittori inglesi degli anni Venti (...) D.H. Lawrence (...) T.E. Lawrence, il colonnello d'Arabia, l'etica di chi combatte guerre non sue come perseguendo una propria regola interiore, come un banco di prova stoico e virile. *Dopo il colonnello Lawrence, un altro archeologo si trasforma in narratore epico, André Malraux*, che combatte e racconta le rivoluzioni di Cina e di Spagna, viste con l'occhio d'un individualista esteta, di cultore d'una grandezza assoluta e astorica nelle azioni, nelle persone come nelle opere d'arte del suo *Museo immaginario*¹³.

Se gli archeologi possono diventare dei «narratori epici», è evidente che archeologia e narrazione epica maneggiano, in qualche modo, gli stessi materiali e la loro ricerca è animata da uno spirito simile e da finalità convergenti. E infatti, in entrambi i casi, dal corto circuito che si innesca tra osservazione della natura e memoria della storia degli uomini, può scaturire una scoperta: reperto archeologico o verità personale e collettiva. Nel caso del *Barone Rampante*, questa analogia tra archeologo e scrittore è particolarmente appropriata visto che, come afferma

l'annotatore Tonio Cavilla a proposito del rapporto paesaggio/memoria nel romanzo allegorico:

Partendo da un mondo che non esiste più, l'Autore regredisce a un mondo mai esistito ma che contenga i nuclei di ciò che è stato e di ciò che avrebbe potuto essere, le allegorie del passato e del presente, le interrogazioni sulla propria esperienza¹⁴.

Il paesaggio di Ombrosa/San Giovanni è osservato, dunque, con lo sguardo di un archeologo che, partendo dalla fisionomia di una natura esistente, ricostruisce le linee e le forme di un paesaggio passato immerso in un divenire storico possibile che contenga i nuclei di una duplice verità, reale e ipotetica, sulla storia e sull'individuo. La tematica, così enunciata, del rapporto con la natura-storia del paesaggio natio ci riporta direttamente al libro che narra l'esperienza di un altro fittizio viaggiatore-archeologo e che Calvino considerava come un archetipo della letteratura di viaggio: *Cuore di Tenebra*¹⁵ di Conrad. Questo libro, che costituiva uno dei «testi mitici» sui quali si consumava l'amicizia anglofila tra Calvino e Pavese¹⁶, è un viaggio in terra africana che il narratore Marlowe – lo stesso di *Lord Jim* – compie per cercare la verità sul proprio mondo, quello occidentale, e sulla natura dell'uomo. Si tratta, insomma, di un tentativo di penetrare contemporaneamente nei due poli dell'ignoto sui quali l'uomo conradiano si trova normalmente sospeso: il cosmo e l'inconscio. Nella *darkness*, nell'ombra, si annida l'altra faccia della verità, quella che sfugge al raggio di luce che la fiaccola del progresso proietta intorno a sé: questa è l'ipotesi di partenza dalla quale muovono i passi di Marlowe¹⁷. La natura africana incontaminata e selvaggia, che rappresenta uno stadio primordiale della natura e della storia occidentali, dovrebbe contenere le risposte che il narratore insegue navigando lungo il corso del fiume Congo. Essa rimane però inconoscibile agli occhi di Marlowe che continuano ad osservare l'oggetto della propria ricerca attraverso lo schermo della cultura – che è storia rimossa – e cercano di snidare la verità celata nell'ombra servendosi della fiaccola del progresso, della conoscenza *illuminata* che strati di storia hanno accumulato. Ebbene, proprio perché quella griglia interpretativa di cui si avvale per *vedere* è un portato della civiltà, Marlowe non

riesce a carpire all'ombra della natura, storia rimossa, i suoi segreti. Le conclusioni di Marlowe, al termine del suo viaggio, sono ben poco confortanti: il fondo oscuro dell'uomo è inconoscibile; nel buio della tenebra non c'è altro che nero ed *orrore*. E questo orrore, che dall'opinione comune è visualizzato nella «negritudine» somatica della popolazione africana, è smascherato da Marlowe come una condizione interna alla popolazione bianca. Ricettacolo della *darkness* non è il cuore del continente africano, bensì il cuore o lo spirito di un commerciante d'avorio di nome Kurtz che ha portato la cosiddetta civiltà occidentale tra i neri del Congo e che, come sottolinea Calvino:

(...) arriva a una sorta d'illuminazione totale d'un universo irrazionale e negativo e muore gridando «L'orrore! L'orrore!» (...) ¹⁸

Dunque, la verità del cosmo e quella dell'inconscio non si possono dire; oppure, più semplicemente, non si possono ricordare. Come vedremo, Calvino condivide in parte questi assunti pessimistici dell'ideologia conradiana anche se, nel *Barone Rampante*, preferisce far valere il motto di Romain Rolland: *pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà*. La sua adozione di un punto di vista straniato e distante sulla realtà osservata, risponde al bisogno di sperimentare una prospettiva umoristica che porti alla luce il carattere doppio della verità. La coscienza che una cosa «si può dire almeno in due modi» ¹⁹, e la relativa equipollenza di tali formulazioni della realtà, induce Calvino ad accettare la divisione tra una vita dell'immaginazione collocata in piena luce – sulla cima degli alberi – e una vita della realtà «formicolante di ombre», fantasmi e doppi. In fondo, la scelta dell'allegoria è uno dei tanti modi di aggirare l'ostacolo dell'orrore e del buio che una ricerca della verità comporta: un modo per sfuggire al pericolo di «pietrificazione» della realtà osservata.

II.

Stabilita, dunque, a grandi linee la fisionomia di questo contenitore della memoria calviniana, nel periodo in cui lo scrittore andava maturando il progetto del romanzo autobiografico, cioè

che resta da chiarire è in che misura la memoria letteraria si fonde con la memoria personale nell'invenzione del personaggio autobiografico. E inoltre: in che modo l'autore riesce a combattere la paura di una «pietrificazione» della visione, e quale funzione svolge questo superamento della rimozione memoriale nella riconciliazione con la tradizione borghese e familiare?

La prima questione da affrontare ci riporta al «nucleo mitico» del personaggio di Cosimo Piovasco che, come sappiamo, è il prototipo dell'*homo faber* esploratore e avventuriero: Robinson Crusoe. Se è vero che Calvino intendeva ricreare il mito di Robinson, doveva certo sapere che questo romanzo nacque dalla fusione di due tradizioni, quella del viaggio reale e quella del viaggio immaginario: sintesi dei resoconti documentari riportati dai viaggiatori del Nuovo Mondo e dai pionieri dell'espansionismo inglese e insieme visione allegorica che quel Nuovo Mondo ricostruisce e trasfigura nel viaggio fantastico dello scrittore. Defoe contamina, infatti, la vera storia del marinaio scozzese Alexander Selkirk con miti e leggende della letteratura di viaggio «immaginaria», primo fra tutti l'archimite omerico: il periplo favoloso di Ulisse che è il simbolo dell'eterna fuga dell'uomo da se stesso e, nello stesso tempo, dell'eterno ritorno alla propria isola. In realtà, Calvino mostra di essere ben al corrente del carattere miscedaneo delle fonti utilizzate da Defoe e della sua base documentaria:

Era un momento in cui le storie di mare e di pirati avevano successo, e il tema del naufrago sull'isola deserta già aveva interessato il pubblico per un fatto realmente occorso dieci anni prima, quando il capitano Woodes Rogers aveva trovato nell'isola Juan Fernandez un uomo che vi era vissuto da solo per quattro anni, un marinaio scozzese, un certo Alexander Selkirk. Così venne in mente a un libellista in disgrazia e a corto di quattrini di raccontare una storia del genere come memorie di un ignoto marinaio²⁰.

Dunque, la nostra ipotesi è che, ripercorrendo il processo mitopietico del Crusoe, Calvino si ispirò ai resoconti di viaggiatori, esploratori e pionieri in carne ed ossa, da un lato, e alla tradizione del viaggio allegorico-fantastico e del romanzo di avventure, dall'altro. Una posizione intermedia fra questi due ge-

neri di racconto di viaggio è occupata dai romanzi di Conrad, per la forte componente memoriale che ne sostanzia l'invenzione.

Nella rete di collegamenti che la memoria calviniana istituisce fra le diverse fonti e i vari personaggi, è evidente che la storia dell'*homo faber* Mario Calvino – che tra l'altro viaggiò in Sudamerica e in Africa – diventa il catalizzatore che attira a sé la fuga centripeta delle immagini, in quanto elemento del vissuto personale dell'autore che interagisce con gli altri oggetti della sua memoria letteraria. Del resto, la rimozione della memoria dipendeva in Calvino dalla frattura con la tradizione borghese e familiare, così come il recupero memoriale del *Barone Rampante* era reso possibile grazie alla riappropriazione della coscienza borghese e paterna. Dunque, il nodo della questione è sempre il rapporto con la tradizione dove il punto di partenza delle riflessioni calviniane sono gli eroi *sospesi* di Conrad: questi uomini continuamente esposti al rischio della perdita di memoria storica – il vincolo con la tradizione –, rischio che Calvino addita come realtà di fatto agli intellettuali del suo tempo. Sradicamento e perdita d'identità sono i due effetti della scomparsa di valori positivi che sia possibile contemplare come fattori di realtà in atto, e non solo in potenza o *in absentia*. Ai tempi di Conrad, il rischio della perdita di memoria era limitato dalla permanenza di una «schiera positiva» di eroi che iteravano il comportamento dei cavalieri del mare, il codice cavalleresco dei pionieri borghesi. All'epoca di Calvino tali modelli positivi sono totalmente scomparsi dal mondo borghese e sussistono, per scampare al naufragio, due possibilità: i libri che tengono in serbo quei valori oppure una potente memoria storica personale.

Ebbene, a tali possibilità ostano in Calvino due meccanismi di rimozione: uno di carattere più privato che chiama in causa il suo vissuto personale e la ribellione alla «violenza» di un'educazione imposta (il cibo/sapere della famiglia borghese); l'altro di natura collettiva che coincide con la rimozione della memoria storico-sociale generata dalla paura della guerra. Queste due prospettive – quella privata e quella pubblica – le ritroviamo combinate nel *Ricordo di una battaglia*²¹, il racconto dove si chiarisce il discorso sulla memoria e si apre quello sul cinema come

meccanismo compensatorio e sostitutivo della memoria personale e sociale che è andata perduta. Qui Calvino ricostruisce infatti il funzionamento, o la dis-funzione della sua memoria, svelando il meccanismo dal quale è indotto a sostituire le immagini del proprio vissuto autobiografico con quelle ripescate dal catalogo visivo dei divi o delle situazioni-tipo del mondo di celluloido: repertorio di una memoria tutta privata nel quale bisogna annoverare le vignette e poi le letture avventurose ed umoristiche che prolungano la carriera di spettatore in quella di lettore²².

Scrutando nel «fondovalle della memoria», lo sguardo mentale dello scrittore, collocato in posizione eminente, si sforza di prendere abbrivo per innescare la sequenza dei ricordi, agganciandosi ad elementi noti che producano una sequenza analogica:

(...) i ricordi sono ancora là (...) nell'umido letto di sabbia che si deposita nel fondo del torrente dei pensieri: se è vero che ogni grano di questa sabbia mentale conserva un momento della vita fissato in modo che non si possa più cancellare ma seppellito da miliardi e miliardi di altri granelli. Sto cercando di *riportare alla superficie una giornata*²³.

Le tenebre che avvolgono il passato non sono soltanto quelle della mattina in cui si collocano gli eventi che Calvino cerca di ricostruire: sono proprio le tenebre di una rimozione volontaria del ricordo. Dopo trent'anni egli cerca di «sollevare qualcuno dei grossi sassi che fanno da argine tra il presente e il passato, per scoprire le piccole caverne dietro la fronte dove s'acquattano le cose dimenticate»²⁴. Gli esiti della sua «marcia d'avvicinamento nella memoria» sono ben poco produttivi: Calvino continua a vedere frammenti di immagini che si spingono fuori dal buio e, solo di tanto in tanto, quando trova un appiglio – «un luogo preciso e familiare fin dall'infanzia»²⁵ sulla superficie liscia e compatta delle cose, lo scrittore riesce a «filtrare le forme e i colori». L'importanza di questo passo, ai fini della ricostruzione del processo memoriale nel *Barone Rampante*, è evidente se si pensa che il paesaggio di Ombrosa rappresenta appunto «un luogo preciso e familiare fin dall'infanzia», un luogo che lo scrittore allontanava ancora di più dagli anni delle tenebre successive, collocandolo in un passato mitico e favoloso. Nel buio degli anni di guerra sono piantati i «grossi sassi che fanno da argine tra il pas-

sato e il presente», tra gli anni dell'infanzia calviniana e la sua vita adulta di scrittore in esilio volontario. Ma nel romanzo autobiografico questo argine è compreso, è trasfigurato nella vicenda allegorica di Cosimo che abbraccia l'arco di un'intera vita. Dunque, le difficoltà del processo memoriale, così come è descritto nel *Ricordo di una battaglia*, riguardano in parte anche la trascrizione romanzesca della storia di Calvino nel *Barone Rampante*.

Calvino dice che il modo migliore per ripercorrere questa giornata che non riesce ad emergere dal buio è quello di affidarsi all'udito. Non solo e non tanto perché le immagini dei volti, dei luoghi, delle uniformi, sono cancellate dalla notte. Anche quando il sole è ormai salito in cielo, le sagome continuano ad apparire sfocate e distanti e lo scrittore si chiede perché «la rete bucata della memoria trattiene certe cose e non altre». La memoria viva è come una rete bucata, mentre la memoria uditiva riesce a contenere tutto il rimosso:

Ma per seguire il mio filo dovrei ripercorrere tutto attraverso l'udito (...) È ancora l'udito, non la vista, a tenere le fila della memoria²⁶.

Questa complessa dinamica prosegue fintantoché Calvino si ostina a voler ricordare i fatti come effettivamente si svolsero: una densa foschia di ombre e fantasmi si posa sul mare della sua memoria. Ma arriva un momento in cui lo sguardo mentale dell'affabulatore, che fantastica *dentro* le immagini, prevale sull'occhio memoriale. Scrive Calvino:

Ecco che se provo a descrivere la battaglia *come io non l'ho vista*, la memoria che si è attardata finora dietro le ombre incerte prende la rincorsa e si slancia²⁷.

Questa affermazione rappresenta la chiave di volta per comprendere la dialettica ricordo-rimozione nella scrittura calviniana. Lo scrittore pare insinuare che memoria e scrittura si escludono a vicenda, perché è possibile ricordare ciò che è stato volutamente soppresso dalla nostra memoria, ma è impossibile scriverlo. Il ricordo rimosso non diventa «cinema mentale» perché si tratta di una memoria prettamente uditiva. Ora, se il meccanismo fin qui descritto si limitasse a spiegare il funzionamento

della memoria in rapporto alla scrittura soltanto per una porzione dell'esperienza calviniana – quella coscientemente e volontariamente dimenticata da Calvino –, allora potremmo chiudere qui la nostra analisi. Il fatto è che, nel racconto *Dall'opaco*, per descrivere la percezione del paesaggio ligure davanti al quale l'io interno dello scrittore si trova perennemente orientato, Calvino parla dei meccanismi della visione negli stessi termini in cui nel *Ricordo di una battaglia* descrive il ritorno di un ricordo rimosso. Egli divide il mondo in due emisferi, il giorno e la notte, e dice che nel primo la visione appare incompleta perché rimangono, avvolti nell'ombra, dei luoghi dove l'avanzata dello sguardo è frenata dall'infittirsi degli oggetti: «punti visibili e punti sonori che si mescolano tutti i momenti e non riescono mai bene a coincidere»²⁸. La confusione si stempera nel velo uniforme che la notte getta sulle cose; l'azzerarsi della facoltà visiva è compensata dalla certezza che «i suoni trovano i loro posti nel buio». Prolungandosi nel giorno, il filo di questa certezza continua ad orientare la percezione dello smarrito osservatore il quale, «nella frana dello spazio e del tempo», trova un appiglio fissando le ombre degli oggetti in luogo dei medesimi: perché «d'ogni cosa di cui non si può stabilire la distanza e la forma si può sempre sapere come l'ombra al suo piede si sposta si riduce s'alarga»²⁹.

La conoscenza si nutre proprio delle ombre che nel *Ricordo di una battaglia* avvolgevano il ricordo: è da esse, oltre che dai riflessi provenienti dallo specchio del mare, che parte la catena delle immagini. È dunque una visione cinematografica del mondo quella che l'io esterno trasmette allo scrittore immerso nella tenebra, *d'int'ubagu*. Come nota Edgar Morin:

«La proiezione e l'animazione accentuano congiuntamente le qualità di *ombra e di riflesso* contenute nell'immagine cinematografica. (...) Michotte (...) ha richiamato l'attenzione su questo paradosso: «Sullo schermo vengono proiettate soltanto macchie di luce (...) Ora ciò è esattamente il contrario di quanto si produce nel campo percettivo (dello spettatore).» *La visione cinematografica si forma dal movimento delle ombre sullo schermo*³⁰.

Il confronto tra le due percezioni del paesaggio memoriale,

quella descritta nel *Ricordo di una battaglia* e quella che faticosamente emerge in *Dall'opaco*, ci porta a dedurre che, *nonostante* la presenza dei sassi che fanno da argine tra passato e presente, lo scrittore ha bisogno di mantenersi ancorato proprio a quel paesaggio avvolto dalla foschia per riuscire a mantenere salda la propria identità di scrittore. È in virtù della trasfigurazione della memoria in visione cinematografica se la natura «doppia» dello scrittore riesce a mantenersi unita e ad esprimersi nell'atto di scrittura. E infatti, il *Ricordo di una battaglia* si sviluppa compiutamente proprio perché l'autore decide di srotolare il gomito delle ombre nel tentativo di chiarire una visione che, in altri luoghi dell'opera calviniana, compare nitidamente.

C'è, ad esempio, il gomito di Ombrosa, ovvero l'intrico vegetale sul quale si muove Cosimo Piovasco che, nella pagina finale del romanzo, si rivela esplicitamente come il gomito della scrittura:

Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine (...) forse c'era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo di codibugnolo, era un ricamo fatto d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine (...) ³¹

La catena di immagini diventa gomito della scrittura grazie alla presenza di uno sguardo che ricompatta i lembi della visione: la vista mobile di Cosimo che osserva il mondo delle ombre sottostanti. Dunque – è necessario ribadirlo – *nonostante* la rimozione, che avvolge in una nebbia fitta il paesaggio del ricordo, lo scrittore innesca il cinema mentale ancorando la propria visione ad un «luogo preciso e familiare».

È ancora nel *Ricordo di una battaglia* che troviamo lo spunto per approfondire ulteriormente il meccanismo fin qui descritto. E infatti, alla radice della reticenza calviniana c'è, come in *Cuore di tenebra* di Conrad, l'orrore della morte, ovvero il bisogno di evitare che il discorso ricada sull'individuazione delle responsabilità personali e collettive dei fatti di sangue. Il ricordo sepolto da recuperare in questa giornata calviniana che non riesce a fuoriuscire dalle tenebre è, infatti, la morte di un uomo. La paura e l'*orrore* della morte sono alla radice del meccanismo di rimozione che serve ad evitare di visualizzare come interna a sé una

zona d'ombra, una *darkness*, che avvolge luoghi e personaggi del ricordo.

E allora, uscendo dai torbidi nei quali ci ha portato il viaggio nell'immaginario e nella memoria calviniana, disponiamo però delle chiavi per dissigillare il segreto della rimozione personale e collettiva che provoca l'annegamento dell'identità intellettuale di Calvino e dei suoi. *La responsabilità collettiva* della morte di esseri umani è la causa della rimozione dell'appartenenza borghese: ad una classe che, nel dopoguerra, continua ad operare sulla base degli identici meccanismi degradati che hanno causato in passato la responsabilità dei fatti di sangue. *La responsabilità personale* si riferisce invece alla morte del sé, cioè alla necessità di autodeterminarsi e dunque di morire in una forma precedente per rigenerarsi in una forma successiva. Questo processo per Calvino, e per ogni scrittore, significa innanzitutto la fine o la morte di un'opera letteraria, la morte e la rinascita di un personaggio narrativo. Ma significa anche il passaggio, o il superamento, della conradiana «linea d'ombra»: morte dell'adolescente determinato dalla famiglia e dal contesto sociale, e nascita del nuovo individuo che si autodetermina e che deve affrontare, pertanto, una prova di iniziazione. La responsabilità personale di Calvino viene così a coincidere con quella collettiva perché fu proprio negli anni di guerra che maturò il suo definitivo distacco dalla tradizione familiare, con l'allontanamento dal potere e la decisione di intraprendere la carriera di scrittore.

III.

Il trauma che ha determinato la rimozione memoriale è dunque la guerra, nella duplice accezione pubblica e privata: guerra collettiva storico-sociale che produce una frattura nell'identità culturale degli intellettuali appartenenti alla classe borghese, da un lato; guerra personale-familiare di Calvino con la tradizione familiare, dall'altro. In entrambi i casi si determina, in senso metaforico, la morte di un uomo: morte di una tradizione culturale che ristagna in un binario morto con la nuova generazione degli intellettuali degli anni '60 ribelli ad oltranza, la *beat generation*.

Nella storia privata di Calvino si produce invece la morte di una tradizione familiare per la quale Calvino non smetterà mai di rammaricarsi e di attribuirsi responsabilità e colpe. Questi due momenti di frattura sono ricondotti ad unità ne *La strada di San Giovanni* e, più tardi, ne *La poubelle agréée*, dove lo scrittore fa in modo di dilatare il racconto della propria vicenda personale per inscrivere in esso quegli elementi traumatici collettivi che diano agio di riconoscersi a tutta una generazione di intellettuali borghesi.

E infatti, ne *La strada di San Giovanni*, Calvino sostiene che l'intellettuale borghese ha voltato le spalle alla propria tradizione per l'incapacità di rinvenire un senso all'inflessa accumulazione che la laboriosità dei progenitori aveva avviato. La soglia epocale tra vecchio e nuovo modo di rapportarsi alla natura e alla società, ovvero al lavoro, è individuata da Calvino nel momento di trapasso della guerra: il lavoro della terra diviene finalizzato al soddisfacimento di un bisogno che non è più esclusivamente individuale o familiare. L'accumulazione delle basi materiali in regime di economia autarchica muta il rapporto dell'uomo con la natura: la sfida diventa sopraffazione. Osservando l'evoluzione dell'atteggiamento paterno, Calvino coglie i segni del cambiamento epocale: se il rapporto di Mario Calvino (e dei progenitori borghesi) con la natura era stato «di lotta, di dominio», allo scopo di modificarla «ma sentendola sotto viva e intera»³²; nel periodo oscuro della guerra la sua inventiva innovatrice, il modo pionieristico di affrontare i problemi, avevano ceduto il passo ad un'opaca rassegnazione, una sottomissione alla logica del progresso e del denaro. Così scrive Italo:

(...) perché anche per lui sembrava che non fossero più tanto l'inventiva delle coltivazioni, l'esperimento, il rischio ad attirarlo, di San Giovanni, quanto il trasportare e accumulare roba, questa fatica di formiche, una questione di vita o di morte (...) ³³

Tale «questione di vita o di morte» continua a farsi valere anche dopo la conclusione dello stato di emergenza in coincidenza degli anni di guerra. La paura, che perdura nel ricordo, cancella il precedente modo di relazionarsi con la natura e con la storia, iterando un modello di comportamento che è frutto di una con-

tingenza storica e cancellando nel buio della tragedia bellica qualunque riferimento a precedenti modi di essere. La memoria della guerra ingigantisce se stessa e, da argine tra passato e presente, finisce col diventare tutto il passato, pozzo nero pullulante di ombre e fantasmi. Ebbene, negli anni di guerra la memoria dei fatti era di natura prevalentemente uditiva. Lo conferma Calvino nella *Prefazione al Sentiero dei nidi di ragno* e nel *Ricordo di una battaglia*. Egli dice che tutti erano immersi in un «universo di storie»:

Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell'anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori s'aggiungevano quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica. Durante la guerra partigiana le storie appena vissute si trasformavano e trasfiguravano in storie raccontate la notte attorno al fuoco, acquistavano già uno stile, un linguaggio, un umore come di bravata (...) ³⁴

Gli uomini erano limitati nell'esercizio delle proprie funzioni visive per i motivi più diversi: dall'oscuramento alla censura governativa, fino alla stessa autocensura che gli individui mettevano in atto per sfuggire alla presa di coscienza di una possibile imminenza della morte. Allo stesso modo, Calvino descrive l'esperienza della propria guerra personale con la tradizione familiare come un fenomeno di disfasia uditiva e visiva, dove il bisogno di determinarsi ed individuarsi lo induceva ad un rifugio nell'immaginazione attraverso la parziale occlusione di uno dei due canali che costituivano il veicolo privilegiato di informazioni della saggezza tradizionale: l'udito, al quale erano legati la conoscenza della campagna e il sapere naturale e scientifico impartito dal padre. In entrambi i casi descritti di scollamento tra visione ed ascolto, quello personale e quello collettivo – e la storia di Calvino si incrocia qui con quella di un'intera generazione cresciuta negli anni di guerra – il luogo che permette di ricompattare funzione uditiva e visiva in perfetta sincronia è il cinema: cinematografo, da un lato; cinema mentale e scrittura memoriale per immagini, dall'altro.

Bisogna ricordare, a questo proposito, che la visione cinema-

tografica è governata da una dimensione temporale peculiare che è il tempo-durata. Caratteristica di questa dimensione è la perdita delle coordinate spazio-temporali che regolano la scansione arbitraria del tempo. Nel cinema l'occhio dello spettatore tiene dietro alla sequenza analogica delle immagini sullo schermo senza che alcuna memoria passata venga a condizionare la sua fruizione della storia. La memoria del film è una memoria che *si fa* in perfetta sincronia con la ricezione dell'immagine. E ammettendo pure che lo spettatore si consenta una sosta di immaginazione, colto da un'improvvisa agnizione di un avvenimento passato o dal presentimento di un'azione futura che sta per verificarsi sullo schermo innanzi a lui, questa intrusione della memoria-immaginazione è assolutamente irrilevante nella dinamica dell'evento filmico dove il corso della storia è stabilito una volta per tutte, senza che la volontà dello spettatore possa incidere in alcun modo sull'atto di fruizione. In queste condizioni, dunque, lo spettatore comune si trova sullo stesso piano dell'animale, come una pupilla completamente aperta che non sovrappone immagini memoriali, schermi o griglie di conoscenza pre-costituiti all'esperienza della visione; soprattutto, egli non sovrappone anticipazioni del futuro costruite negativamente a partire dalla memoria della prima paura, quella della morte.

Non a caso, la sala cinematografica è stata paragonata ad una sorta di ventre materno, una dimensione simbiotica dove non c'è spazio per la paura perché la vita si blocca, ovvero assume la forma di un flusso esperienziale ininterrotto – la durata – dove il *prima* e il *poi* sono unificati nell'*ora* e vige l'assenza di memoria. In questo «ventre materno» sappiamo che il Calvino adolescente trascorreva la maggior parte dei suoi pomeriggi di fuga dalla campagna di San Giovanni ed egli parla della sua esperienza nei cinema di Sanremo come di uno stato simbiotico, paragonando la soglia del cinema ad un passaggio tra il buio e la luce, la vita e la morte. Nell'*Autobiografia di uno spettatore* leggiamo infatti:

Ero entrato in piena luce e ritrovavo fuori il buio, le vie illuminate che prolungavano il bianco-e-nero dello schermo. Il buio un po' attutiva la discontinuità tra i due mondi e un po' l'accentuava, perché marcava il passaggio di quelle due ore che non avevo vissuto (...) ³⁵

La stessa immagine è utilizzata per descrivere il passaggio tra il mondo scritto, regno di una tranquilla e laboriosa precisione, e il caos indecifrabile della vita nel mondo non scritto. Calvino spiega la valenza traumatica di questa esperienza servendosi dell'immagine primordiale che condensa il dolore del distacco individuale dalla tutela del ventre materno nella sua prima ed eterna eiezione verso un mondo tragicamente luminoso:

Quando mi stacco dal mondo scritto per ritrovare il mio posto nell'altro, in quello che usiamo chiamare *il mondo*, fatto di tre dimensioni, cinque sensi, popolato da miliardi di nostri simili, questo equivale per me ogni volta a ripetere *il trauma della nascita*, a dar forma di realtà intellegibile a un insieme di sensazioni confuse (...) ³⁶

Il passaggio dal caos all'ordine avviene dunque nel cinema, una memoria di immagini e suoni che *si fa* e dove il caos che regna nel cosmo e nell'inconscio, con la sua storia di eventi traumatici rimossi e di fratture da saldare, compare davanti agli occhi del lettore già regolato e strutturato secondo una logica irreversibile. Lo stesso processo avviene in Calvino grazie al cinema mentale della sua scrittura che gli consente di seguire il flusso delle immagini, garantendogli però quella libertà di incidere sul corso degli eventi della quale lo spettatore cinematografico è privo. Il microcosmo strutturato da Calvino nei suoi testi, e in particolare nel romanzo autobiografico, beneficia di tutti i vantaggi che l'assenza di memoria porta con sé nella durata del tempo cinematografico ma lascia inoltre lo spazio per la morte, cioè per l'immissione del tempo arbitrario che è quello della vita o della memoria. E infatti, il passaggio dalla durata come contemplazione del cinema alla durata come azione della scrittura, in assenza di memoria, produrrebbe gli effetti descritti da Benjamin per la durata bergsoniana che si rifiuta di accogliere la morte:

Che nella *durée* bergsoniana, venga meno la morte, è ciò che la separa dall'ordine storico (come anche da un ordine preistorico). Il concetto bergsoniano dell'*action* ha lo stesso carattere (...) La *durée* da cui è stata soppressa la morte, ha la cattiva infinità di un arabesco. *Essa esclude di poter accogliere la tradizione* ³⁷.

Queste osservazioni ci riportano al confronto, precedentemente istituito, fra l'esperienza del *Barone Rampante* e quella di *Lord Jim* nel loro rapporto con l'azione. Entrambi i personaggi vivono infatti nella dimensione della durata. Ma se nel primo caso si tratta di un'esperienza meramente contemplativa che non riesce a trasformarsi in azione per il rifiuto di Jim ad accettare la tradizione; il Barone Rampante – che ripercorre l'itinerario intellettuale di *Calvino* – supera la prima prova di iniziazione alla vita e alla scrittura proprio perché il suo slancio vitale, la durata dell'azione, accetta l'immissione della memoria.

Ricordiamo infatti che in *Lord Jim* la durata si presenta sotto forma di visioni allucinatorie, come prolungamento dei sogni ad occhi aperti che Jim vede proiettare sulla distesa del mare, simile ad un enorme schermo cinematografico. Nello stato di emergenza del *Patna*, l'intrusione della paura della morte, cioè del tempo reale, nel meccanismo della visione si traduce in sconnessione psico-motoria ed incapacità di agire. Nel *Barone Rampante*, invece, la prima prova affrontata da Cosimo, dove la paura della morte gioca un ruolo fondamentale, è l'uccisione di un animale, il gatto selvatico. Abbiamo già sottolineato, a questo proposito, che l'animale è privo di memoria ed incarna, come osserva W. Benjamin, «la presenza del dimenticato»³⁸: nel *Barone Rampante* il gatto selvatico rappresenta, quindi, la reificazione della visione in assenza di memoria.

Il terribile aspetto del gatto ha origine nell'immaginazione di Cosimo prima o piuttosto che nella realtà: come *Lord Jim* egli deforma l'immagine proiettandovi le ombre terribili prodotte dalla sua fantasia allucinata. Scrive *Calvino*:

(...) era un gatto terribile, spaventoso, da mettersi a gridare al solo vederlo. Non si può dire cosa avesse di tanto spaventoso (...) a tutto questo che Cosimo aveva visto in un secondo dietro il ramo subito lasciato tornare al proprio posto s'aggiungeva quello che non aveva fatto in tempo a vedere ma s'immaginava (...) e quello che vedeva ancora (...) e quello che sentiva (...)³⁹

L'immagine prende forma davanti agli occhi di Cosimo nello stesso modo in cui i ricordi fluiscono nella memoria calviniana secondo la descrizione del *Ricordo di una battaglia*. La visione

è seguita dall'affabulazione dello sguardo mentale, poi ancora da un'immagine visiva e da una uditiva. Anche qui assistiamo a quel fenomeno di scollamento tra visione e ascolto che si produce per effetto del processo di rimozione. È dunque evidente che la battaglia col gatto simboleggia il primo cimento con la scrittura memoriale compiuto da Calvino. La prima soluzione che il Barone sperimenta per affrontare la temuta aggressione del gatto, ovvero del suo passato dimenticato, è il paravento del Caso; egli affida al corpo il compito di manovrare la spada, cullandosi nel sogno dell'incoscienza. Come il suo collega marinaio, «Cosimo non seppe far di meglio che *chiudere gli occhi* e avanzare lo spadino, una mossa da scemo, che il gatto facilmente evitò (...)»⁴⁰. Dopo questo primo tentativo mancato lo spadacino si rassegna ad adoperare gli strumenti affinati nel corso dei suoi picareschi vagabondaggi tra i rami, o meglio a sincronizzarne l'uso: lo sguardo indirizza e accompagna il movimento della mano. Benché ferito e «lordo di sangue», Cosimo sa che è ormai impegnato a continuare la via che ha scelto e non gli sarà dato lo scampo di chi fallisce»⁴¹: l'enfasi del commento narrativo sottolinea il carattere di iniziazione che Calvino attribuisce all'episodio della battaglia con il gatto.

Quest'ultimo, infatti, marca il passaggio della vicenda calviniana dall'esperienza di puro spettatore a quella di scrittore, nel primo incontro traumatico dello sguardo che contempla la forma del mondo «sospeso sulla pendenza scoscesa», *int' abrigu*, con la mano che scrive «dal fondo dell'opaco»⁴². La possibilità di ricondurre la vita nel «mondo scritto» e quella nel «mondo non scritto» allo stesso ordine di esperienza è vincolata a questa sincronia di sguardo e movimento per cui il *fare* della scrittura deve tener dietro alla successione analogica delle immagini che compaiono sullo «schermo mentale». Per sconfiggere la paura del passaggio, del salto da un mondo nell'altro, nella quale si annida il rischio della cecità ovvero della paralisi dell'azione, bisogna affidarsi alla memoria che restituisce all'individuo la consapevolezza della sua identità.

In una generalizzazione storica della visione allegorica di Calvino si dirà allora che, se la mancata accoglienza della morte

nel flusso dell'esperienza è ciò che determina la sospensione contemplativa negativa, non fattiva, dell'eroe Lord Jim, tale dimensione appartiene pure agli intellettuali sospesi sul calviniano «mare del negativo»: quelli che non si sforzano di incidere sul corso delle cose perché vedono che «le cose vanno avanti da sole». La paura della morte, retaggio degli anni di guerra, raccontata nel *Ricordo di una battaglia*, è il deterrente dell'azione intellettuale e la generatrice della bonaccia e dell'immobilismo politico. Ecco perché è di fondamentale importanza il fatto che Cosimo sia additato da Biagio come un *ferito*, all'indomani della battaglia con il gatto selvatico, e che questa notazione sia enfatizzata dall'uso di un linguaggio prettamente militaresco.

IV.

L'accoglienza della morte nella durata calviniana, che fonda il processo di scrittura-per-immagini, somiglia invece a quella descritta da W. Benjamin nel suo saggio sul narratore⁴³: un elemento imprescindibile per generare storie che garantiscono la comunicabilità dell'esperienza. La morte è un fattore di rigenerazione che Benjamin connota positivamente in quanto punto terminale e motore di fabulazione che reca il germe della salvezza, cioè della memoria, rendendo l'esperienza comunicabile. E infatti l'esperienza, per diventare comunicabile, deve essere *morta, finita*, e quando essa diventa racconto della morte – di nove morti, come accade nel *Viaggiatore incantato* di Leskov – è garanzia della conservazione o rigenerazione della vita del narratore (e del lettore) attraverso la rigenerazione del racconto e del viaggio.

Ecco dunque il significato della sospensione calviniana come itinerario di un narratore che, nella finzione del *Barone Rampante*, accoglie la memoria della tradizione e contemporaneamente se ne fa spettatore e scrittore (nello sdoppiamento del narratore Biagio). Questa interpretazione della funzione della morte in relazione con la memoria nella favola calviniana risulta evidente dalla lettura della seconda prova di iniziazione cui è sottoposto Cosimo di Rondò.

Nella frequentazione del fratellastro del padre, Enea Silvio Carrega, uomo «mezzo svanito, sfuggente, che non si riusciva mai a sapere dove fosse e cosa facesse»⁴⁴, Cosimo è costretto a fare i conti con l'anima «doppia» di questo familiare che arriva a tradire la sua stessa famiglia a causa di un vincolo troppo forte con un passato del quale non è mai riuscito a liberarsi. Lo zio è infatti animato da una serie di passioni per attività da svolgere in completa solitudine – l'apicoltura, l'idraulica – nelle quali cerca disperatamente di ricostruire un'immagine di felicità che non è condivisibile perché appartenente ad un'esistenza *altra*. Così scrive Calvino:

D'aspirazioni, impulsi, desideri era fatta la sua passione per l'idraulica. Era un ricordo che egli aveva in cuore, le bellissime, ben irrigate terre del Sultano, orti e giardini in cui egli doveva esser stato felice, il solo tempo veramente felice della sua vita; e a quei giardini di Barberia o Turchia andava di continuo comparando le campagne di Ombrosa, ed era spinto a correggerle, a cercare d'identificarle col suo ricordo, e la sua arte essendo l'idraulica, in essa concentrava questo desiderio di mutamento, e di continuo si scontrava con una realtà diversa, e ne restava deluso⁴⁵.

Cosimo scopre, in sostanza, che lo zio Enea Silvio non riesce a *vedere* chiaramente la realtà in cui si trova ad agire perché è ancorato ad un'idea fissa, ad un ricordo che scatena il suo comportamento ossessivo. E a un certo punto l'ossessione raggiunge proporzioni tali da indurlo al tradimento: egli aiuta infatti i pirati di Barberia a sbarcare sulle coste di Ombrosa e a svolgere il proprio contrabbando ai danni dei proprietari terrieri della zona, ivi compreso il padre di Cosimo.

Dall'alto dei rami, alla luce delle lanterne, il Barone rampante assiste allo sbarco propiziato dalla connivenza del suo vecchio zio. Egli sa che dovrebbe subito correre ai ripari, avvisando i proprietari e la popolazione dei dintorni, ma per un momento Cosimo viene preso dall'ansia pensando alle conseguenze nefaste che il suo gesto provocherebbe. I fantasmi che sfilano dinanzi ai suoi occhi attoniti somigliano alle anticipazioni di un futuro negativo che Lord Jim vede proiettarsi alla luce della lanterna

nella stiva della nave, quando lo stato di emergenza del *Patna* richiederebbe il pronto impiego di tutte le sue energie:

Cosimo era diviso tra l'impulso di denunciare le mene dello spione (...) e il pensiero del dolore che ne avrebbe provato nostro padre (...) Già Cosimo immaginava la scena: il Cavaliere ammanettato in mezzo agli sbirri, tra due ali d'Ombrosotti che gli inveivano contro, e così era condotto nella piazza, gli mettevano il cappio al collo, l'impiccavano...⁴⁶.

A differenza di Lord Jim, però, Cosimo non rimane inchiodato all'inazione, né all'immobilità di una posizione contemplativa. Egli riflette sul da farsi e, a questo scopo, cammina e si agita fra i rami per tutta la notte finché non decide di lanciarsi nell'azione cercando di scongiurare, in qualche modo, il prodursi delle paventate conseguenze dolorose. Ma la situazione precipita: i pirati sbarcano con il loro carico di merci di contrabbando; il tesoro viene nascosto in una grotta; Cosimo corre ad avvisare i carbonai Bergamaschi che patiscono la fame ai margini del bosco. Assistiamo alla lotta tra i pirati e i Bergamaschi sulle soglie della grotta, finché da quella esce anche Enea Silvio, «come un gatto col fuoco sulla coda»⁴⁷.

Ritorna qui la simbologia della prima prova di iniziazione nella quale Cosimo ha sconfitto la paura della morte e siamo ora in grado di chiarire completamente il significato di quella paura. Cosimo teme che la sua azione sulla realtà possa determinare un mutamento irreversibile nella propria vita e in quella altrui. E se la prova col gatto rappresenta il primo cimento con la scrittura della memoria, allora il vero timore è quello di modificare in maniera irreversibile la vita attraverso la scrittura, calando l'esperienza in una forma morta, conclusa, definitiva. È quanto afferma Calvino nella *Prefazione al Sentiero* dove rievoca il suo rapporto conflittuale con la memoria, in riferimento alla sua prima opera narrativa. Egli dice che il pericolo in cui si incorre, nella fretta di strutturare le immagini del ricordo in base ad una gerarchia definita per raccontare una storia, è quello di disperdere un tesoro. Al posto della memoria reale dei fatti, il racconto istituisce «di prepotenza un'altra memoria, una memoria trasfigurata al posto della memoria globale»⁴⁸. Leggiamo il testo della *Prefazione*:

Di questa violenza che le hai fatto scrivendo, la memoria non si riavrà più: le immagini privilegiate resteranno bruciate dalla precoce promozione a motivi letterari, mentre le immagini che hai voluto tenere in serbo, magari con la segreta intenzione di servirtene in opere future, deperiranno, perché tagliate fuori dall'integrità naturale della memoria fluida e vivente⁴⁹.

La memoria è un tesoro da non disperdere. Ma può diventare anche un peso insostenibile, come rivela tutto l'episodio di Enea Silvio Carrega nel romanzo allegorico. Il Cavaliere Avvocato rappresenta, infatti, la memoria stessa in funzione negativa, quella che blocca l'azione dell'individuo o lo porta ad agire in maniera inautentica perché offusca la visione della realtà presente. Enea Silvio muore pronunciando il nome di una donna: Zaira. Cosimo crede trattarsi di una donna che racchiude in sé l'immagine di felicità passata nelle terre di Barberia che il suo vecchio zio continua ad inseguire, disegnano acquedotti e tramando complotti ai danni degli Ombrosotti.

Molti anni dopo la pubblicazione del *Barone Rampante*, Zaira diventerà però una delle città invisibili di Calvino, classificata nella categoria che va sotto il nome di: *Le città e la memoria*. Leggiamo parte della descrizione di questa città:

Inutilmente, magnanimo Kublai, tenterò di descriverti la città di Zaira dagli alti bastioni. (...) Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato (...) Di quest'onda che rifluisce dai ricordi la città s'imbeve come una spugna e si dilata. Una descrizione di Zaira quale è oggi dovrebbe contenere tutto il passato di Zaira. Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre (...) ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole⁵⁰.

Pronunciando questo nome in punto di morte – il Cavaliere sarà decapitato per mano dei pirati e la sua testa galleggiante sulle acque del fiume recuperata dal cane Ottimo Massimo –, Enea Silvio lascia fluttuare sulle acque del fiume di Ombrosa nient'altro che un ricettacolo di relazioni memoriali che, nella sua esistenza, sono la reificazione di un sentimento che Cosimo non conosce: la nostalgia. Ebbene, questa eredità è raccolta dal

Barone sotto altra forma. Se il Cavaliere Avvocato non «dice il suo passato» e si limita a contenerlo tutto in quel nome lontano che alla fine gli impedisce di vivere, Cosimo fa tesoro della morte dello zio, o meglio della memoria della sua morte, per diventare un narratore nell'accezione benjaminiana del termine che abbiamo indicato al principio di questo paragrafo.

Cosimo scopre che la *morte* è ciò che rende l'esperienza comunicabile. Egli diventa il cantastorie di Ombrosa, partendo dal racconto della morte dello zio Enea Silvio e proseguendo con altre esperienze che lo hanno visto protagonista in solitudine e che sono dunque contenute unicamente nella sua memoria:

Prese il gusto di raccontare, e la sua vita sugli alberi, e le cacce, e il brigante Gian dei Brughi, e il cane Ottimo Massimo diventarono pretesti di racconti che non avevano più fine⁵¹.

E racconta ancora Biagio:

Insomma, gli era presa quella smania di chi racconta storie e non sa mai se sono più belle quelle che gli sono veramente accadute e che a rievocare riportano con sé tutto un mare d'ore passate, di sentimenti minuti, tedii, felicità, incertezze, vanaglorie, nausea di sé, oppure quelle che ci s'inventa, in cui si taglia giù di grosso, e tutto appare facile, ma poi più si svara più ci s'accorge che si torna a parlare delle cose che s'è avuto o capito in realtà vivendo⁵².

Nella descrizione di Biagio appare nitidamente quella fusione tra memoria ed affabulazione della quale Calvino parla nel *Ricordo di una battaglia* e che ha dato l'abbrivo a tutta questa riflessione sulla funzione della memoria nella dinamica del raccontare. Ma soprattutto, con l'esempio dello zio Enea Silvio, Calvino introduce un monito rispetto alla funzione paralizzante che la memoria può avere sull'azione dell'individuo, a meno che l'esperienza vissuta non si trasfiguri in esperienza comunicabile, diventando invece ricettacolo di nostalgia: qualcosa «che non si dice» come la città invisibile di Zaira.

Proprio su questa consapevolezza si fonda la prassi scrittoria di Calvino come appare spiegata ne *La poubelle agréée*. In questo racconto Calvino narra come è avvenuto il suo superamento del senso di colpa, prodotto dalla mancata accettazione del re-

taggio paterno e familiare, che ha dato inizio alla lunga fuga dal suo destino di proprietario agricolo. Egli dice di aver rinnegato il ruolo di produttore e di aver trovato un altro sistema per giustificare il fatto di essere al mondo⁵³. Associando la produzione alla cucina, attività nelle quali si trova a rivestire volontariamente la parte dell'escluso, Calvino ribadisce che la sua scelta è stata, come ai tempi della sua adolescenza, quella del trasporto: non più le ceste con le «basi materiali della vita», bensì il bidone della spazzatura. Tutto il racconto si produce dalla confusione tra scrittura come scoria delle idee e spazzatura come scoria della cucina, finché lo scrittore mette ordine nel groviglio di questa storia-scoria, chiarendo ai lettori e a se stesso i termini della questione:

Capisco ora che avrei dovuto cominciare il mio discorso distinguendo e comparando i due generi di spazzatura domestica, prodotti della cucina e della scrittura, il secchio dei rifiuti e il cesto della carta straccia. *E distinguere e comparare il diverso destino di ciò che cucina e scrittura non buttano via, l'opera, quella della cucina mangiata, assimilata alla nostra persona, quella della scrittura che una volta compiuta non fa più parte di me e che ancora non si può sapere se diventerà alimento d'una lettura altrui, d'un metabolismo mentale, quali trasformazioni subirà passando attraverso altri pensieri, quanta parte trasmetterà delle sue calorie, e se le rimetterà in circolo, e come*⁵⁴.

Questa lunga citazione serve a farci comprendere come l'analisi del *Barone Rampante*, che abbiamo compiuto fino ad ora, sia in effetti funzionale alla comprensione dell'itinerario calviniano attraverso la scrittura, e come il personaggio di Cosimo di Rondò sia una ben riuscita trasfigurazione umoristica di una tematica dolorosa che impegnò lungamente la riflessione dello scrittore. E infatti, Cosimo comincia la sua rivolta contro la tradizione familiare dal rifiuto di una cucina che si compone di «scarti», cioè, secondo la spiegazione fornitaci da *La poubelle agrée*, di idee o storie poco digeribili in quanto non presentano alcun nutrimento utile per il metabolismo altrui. Si tratta, come abbiamo già detto, del rifiuto della cucina come sistema di mistificazione e dell'opzione per una libera scelta del sapere/sa-

pore: i frutti della natura e le cucine povere degli abitanti del bosco. Dunque, la posizione di Cosimo è paragonabile ancora a quella del giovane Calvino trasportatore di ceste. Rifiutato il destino di proprietario agricolo, rimane soltanto la funzione del trasporto che continua a tenere lo scrittore ancorato al proprio retaggio borghese e che gli consente di giustificare la sua attività di scrittore come un processo di continuità, e non di frattura, con la tradizione. La memoria di Calvino è legata alla funzione del trasporto, la sua coscienza risanata (non dimidiata) di scrittore borghese dipende da questo filo sottilissimo che lega l'attività adolescenziale di trasportatore di ceste e quella adulta di eliminatore di scorie. L'eliminazione dei rifiuti si presta come metafora della prassi scrittoria in quanto rito di purificazione – perché «(...) soltanto buttando via posso assicurarmi che qualcosa di me non è stato ancora buttato e forse non è né sarà da buttare»⁵⁵; e in quanto contratto sociale, *agreement*⁵⁶, che fonda l'utilità collettiva del narcisistico esercizio scrittoria altrimenti sentito come colpa. La memoria si presenta allora come una sorta di zavorra che impedisce allo scrittore di «librarsi nel cielo delle idee». Il passato di Calvino, carico dei sensi di colpa e dei bisogni di giustificazione che ancora ritroviamo ne *La poubelle agréée*, deve essere eliminato per consentire allo scrittore di muoversi con leggerezza e di agire, nella vita come nella scrittura, libero dai possibili condizionamenti che le scorie del proprio passato gli imporrebbero. A conferma del fatto che nel *Barone Rampante* Calvino metta in opera questo processo – mostrandolo contemporaneamente al lettore – possiamo leggere, nel foglio di appunti che chiude *La poubelle agréée*, la notazione: «(...) si è quel che non si butta via identificazione di se stessi spazzatura come autobiografia (...) la cucina e la scrittura spazzatura come autobiografia»⁵⁷.

Ebbene, la parte di sé che l'autore getta, della quale intende liberarsi nell'autobiografia, è proprio la sua natura «doppia». Biagio, narratore e scrittore, può vivere, viaggiare, sposarsi e svolgere un'esistenza normale proprio grazie alla presenza di Cosimo. E la sua morte, alla fine del romanzo, non implica la morte di Biagio, bensì la permanenza dello scrittore che soltanto

a questo punto della storia ci viene mostrato nello svolgimento delle sue funzioni. Si può allora affermare che, nel *Barone Rampante*, Calvino intenda mostrare l'effetto catartico che la scrittura ha sul pensiero creativo e la funzione che la morte del personaggio svolge ai fini della rigenerazione della scrittura. Biagio, «quella parte di sé che non è stata buttata» e che, evidentemente, non è da buttare, continuerà ad essere, per le opere future, la mano che dal «fondo dell'opaco» scrive il reale, in attesa che il metabolismo di Calvino maturi altre storie-scorie ed altri personaggi «doppi».

A conferma dell'importanza che l'argomento fin qui trattato rivestiva nella riflessione di Calvino sulla scrittura, si può leggere la nota finale de *La poubelle agréée* nella quale l'autore mette insieme una serie di spunti dei quali dice di non saper ritrovare più il filo. Ed è probabilmente il filo virtuale che ho inteso seguire fin qui nell'analisi del tema della memoria. Appunta Calvino:

*tema della memoria espulsione della memoria memoria perduta il conservare e il perdere ciò che è perduto ciò che non si è avuto ciò che si è avuto in ritardo ciò che ci portiamo dietro ciò che non ci appartiene il vivere senza portarsi dietro niente (animale): ci si porta dietro forse di più il vivere per l'opera: ci si perde: c'è l'opera inservibile, non ci sono più io*⁵⁸.

Note al Capitolo Terzo

¹ I. Calvino, *Collezione di sabbia*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 566.

² Cfr. I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 631-632.

³ Il catalogo dei libri inglesi, che la Einaudi veniva pubblicando di anno in anno, è stato da me redatto in base alle informazioni di un'apposita rubrica che compare nella pagina finale di ciascun numero della rivista, *L'Elenco dei volumi pubblicati* nel mese o nei mesi precedenti e presentati nel *Notiziario*. Ho avuto modo di rilevare, in questo modo, l'esiguità numerica dei libri di letteratura inglese in relazione alla totalità dei volumi pubblicati. A dispetto di questo dato aritmetico, ho però notato che la quasi totalità dei volumi in questione beneficia di una presentazione o di una scheda recensoria nelle pagine del «Notiziario».

Costatata la totale assenza di articoli su autori inglesi recanti la firma del direttore

editoriale, ho esaminato attentamente le schede recensorie ripartendo il materiale in due grandi categorie: 1) recensioni o articoli firmati (da autori diversi), che sono altrettanto importanti degli interventi anonimi per orientarci nel labirinto delle predilezioni calviniane; 2) recensioni o articoli anonimi.

⁴ Come fa notare Cesare Segre: « Gli articoli firmati o siglati da Calvino non superano di molto la quindicina, e sono solo frequenti tra i volumi IV e VI. È ovvio pensare che molti dei pezzi anonimi siano di mano di Calvino e con un'analisi attenta l'attribuzione potrebbe essere confermata.» (C. Segre, *Italo Calvino e il «Notiziario Einaudi»*, in *Italo Calvino e l'editoria*, a cura di L. Clerici e B. Falchetto, Milano, Marcos y Marcos, 1993, p. 25).

⁵ Cfr.: I. Calvino, *L'avventura sottomarina*, in «Notiziario Einaudi», Anno II, n. 7-8, Luglio-Agosto 1953.

⁶ Cfr.: [I. Calvino] *Forse è già nato l'uomo che per primo metterà piede su Marte*, «Notiziario Einaudi», IV, 11-12, novembre-dicembre 1955.

⁷ Si vedano gli articoli: [I. Calvino] «*Il mestiere dell'archeologo*», «Notiziario Einaudi», VI, 2, giugno 1957; Id., *La città del Diluvio sotto la vanga di Leonard Woolley*, «Notiziario Einaudi», VII, 3, novembre 1958; Id., *Il filo d'Arianna della civiltà greca*, «Notiziario Einaudi», VIII, 2, settembre 1959.

⁸ I. Calvino, *Appunti per una collana di ricerca morale*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, p. 1706.

⁹ I. Calvino, *L'avventura sottomarina*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, p. 1751.

¹⁰ *Il mestiere dell'archeologo* (firmato: ***), in «Notiziario Einaudi», cit.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 44-45.

¹⁴ *Prefazione 1965 all'edizione scolastica del Barone Rampante*, in I. Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, p. 1229.

¹⁵ J. Conrad, *Cuore di tenebra*, Torino, Einaudi, 1980, traduzione di A. Rossi, con una Nota introduttiva di G. Sertoli.

¹⁶ Si legga il brano in: C. Pavese, *Lettere 1945-50*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1966, pp. 408-409; si veda anche la «lezione americana» inedita *Cominciare e finire* (in I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 747), che insiste sulla strutturazione magistrale del viaggio conradiano.

¹⁷ Questa zona oscura è un doppio necessario che pone in essere la sussistenza del suo contrario: la luce, il lume della civiltà. Per l'analisi delle diverse accezioni che connotano il termine, secondo l'uso che ne fa Marlowe, cfr. G. Sertoli, *Nota introduttiva*, in J. Conrad, *Cuore di Tenebra*, cit., pp. V-XLIII.

¹⁸ I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 40.

¹⁹ Ivi, p. 197.

²⁰ I. Calvino, *Defoe: Robinson Crusoe, il giornale delle virtù mercantili*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 830.

²¹ I. Calvino, *Ricordo di una battaglia*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 50-58.

²² Oltre al capitolo delle *Lezioni Americane* nel quale Calvino sottolinea l'importanza del suo fantasticare nelle immagini – azione che si prolunga nel meccanismo mitopoietico straniato, ad esempio, nella divinazione dei tarocchi de *Il castello dei*

destini incrociati – (cfr. I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 707-710), si veda inoltre P. Ferrua, *Opere giovanili di Italo Calvino*, in G. Bertone (a cura di), *La letteratura, la scienza, la città (Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo)*, Genova, Marietti, 1988, pp. 50-59.

²³ I. Calvino, *Ricordo di una battaglia*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 50. Per l'uso di questa metafora, cfr. anche I. Calvino, *Collezione di sabbia*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 416.

²⁴ I. Calvino, *Ricordo di una battaglia*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, p. 50.

²⁵ Ivi, p. 52.

²⁶ Ivi, pp. 55-56.

²⁷ Ivi, p. 56.

²⁸ I. Calvino, *Dall'opaco*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, p. 95.

²⁹ Ivi, p. 96.

³⁰ E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., pp. 52-53.

³¹ I. Calvino, *Il Barone Rampante*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, pp. 776-777.

³² I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 25.

³³ Ivi, p. 22.

³⁴ I. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, p. 1186.

³⁵ I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, p. 30.

³⁶ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, p. 1865.

³⁷ W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., p. 121.

³⁸ Ivi, p. 297, a proposito della narrativa di Kafka.

³⁹ I. Calvino, *Il Barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 598-599.

⁴⁰ Ivi, pp. 599-600.

⁴¹ Ibidem.

⁴² I. Calvino, *Dall'opaco*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 99-101.

⁴³ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus*, cit., pp. 247-274.

⁴⁴ I. Calvino, *Il Barone Rampante*, in Id., *Romanzi e Racconti*, vol. I, cit., p. 630.

⁴⁵ Ivi, pp. 635-636.

⁴⁶ Ivi, pp. 664-665.

⁴⁷ Ivi, p. 668.

⁴⁸ I. Calvino, *Prefazione al Sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, p. 1203.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ I. Calvino, *Le città invisibili*, in Id., *Romanzi e Racconti*, vol. II, cit., p. 365.

⁵¹ I. Calvino, *Il Barone Rampante*, in Id., *Romanzi e Racconti*, vol. I, cit., p. 675.

⁵² Ivi, p. 676.

⁵³ «La cucina è giudizio di Dio, prova in cui ho fallito una volta per tutte non meritando l'iniziazione. Non mi resta che cercare altre vie per giustificare la mia presenza al mondo.» (I. Calvino, *La poubelle agréée*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 74).

⁵⁴ Ivi, p. 79.

⁵⁵ Ivi, p. 65.

⁵⁶ Calvino si appropria del significato della parola «*agréée*», esercitando su di essa un vero e proprio esame di linguistica comparata, fino a polarizzare le accezioni contemplate intorno alla parola inglese *agreement* («un patto concordato per mutuo consenso delle parti»); e aggiunge, infine: «come umile rotella del meccanismo domestico, già m'investo di un ruolo sociale, mi costituisco primo ingranaggio d'una catena di operazioni decisive per la convivenza collettiva (...)» (Ivi, p. 62).

⁵⁷ Ivi, p. 79.

⁵⁸ Ibidem.

CAPITOLO QUARTO

La tradizione ritrovata
nel nome del personaggio:
Cosimo Piovasco di Rondò

Il nome del personaggio è il luogo nel quale l'autore imprime il segno della propria paternità sull'oggetto di creazione. Egli si conferma «genitore», come avviene nella pratica dell'imposizione del nome che si tramanda di padre in figlio e che denuncia, con la sua iterazione da una generazione all'altra, l'appartenenza ad una tradizione.

La mancata memoria del nome è il sintomo dell'allontanamento di Calvino dalla tradizione borghese, sia nel discorso sulle responsabilità personali de *La strada di San Giovanni*, sia in quello sulle responsabilità collettive del *Ricordo di una battaglia*. In entrambi i casi, il vuoto che si spalanca tra l'individuo e la tradizione è denunciato da questo vuoto di memoria. È lo stesso Calvino ad ammettere, nel primo dei due racconti, che le famose ceste del retaggio borghese trasportate da ragazzo dovrebbero essere stipate di nomi per far sì che la sua conciliazione con la tradizione borghese venga sancita una volta e per sempre. Ne *La strada di San Giovanni*, dice Calvino:

Insignificanti allora queste ceste ai miei occhi distratti, come sempre al giovane appaiono banali le basi materiali della vita, e invece, adesso che al loro posto c'è soltanto un liscio foglio di carta bianca, cerco di riempirle di nomi e nomi, stiparle di vocaboli, e spendo nel ricordare e ordinare questa nomenclatura più tempo di quanto non facessi per raccogliere e ordinare le cose, più passione ...¹

Se il tentativo di conciliazione, operato da Calvino nel gesto del nominare, è destinato all'insuccesso di un «elenco freddo e previsto», questo accade perché il suo destino di «consumatore»² lo ha condotto definitivamente *altrove*. Benché si sforzi di comprendere le ragioni paterne, egli deve trasmutare il meccanismo

di appropriazione su un altro piano per far sì che il nome si circonda di un'«aura» autentica, un «alone di commozione», e l'elenco riesca a colmare il «crepaccio così fondo» che lo separa dalla tradizione. Più avanti lo scrittore ci svela il luogo nel quale è riuscito a gettare un ponte sul vuoto che allontana i due mondi:

Cos'era la natura? (...) Erbe, piante, luoghi verdi, animali. Ci vivevo in mezzo e volevo essere *altrove*. Di fronte alla natura restavo indifferente, riservato, a tratti ostile. E non sapevo che stavo anch'io cercando un rapporto (...) un rapporto che sarebbe stata la letteratura a darmi, restituendo significato a tutto e, d'un tratto ogni cosa sarebbe divenuta vera e tangibile e possedibile e perfetta, ogni cosa di quel mondo ormai perduto³.

Se la strada scelta da Calvino è stata quella letteraria, e le ceste in cui egli trasporta il retaggio borghese sono i libri, è chiaro che proprio all'oggetto letterario bisogna rivolgersi per trovare i nomi che suggellano il recupero dei valori tradizionali.

«*Ypotoglaxia jasminifolia*» (ora invento dei nomi; quelli veri non li ho mai imparati), «*Photophila wolfoides*», diceva (sto inventando; erano nomi di questo genere), oppure «*Crotodendron Indica*» (certo adesso avrei potuto pure cercare dei nomi veri, invece di inventarli, magari riscoprire quali erano in realtà le piante che mio padre andava nominandomi (...))⁴

Calvino decide di non barare ricucendosi indosso il vestito rattoppato dello scienziato, del botanico che non ha voluto essere, né quello appena dimesso dello scrittore neorealista con pretese di scientificità. La sua vera vocazione è quella dell'affabulatore che sciorina dinanzi agli occhi del suo pubblico «catene di immagini»: brandelli di trame già tessute e tenute insieme dalla memoria che le sforna nella semplicità di cristallini emblemi. E lo «scherzo dei nomi inventati» – come la parodia dei nomi di piante ne *La strada di San Giovanni* non dissimula un fondo di verità, una nota dolente e seria –, rivela nel *Barone Rampante* la profonda onestà intellettuale dell'affabulatore: questo giocoliere della tradizione, prima di riporre le fonti di cui si è servito nel calderone della memoria, ne imprime il segno nel marchio del possesso per eccellenza, il nome del personaggio.

Nella «farsa» settecentesca del suo libro, attraverso il «nome inventato» di Cosimo, Calvino riesce a compiere un gesto di conciliazione con il padre e con la tradizione che equivale a una «prova di maturità», la prova che consente la nascita del suo eroe.

L'intuizione sulla quale si fonda questa analisi onomastica ha trovato conforto nella esplicita attestazione di importanza conferita da Calvino al nome del personaggio in una breve intervista per la rivista «Epoca» del 27 settembre 1952. Dice Calvino:

Io credo che i nomi dei personaggi siano molto importanti. Quando, scrivendo, devo introdurre un personaggio nuovo, e ho già chiarissimo in testa come sarà questo personaggio, mi fermo a cercare alle volte anche per delle mezz'ore, e finché non ho trovato il nome che sia il vero, l'unico nome di quel personaggio, non riesco ad andare avanti. (...) io credo che i nomi anodini siano astratti: nella realtà si trova sempre un sottile, impalpabile, talora contraddittorio rapporto tra nome e personaggio, *cosicché uno è sempre quel che è più il nome che ha*, nome che senza di lui non significherebbe nulla, ma legato a lui acquista tutto un significato speciale, ed è questo rapporto che lo scrittore deve riuscire a suscitare per i suoi personaggi⁵.

Prima di passare all'etimologia del nome, che denuncia la discendenza del testo calviniano dalla tradizione umoristica sterniana e dal romanzo di prove conradiano, bisogna aggiungere un'ulteriore osservazione riguardo alla funzione che il nome del protagonista svolge nel *Tristram Shandy* di Laurence Sterne.

In quanto marchio del possesso, il nome dovrebbe suggellare l'autorità che il padre si arroga nel determinare il destino dei figli. Tale pratica possessiva ed autoritaria è smascherata nei suoi aspetti grotteschi con l'irrisione di cui è oggetto, nel *Tristram Shandy*, la teoria dei nomi del padre di Tristram. Dice il narratore:

Dunque, la sua idea era che dalla scelta e imposizione dei nomi di battesimo dipendevano assai più cose di quanto non siano disposte a credere le menti superficiali. La sua opinione in materia era che i nomi, distinti da lui in buoni e cattivi, avessero un inspiegabile potere magico sul nostro carattere e sulla nostra condotta⁶.

Oggetto di esagerate elucubrazioni, il nome che il padre sce-

glie per il nascituro sarà invertito dal Caso, cioè dal tempo. Al «massimo bene», Trismegisto, un errore di valutazione temporale sostituirà la calamità di Tristram:

Ma fra tutti i nomi di questo mondo, mio padre aveva un'invincibile avversione per TRISTRAM. Di nessun'altra cosa aveva un concetto così basso e sprezzante come di quel nome, che non avrebbe potuto assolutamente produrre altro in *rerum natura* che ciò ch'era vile e miserabile. (...) nel 1716, cioè due anni prima che nascessi io, si sobbarcò alla fatica di scrivere espressamente una DISSERTAZIONE su questo singolo argomento del nome di Tristram, per spiegare al mondo con grande schiettezza e umiltà le ragioni del suo aborrimiento⁷.

Questa beffa del Caso è lo spunto perché il narratore possa, irridendo la teoria dei nomi e con essa tutto il nominalismo occamista, colpire a morte il principio di autorità, l'errore della tradizione. Non sfuggirà però al lettore l'amarezza che si cela dietro quella risata, lo stridore di chi si ritrova ad ammettere, con il gesto beffardo della penna, ciò che la voce narrativa si ostina a confutare. Tristram resterà tale fino alla fine dei suoi giorni⁸ (ovvero alla Morte del testo) e il suo destino, paventato con orrore dal padre, è quello di «matto, buffone, cucciolo»⁹: il vociare di Tristram contro l'autorità paterna e tradizionale è messo a tacere dalla verifica della prassi scrittoria che si rivela matta e buffonesca in sintonia con le previsioni del padre.

Calvino imbocca la stessa strada. Anche nel *Barone Rampante* la frattura con la famiglia e con la tradizione è l'incidente che innesca l'azione narrativa. La ribellione del protagonista contro il principio di autorità si manifesta attraverso il rifiuto del cibo/sapere, che l'educazione familiare gli impone, e la rottura della statua dell'antenato Cacciaguerra Piovasco crociato in Terrasanta, che simboleggia la negazione del culto individualista degli antenati. Ma a ben vedere, come avviene nel *Tristram Shandy*, anche qui si tratta di un rifiuto fittizio e parziale. Cosimo non si allontanerà mai definitivamente dal giardino e continuerà a comportarsi come un gentiluomo, pur vivendo sugli alberi. Inoltre, come abbiamo evidenziato finora, la finzione allegorica della ribellione di Cosimo contro l'autorità tradizionale trasfigura, in realtà, l'avvicinamento di Calvino alla propria tradizione

ed al paesaggio natio. È per questa ragione che Calvino imprime nel nome del personaggio ribelle, Cosimo Piovasco di Rondò, la traccia del processo di riconciliazione che intende portare avanti mediante l'invenzione romanzesca.

Se Tristram conferma, con i sussulti della sua vita-scrittura, il destino contenuto nel nome che l'autorità del padre gli ha imposto e, di conseguenza, lo stesso principio di autorità; Cosimo ribadisce, grazie al nome che Calvino gli impone, il proposito calviniano di conciliazione fra eversione e tradizione. L'azione ribelle del protagonista è infatti smentita dal contenuto del suo nome proprio, con il quale Calvino rende omaggio ad un'autorità tradizionale che si identifica, nello stesso tempo, con una cultura familiare e con una ben precisa genealogia di scrittori «borghesi».

II. *Cosimo*

Dalla più antica stesura manoscritta pervenutaci del *Barone Rampante* possiamo verificare l'importanza che l'autore attribuiva al nome del personaggio: come ci informa Mario Barenghi, «un originario Evaristo *Mele di Rondò* diventa prima *Rondone di Piovasco*, poi *Rionegro di Piovasco*»¹⁰. E il critico ha cura di chiosare, tra due parentesi: «(chiaramente seriore l'aggiunta Cosimo Piovasco di Rondò)»¹¹. Nel tempo che intercorse tra l'una e l'altra versione del nome, Calvino dovette riflettere su quell'«in più» che il nome del personaggio avrebbe suggerito al lettore. Ricordiamo infatti che per Calvino:

(...) *uno è sempre quel che è più il nome che ha*, nome che senza di lui non significherebbe nulla, ma legato a lui acquista tutto un significato speciale, ed è questo rapporto che lo scrittore deve riuscire a suscitare per i suoi personaggi¹².

Scandagliando l'opera di Calvino nel tentativo di rinvenire una traccia che mi aiutasse a determinare quel plusvalore di senso contenuto nel nome proprio del personaggio, mi sono imbattuta in un racconto autobiografico nel quale appaiono sviluppati gli stessi motivi che si ritroveranno poi ne *La strada di San*

Giovanni. Ne *I figli poltroni*, infatti, si accenna al conflitto generazionale tra genitori, attaccati alla terra, e figli renitenti e svogliati. Non emerge un proposito di conciliazione come quello che negli anni più tardi riuscirà a strappare un grido accorato alla penna di Calvino, ma gli attori e il contesto narrativo sono gli stessi.

E tuttavia, l'elemento strutturale di questo racconto che colpisce di più l'immaginazione è il toponimo che Calvino sceglie per designare il podere di San Giovanni/Ombrosa: San *Cosimo*. Leggiamo questa breve descrizione:

San Cosimo è la nostra campagna. Tutto si secca e non c'è braccia né soldi per mandarla avanti¹³.

Più avanti, la figura del padre rinvia in maniera davvero esplicita al fiero cacciatore e trasportatore di ceste de *La strada di San Giovanni*:

Lo sentiamo camminare e sbraitare a basso, preparandosi i concimi, il solfato, le sementi da portare in su; ogni giorno parte e ritorna carico come un mulo¹⁴.

Cosa vuol dire che Calvino scelga per il personaggio autobiografico il nome del paesaggio che più tardi diventerà il teatro della finzione romanzesca nel *Barone Rampante*? La prima risposta possibile è che Calvino voglia postulare l'identificazione tra personaggio e paesaggio, tra sguardo-mente che osserva il mondo e quello stesso mondo da lui osservato. Calvino pone dunque un'equivalenza-indifferenza tra soggetto conoscente e oggetto conosciuto. Cosimo = Cosmo.

Se Cosimo è il paesaggio, allora il suo sguardo onnicomprensivo non dovrà rivolgersi ad altri che a se stesso per scoprire il proprio «dato naturale e storico», cioè per rinvenire la verità sulla storia partendo dall'osservazione della natura. Leggendo l'allegoria in chiave autobiografica, diremmo allora che proprio sul paesaggio della mente, o della memoria, lo scrittore deve puntare la sua vista mobile per ottenere, come il narratore de *La strada di San Giovanni*, una spiegazione generale del mondo e della storia. Questa interpretazione coincide con l'identificazione, compiuta precedentemente, fra lo sguardo di Cosimo e

l'occhio della coscienza: una vista mobile interna che, partendo dall'osservazione della natura, riesce a ricostruire la «storia» dell'esperienza calviniana e a riscattare la sua sostanza autentica dalla frana del processo di rimozione.

A conferma di questa ipotesi ci soccorre un altro racconto giovanile, *Un dio sul pero*¹⁵, nel quale compare un antenato arboricolo di Cosimo, un «vecchino con la barba»¹⁶ che il narratore coglie in flagrante mentre ruba e mangia la frutta di un pero della sua tenuta. Figura inquietante di ultracentenario agile come un ragazzo, egli suscita l'invidia del narratore al quale appare come se «quel vecchio tenesse in testa come in un gomitolo, la storia e la spiegazione del mondo»¹⁷. I suoi ricordi paiono infatti echeggiare da un'infinita distanza quando, disceso dall'albero, esclama:

Prima, ricordo, qui c'era un albero di fico, di quelli buoni, dolci, con la goccia. Avrò vissuto cent'anni. Poi è morto. E prima ancora qui c'era *tutto un bosco*. E prima prima prima c'era il mare. *Sicuro, il mare*¹⁸.

Questa «saggezza antichissima, mostruosa» che il vecchio dio del pero rivela nello sguardo limpido – «gli luccicavano gli occhi, dalla contentezza di ricordarsi tante cose» –, è degna di rispetto (e di invidia!) perché fondata sulla memoria: rovistando nel suo contenitore, il vecchio scopre che due realtà, apparentemente distanti – il bosco e il mare – esistono nel medesimo luogo. Questo personaggio cerca, come il narratore de *La strada di San Giovanni*, «una spiegazione generale del mondo e della storia». La differenza è che quest'ultimo parte dall'osservazione del mondo esterno per trovare una risposta alle proprie domande:

Una spiegazione generale del mondo e della storia deve innanzi tutto tener conto di com'era situata casa nostra, nella regione un tempo detta «punta di Francia», a mezza costa sotto la collina di San Pietro, come a frontiera tra due continenti¹⁹.

Il dio del pero, invece, preferisce guardare dentro se stesso, nel mondo interno della sua memoria.

... *In principio era il mare*. Questa frase val bene a descrivere

tanto il paesaggio della Riviera Ligure, quanto il paesaggio mentale di Calvino.

E infatti, partendo dall'assunto che «la vera descrizione di un paesaggio finisce per contenere la storia di quel paesaggio, dell'insieme dei fatti che hanno lentamente contribuito a determinare la forma con cui esso si presenta ai nostri occhi», in uno scritto del 1974, Calvino osserva un punto della Riviera Ligure e, risalendo alle origini della sua formazione, vede l'altro mondo del mare:

Cominceremo dunque a fissare il paesaggio del Finalese (...) fino a che non si dissolva ai nostri occhi in una foschia celeste, per immagnarci il momento in cui questo paesaggio non esiste ancora, e la superficie marina s'inoltra in un golfo profondo e calmo, popolato di molluschi e pesci e crostacei e leggerissimo plancton²⁰.

Calvino si addentra sempre più nel golfo, si immerge nella sostanza di questo luogo antico dove la vita degli organismi marini si mescola con la morte, in un processo di scambio-divorazione ininterrotto. Lo scavo temporale nel paesaggio rivela la presenza di una sostanza liquida, amniotica, primigenia. Lo stesso accade, per Calvino, se l'occhio si sposta dal paesaggio reale a quello mentale. Dietro gli strati scritti della civiltà e della cultura che si sovrappongono alla natura della nostra mente, prima della conoscenza strutturata – che per Calvino è soprattutto scrittura – esiste il golfo dell'immaginazione, il mare della memoria con il suo pullulare indistinto di immagini. Ricordiamo infatti che, nelle *Lezioni Americane*, facendo propria la definizione di Giordano Bruno, Calvino sostiene che l'immaginazione del poeta, ovvero la sua memoria visiva, è «un mondo o un golfo, mai saturabile, di forme e di immagini», governato da un meccanismo associativo «che è il sistema più veloce di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell'impossibile»²¹.

Data questa specularità fra paesaggio mentale e paesaggio reale, cioè tra mente e mondo – e ancora tra memoria del mondo e memoria dell'io nel mondo – possiamo dire che il personaggio di Cosimo, luogo di questa sovrapposizione grazie all'ulteriore identificazione tra mente ed occhio – cervello ed occhio, pensiero ed occhio, etc., – gode di tutte le proprietà che Calvino as-

segna al paesaggio geografico. È a dire che, osservando attentamente questo personaggio, egli ci mostrerà tutti i volti che la storia ha inciso sul suo aspetto primigenio, facendo sì che esso si presenti oggi nella forma definitiva del personaggio settecentesco, Cosimo Piovasco di Rondò. Leggiamo ancora qualche parola di Calvino sul paesaggio:

Per dire tutto ciò che contiene questo scenario, il reticolo di relazioni che intercorrono tra un punto e l'altro del quadro, occorre dare a ciascuno di questi elementi i suoi perché e i suoi percome, il suo prima e il suo poi, e per compiere quest'operazione occorre introdurre nella descrizione spaziale la dimensione del tempo, ossia la storia. *Spesso basta nominare i luoghi per dar loro uno spessore temporale: i nomi propri hanno questo potere*²².

Ovviamente, nel brano citato Calvino si riferisce ai toponimi; ma una volta stabilita l'equipollenza tra paesaggio e mente nel personaggio di Cosimo, conviene portare questo discorso fine alle sue estreme conseguenze e individuare in che modo il nome proprio contribuisca a dotare il personaggio di uno spessore temporale.

La risposta si trova, ancora una volta, nell'opera di Conrad, nell'ultimo romanzo incompiuto di questo genio solitario che fu pubblicato postumo: *Suspense*²³. In questo romanzo mediterraneo, l'unico che Conrad volle ambientare sulla Riviera Ligure, il protagonista della storia si chiama, appunto, Cosmo. Figlio di un lord inglese, proprietario terriero dello Yorkshire, Cosmo Latham si reca a Genova in viaggio di piacere negli anni che l'Europa tutta assiste ad un «ritorno all'ordine» dopo i tumulti provocati dall'espansione dell'astro napoleonico. Durante la sua permanenza in città, Cosmo incontra degli amici di famiglia, francesi e sostenitori della monarchia, che hanno vissuto in prima persona il dramma del cambiamento dell'ordine ai tempi di Napoleone e che possono fornire al protagonista una serie di risposte sul significato di questi avvenimenti storici. L'interesse di Cosmo per Napoleone, «uomo del Destino», si intreccia con il sorgere di una passione amorosa e con il principio di un'avventura fra i cospiratori delle società segrete genovesi i cui esiti rimangono in so-

speso perché il romanzo si interrompe a circa un terzo della narrazione.

Ebbene, ciò che in questa sede importa rilevare non è l'inter-testualità fra il romanzo di Conrad e quello di Calvino la quale, peraltro, si riduce ad una serie di suggestioni e di echi, imputabili al fatto che entrambi gli autori elaboravano in modi diversi un materiale storico e geografico contiguo. Il nostro obiettivo è, invece, quello di comprendere a che scopo Calvino abbia inteso gettare un ponte nominale di collegamento tra il Barone di Rondò e questo personaggio conradiano, questo e non altri. Evidentemente, Cosmo Latham rappresenta quell'*in più* che il nome aggiunge al personaggio di Cosimo Piovasco e che ci aiuta a comprendere meglio il suo carattere, come già è avvenuto con il toponimo della campagna ligure, San Cosimo.

E allora bisogna dire innanzitutto che Cosmo Latham è un inglese eccentrico, un forestiero che piomba in mezzo ad un'umanità composita, quale era quella della capitale ligure di inizio 800; un forestiero benvenuto, come erano di solito benvenuti ed accettati gli inglesi sulla Riviera per l'affinità di carattere che, secondo Calvino, correva tra i due popoli; ma soprattutto, Cosmo Latham è un «viaggiatore ozioso» disponibile alle avventure e incantato dalla visione del paesaggio ligure. Questo viaggiatore non è più un pioniere entusiasta dell'epoca d'oro, non è più il Robinson Crusoe – anche se qualche tratto conserva del carattere di quello –, non è l'*homo faber*: egli si contenta di esplorare e, a questo scopo, lascia viaggiare il suo sguardo ozioso senza possedere più l'etica del fare. E il suo fare potrebbe essere lo scrivere, ma anche qui le sue azioni risultano come bloccate: le lettere che egli scrive alla sorella non sono godute a pieno dal protagonista che, a quanto sembra, preferisce vivere le sue avventure piuttosto che raccontarle.

Se ci spostiamo adesso sul personaggio di Cosimo Piovasco ci rendiamo conto che, attraverso il nome proprio e il riferimento al romanzo di Conrad, Calvino ha inteso suggellare la sua anglofilia, con un tributo ad una cultura e ad una tipologia di individuo – il viaggiatore pioniere ed eccentrico – che gli hanno consentito il recupero della memoria storica nell'alveo della

tradizione «borghese». In tal senso, l'opera di Conrad ha svolto, nell'immaginazione di Calvino, la funzione di catalizzatore e gli ha consentito di organizzare, nel *mare magnum* della sua memoria di lettore, tutte le altre immagini di pionieri ed esploratori – quasi tutti rigorosamente inglesi – che, risucchiati dal vortice del nucleo mitico del Robinson Crusoe, hanno dato vita al personaggio di Cosimo Piovasco. Ecco perché possiamo affermare che, attraverso questo nome proprio, lo scrittore non voleva far altro che indicare il modo in cui una sostanza temporale – la storia del pioniere-viaggiatore inglese – veniva portata ad interagire con la sostanza spaziale – la natura di San Cosimo/ San Giovanni – per guidare lo sguardo-mente del personaggio nella ricerca del «suo dato naturale e storico».

III. *Piovasco*

Il *piovasco* è la prova che decide dell'assunzione dei capitani conradiani all'Olimpo degli eroi o della loro sospensione nel limbo dei reietti: è il «grosso minaccioso» che costringe Lord Jim all'inazione, o la prova di vita e di morte che il capitano di *Linea d'ombra* affronta vittorioso.

Lord Jim occhieggia il *piovasco* che incombe sul destino del *Patna* e non riesce a frenare la corsa del tempo immaginario, pre-sagendo lo schianto delle sue illusioni al contatto con la furia degli elementi. L'accelerazione del suo pensiero comprime irrimediabilmente il tempo dell'azione; la *durata* gli impedisce di sentire la successione degli attimi come tempo utile. Allorché il grosso trascorre, senza arrecare i danni previsti, Jim ha già compromesso il proprio destino saltando nella barca dei fuggiaschi e schierandosi con i pirati. Non ha saputo cogliere l'occasione che il «tempo eroico» della pioggia gli preparava. Non così il capitano di *Linea d'ombra*. L'improvvisa apparizione delle nubi lo trova intento alla redazione del suo diario. Eppure egli non esita a sbarazzarsi della penna, sfuggendo alla morsa della *durata*, per calarsi nei panni di colui che affronta uno «stato d'emergenza» scoprendo l'orribile realtà di una solitudine «fattiva», solitudine

di gesta eroiche compiute nella fittizia solidarietà che affratella gli uomini sulla tolda. Così egli scrive nell'imminenza della pioggia:

Nel cielo sta avvenendo come una decomposizione, come una corruzione dell'aria, che rimane più ferma che mai. (...) non ho modo di impedire alla mia fantasia di sbrigliarsi fra le disastrose immagini del peggio che ci può capitare. Che cosa accadrà? Probabilmente *nulla. O di tutto*. Può essere un *furioso piovasco* che sta arrivando, di punto in bianco. (...) Mi pare che tutta la mia vita trascorsa prima di quel memorabile giorno sia infinitamente remota, come un ricordo sbiadito di giovinezza spensierata, *qualcosa che sta al di là di una zona d'ombra*²⁴.

Nel movimento della penna, nella redazione del diario, precipitano tutti i timori, l'ansia delle future catastrofi che il capitano vede scorrere davanti ai suoi occhi e che si possono sintetizzare nella «sensazione di fine inappellabile»²⁵, cui dà voce la sua coscienza, quando i fantasmi sono sostituiti dalla visione diretta degli indizi temporaleschi. Dipanando il filo dei suoi pensieri, oggettivandoli sulla pagina scritta, il protagonista può continuare a vedere se stesso «con il perfetto distacco della distanza». Mentre Lord Jim perde il senso della propria identità per l'assenza di referenti esterni o interni alla coscienza che gli consentano di mantenere vivo il legame con i valori tradizionali; il capitano di *Linea d'Ombra*, scrivendo il diario, continua a guardarsi in quello specchio della tradizione nel quale ha avuto modo di riconoscere la propria discendenza dalla genealogia di eroici capitani suoi predecessori. Egli non consente agli altri marinai di viziare o corrompere la purezza degli intenti che animano il suo spirito fattivo. Come Robinson Crusoe, che oggettiva il processo di autocoscienza nella stesura del diario, il capitano di *Linea d'ombra*, grazie alla scrittura, perpetua l'attimo del riconoscimento allo specchio per tutto il tempo dell'estenuante bonaccia. Quando si produce infine lo stato di emergenza, il capitano, riappropriandosi della sua coscienza oggettivata, lascia cadere la penna sul foglio e continua il movimento della scrittura nel cimento eroico dell'azione, recandosi in coperta ad affrontare il piovasco²⁶.

Il *piovasco* è la reificazione dell'angoscia che attanaglia l'individuo di fronte alla scelta, e della sua tentazione a lasciarsi soggiogare dalle oscure forze del Caso. La Paura della morte, ovvero il rischio che l'azione umana possa determinare l'esistenza come *tutto o nulla*, genera l'indolenza dell'individuo che si affida al Caso: ecco spiegato il motivo dell'inazione di Lord Jim e dell'eterna fuga di Tristram Shandy nell'intrauterina «desobli-geante» della durata²⁷. Nel *Barone Rampante*, Cosimo vede praticamente tutto il mondo nella forma del *piovasco* che il capitano di *Linea d'ombra* paventa come il possibile verificarsi di *tutto o nulla*. Ricorderemo infatti che, fin dalla prima occhiata che il protagonista getta sulla realtà di Ombrosa dalla postazione privilegiata che occupa, il narratore commenta che: «Cosimo guardava tutto e tutto era come niente». La sua estrema disponibilità ad osservare gli accadimenti esterni non significa che egli sia altrettanto pronto ad affrontare in prima persona la possibilità di un loro mutamento. Sarà soltanto dopo essersi provato nell'azione, durante la battaglia con il gatto selvatico, che Cosimo sfuggirà al meccanismo della contemplazione passiva alla Lord Jim, smetterà di affidarsi al caso e diventerà lui stesso artefice del verificarsi della realtà come *tutto o nulla*.

A conferma dell'enorme potenziale simbolico di cui Conrad investe l'evento temporalesco si può esaminare un altro passo significativo di *Lord Jim* nel quale si affrontano i due eroi del romanzo, Marlowe e Jim, mentre un piovasco si abbatte con estrema violenza sul mondo. Bocciato al primo esame della vita, inchiodato alla *durata* della contemplazione sul ponte del *Patna*, Jim continua a sfuggire il confronto con la pioggia del tempo reale durante il suo incontro con Marlowe. Questi, al contrario, agisce nell'unico modo che ritiene utile in quella situazione: all'immobilità incosciente ed inattiva di Jim, Marlowe contrappone la sua quiete di amanuense.

Appena seduto mi chinai sullo scrittoio come un amanuense medievale e, salvo che per il moto della mano reggente la penna, stetti ansiosamente quieto. Non dirò che fossi spaventato; ma certo mi tenni immobile come se nella stanza fosse presente un pericolo, e il primo accenno d'un movimento da parte mia potesse indurlo a saltarmi addosso. (...) Mi si stava scaldando la fantasia mentre continuavo a scri-

bacchiare con zelo; e benché nella stanza, se la penna smetteva un attimo di grattare, il silenzio e l'immobilità fossero totali, pativo quel profondo turbamento e annebbiamento del pensiero che viene provocato da un frastuono violento e minaccioso – il frastuono di una *vio-lenta tempesta in mare*, per esempio²⁸.

Ecco stabilita l'equivalenza tra i due aspetti del pericolo con i quali l'uno e l'altro personaggio si devono misurare: all'immobile vigliaccheria di Jim, che fallisce quando occorre dare battaglia ai propri fantasmi, fa riscontro la laboriosa quiete di Marlowe. Questi, con l'atto della scrittura, dichiara guerra al pericolo che si aggira nella stanza: il «doppio» inquietante e vagabondo del quale sta narrando la storia.

È evidente che la riuscita della sfida di Marlowe dipende in larga misura dalla coscienza del pericolo, ovvero dalla percezione di un limite, simboleggiato dal rumore della pioggia, che bisogna tenere d'occhio per evitare l'azzeramento della realtà. Se Lord Jim sprofonda nella durata delle sue fantasticherie allucinate fino a perdere il senso della propria identità, Marlowe si immerge nel tempo eterno della scrittura mantenendo sempre viva la coscienza del limite. Tale coscienza è tenuta desta proprio dalla pioggia che, scandendo ritmicamente il fluire del tempo naturale, rammenta al narratore l'esistenza di un altro mondo, quello della vita e dell'azione, che potrebbe richiedere il suo intervento fattivo. Questo episodio del *Lord Jim* è interessante per le riflessioni che suggerisce sull'atto della scrittura come «prova» nel quale bisogna tenere sempre a mente l'esistenza di un «limite». Il mondo che continua ad esistere fuori della pagina è il limite che, presente a livello latente nella coscienza dello scrittore, garantisce la futura fruibilità e leggibilità dell'oggetto di creazione. Il *piovasco* è, dunque, nell'universo simbolico di Conrad, la *prova* della scrittura – e della vita – ma anche il *limite*, cioè la linea di demarcazione tra un mondo e l'altro, la vita e la scrittura, oppure – per dirla con Calvino – tra «mondo scritto» e «mondo non scritto».

Attestandosi sulla linea suggerita da Marlowe, Calvino propone l'esempio di uno scrittore che si espone al *piovasco* delle immagini – la prova della scrittura – senza mai perdere di vista

il limite che garantisce della loro fruibilità. E infatti, nella conferenza sulla *Visibilità delle Lezioni Americane*, chiosando un famoso verso di Dante, Calvino afferma che «la fantasia è un posto dove ci piove dentro»²⁹. Egli intende così sottolineare la natura repentina e apparentemente inspiegabile dei meccanismi che l'immaginazione segue nell'apprestare i materiali visivi tradotti, nero su bianco, dagli scrittori. Dopo aver indicato le due soluzioni che Starobinski propone riguardo all'idea storica del funzionamento dell'immaginazione – come strumento di conoscenza o come identificazione con l'anima del mondo –, Calvino chiarisce la sua posizione:

(...) c'è un'altra definizione in cui mi riconosco pienamente ed è l'immaginazione come *repertorio del potenziale*, dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere³⁰.

«Un golfo mai saturabile di forme ed immagini» dove la nostra memoria visiva accumula i materiali in attesa della selezione che lo *spiritus phantasticus* eseguirà, per via di associazioni impreviste, nel momento in cui sarà stimolato da un fine preciso: la «prova» della scrittura.

Il paesaggio di Ombrosa e Cosimo, suo *genius loci*, come «doppi» cinematografici, emergono direttamente da questo golfo che incornicia lo schermo del cinema calviniano: immagini di «ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere» le cui combinazioni, piovute nella fantasia dello scrittore, sono raccolte dal movimento della penna. Scrive ancora Calvino nel capitolo sull'*Esattezza*:

Viviamo sotto una pioggia ininterrotta d'immagini; i più potenti media non fanno che trasformare il mondo in immagini e moltiplicarlo attraverso una fantasmagoria di giochi di specchi (...) Gran parte di questa *nuvola d'immagini* si dissolve immediatamente come i sogni che non lasciano traccia nella memoria; ma non si dissolve una sensazione d'estraneità e di disagio³¹.

Questa sensazione d'estraneità coincide forse con il senso di vuoto che il giovane Calvino sperimentava all'uscita dalla sala cinematografica, quando sentiva di precipitare nel vuoto di un «oceano o abisso» dall'enorme distanza nel quale la visione lo

aveva proiettato³². Ma è certamente anche il senso di angoscia che lo scrittore provava quando, assorto nella contemplazione della pioggia di immagini che scorrevano sullo schermo cinematografico, veniva colto di sorpresa dall'improvviso rumore della pioggia che si scatenava nel «mondo di fuori». Nell'*Autobiografia di uno spettatore* si legge, infatti:

Quando (...) ero entrato nel cinema alle quattro o alle cinque, all'uscirne mi colpiva il senso del passare del tempo, *il contrasto tra due dimensioni temporali diverse, dentro e fuori del film*. (...) Quando nel film pioveva, tendevo l'orecchio per sentire se s'era messo a piovere anche fuori, se m'aveva sorpreso un acquazzone essendo scappato di casa senza ombrello: era l'unico momento in cui, pur restando immerso in quell'altro mondo, mi ricordavo del mondo di fuori; ed era un effetto angoscioso (...)³³

Compare qui l'altra accezione del significato simbolico che Conrad conferiva al *piovasco*: limite o confine tra un mondo ed un altro. Nell'esperienza del Calvino spettatore, il ticchettio della pioggia corrispondeva ad una sosta nel processo di immedesimazione preconizzando il ritorno a San Giovanni, ovvero all'estraneità di un mondo *altro*. Se trasferiamo questa simbologia al «cinema mentale» della narrazione calviniana, è chiaro che il *piovasco* è inteso come «prova», nell'opera di canalizzazione delle immagini che lo scrittore svolge, ma pure come *limite*, giacché esso scandisce la differente percezione del tempo che vige nella dimensione sociale della realtà e in quella solitaria dell'immaginazione.

Date queste coordinate, possiamo leggere il passo del *Barone Rampante* nel quale la simbologia conradiana della pioggia come *prova* e come *limite* accompagna e rende esplicita la rappresentazione allegorica del processo di scrittura-per-immagini. Cosimo, «doppio» di Calvino, mette in scena infatti le modalità di questa fondamentale tecnica della scrittura calviniana nel delicato momento di transizione fra la condizione di passivo spettatore cinematografico e quella di artefice consapevole del «cinema mentale».

Il brano che ci interessa è preceduto dalla descrizione del primo incontro tra il Barone Arminio e il suo figliuolo rampante

dopo il salto del 15 di giugno. Preoccupato per l'educazione di Cosimo, che cresce sugli alberi come un «selvaggio delle Americhe» dando spettacolo indegno di un *gentiluomo*, il Barone padre, poco prima di congedarsi, semina il terreno di Ombrosa lanciando un importante avvertimento:

La ribellione non si misura a metri – disse –. *Anche quando pare di poche spanne, un viaggio può restare senza ritorno*³⁴.

Memore delle conseguenze che un altro viaggio senza ritorno ha comportato – quello che ha condotto Lord Jim a Patusan, condannandolo alla cecità di chi si ritrova sepolto «sei metri sotto terra»³⁵ –, Cosimo accoglie con gioia il primo temporale che si abbatte sul suo capo scoperto nella campagna natia. Egli approfitta dell'occasione per allestire sull'albero un precario cinematografo, con giochi di ombre cinesi che la luce di una lanterna proietta sui teli del suo riparo pensile. La pioggia fornisce lo spunto per iniziare Biagio, narratore e scrittore della biografia di Cosimo, alle meraviglie del cinema sospeso sugli alberi. In qualità di tramite fra il mondo reale esterno e quello immaginario dove «piovono» visioni incantate, assistendo allo spettacolo delle ombre, Biagio comprenderà i meccanismi della visione psicologica che gli consentiranno di trascrivere le avventure di Cosimo. Il rito di passaggio dalla visione alla scrittura, ovvero dal «mondo non scritto» a quello «scritto», è emblemizzato dall'incontro fra i due fratelli. Solo grazie a questo incontro il piovasco di immagini, che il giovane Cosimo raccoglie, potrà essere incanalato nel «viaggio di ritorno» memoriale: il cimento del *Barone Rampante*. Dunque, anche nel romanzo di Calvino, la pioggia assume la duplice valenza simbolica di *prova e limite*. Perché se la pioggia di immagini è l'occasione per iniziare il «cinema mentale», è pur vero che essa costituisce l'evento eccezionale che rende possibile il superamento del confine tra i due mondi separati di Cosimo e Biagio. La pioggia serve a rammentare dell'esistenza di «due dimensioni temporali diverse, dentro e fuori del film», come accadeva nell'esperienza del giovane Calvino spettatore. Biagio dovrà sempre tenere presente questa distinzione – fra durata e tempo reale, fra immaginazione e realtà – per evitare che il «viaggio di ritorno» memoriale dege-

neri in fuga. Per fare ciò, egli dovrà superare l'angoscia che il rumore della pioggia, simbolo della memoria del tempo, comporta. Si ricorderà infatti che, come già accennato nel capitolo precedente, il passaggio dalla visione cinematografica al «cinema mentale» implica una frattura della dimensione temporale sospesa della durata creativa, con l'immissione della memoria. Il *piovasco* di immagini raccolto nel golfo dell'immaginazione, per diventare scrittura-per-immagini, deve essere strutturato in una forma morta, compiuta. Quest'idea della morte, nell'immaginario del Calvino spettatore, era evocata proprio dalla pioggia che si configurava come il «suono della soglia», cioè quel rumore che rendeva visibile il varco della sala cinematografica, confine tra la vita e la morte. Nell'*Autobiografia di uno spettatore*, l'oggetto sul quale Calvino fa deviare le sue emozioni, caricandolo di un potenziale magico, è l'ombrello, la cui assenza durante la pioggia presentifica il passato dimenticato e restituisce, nella forma concreta di un solo ricordo, l'angoscia dell'oblio. Ebbene, questo oggetto magico compare nel *Barone Rampante* creando un «campo di forze»: l'ombrello diviene «il segno riconoscibile che rende esplicito il collegamento tra persone o tra avvenimenti»³⁶. Quando arriva ad Ombrosa la prima pioggia l'ombrello è il polo magnetico che collega Biagio, lo scrittore, e Cosimo, lo spettatore-flaneur, il quale accoglie il suo alter ego abbandonato nella dimora sospesa per iniziarlo ai meccanismi della «visione psicologica», mediante i quali si innescherà la coordinazione psico-motoria della scrittura memoriale. Nel buio, come l'io interno ed esterno di *Dall'opaco*, si ritrovano i due fratelli. Biagio, semismarrito nella tenebra con «ombrelli e pacchi» della casa paterna, si orienta grazie al richiamo ed alla misteriosa luce «che non poteva essere né di luna né di stelle (...) un chiarore come di tra i lembi di una tenda»³⁷.

Nell'instabile covo, pionieristico cinematografico rivestito di tende e tappeti, Biagio assiste allo spettacolo delle ombre che le foglie proiettano al chiarore d'una lanterna:

Al chiarore di una lanterna mi trovai in una specie di stanzetta (...) La lanterna mandava una luce incerta, guizzante, e sul soffitto e le pareti di quella strana costruzione i rami e le foglie proiettavano ombre intricate³⁸.

Cosimo insegna allo scrittore «l'arte di guardare»³⁹ che consiste nella ricostruzione del movimento delle macchie d'ombra in presenza della sorgente luminosa che le fa risaltare sullo «schermo» della tenda. Si ricorderà infatti che, secondo la percezione del mondo che Calvino espone in *Dall'opaco*, la vera conoscenza non si raggiunge mediante la visione diretta dell'oggetto, bensì seguendo il movimento della sua ombra-riflesso. Per continuare ad esplorare le complesse forme del mondo, l'io esterno Cosimo ha bisogno di un io interno che sia sempre orientato nel modo giusto e che, evitando di lasciarsi ingannare dallo spettacolo della realtà dove un mondo invisibile è schermato dall'apparenza visibile, si lasci guidare dalla sorgente luminosa – sole, lanterna, luce – che presiede al processo di conoscenza. In *Dall'opaco*, l'io esterno non deve mai perdere di vista «l'arco che il sole percorre salendo e scendendo dalla sinistra alla destra». Egli deve cioè essere sempre consapevole del ruolo che svolgono i vari elementi in gioco nel meccanismo di percezione-osservazione della realtà: il sole che proietta le ombre e lo sguardo che ne segue il movimento. Ecco perché, nel passo del *Barone Rampante* che stiamo esaminando, il vero protagonista dell'azione è, appunto, la lanterna. La valenza simbolico-magica di questo oggetto dipende, come nel caso dell'ombrello che mette in relazione i due mondi separati, dalla funzione rappresentativa che essa svolge nel significare la natura di «riflesso» dei due linguaggi: quello visivo e quello scritto. Le ombre delle foglie e dei rami che Biagio vede sulla tenda sono una piccola porzione dell'infinita distesa vegetale che resta fuori del raggio luminoso; le macchie di ombra in movimento sullo schermo del cinematografo fanno recepire allo sguardo dello spettatore solo ciò che l'occhio mobile della macchina da presa ha illuminato nella sua esplorazione della realtà. Data l'equivalenza fra vegetazione e scrittura nell'allegoria del *Barone Rampante*, Calvino pare alludere qui al fondamentale assunto che l'infinita «vegetazione delle frasi scritte» deve essere circoscritta, nell'atto della scrittura, a quella porzione che lo sguardo illumina nell'ombra.

Lo scopo dell'incontro fra i due fratelli è quello di avviare il processo di scrittura consapevole che coincide con la stesura del

diario intrapresa da Robinson sull'isola. L'esperienza di Cosimo, la conoscenza del proprio «dato naturale e storico», deve essere oggettivata sulla pagina scritta affinché il suo viaggio non resti «senza ritorno». Che sia proprio il padre di Cosimo a farsi portavoce di quest'esigenza, poco prima dello scatenarsi del *piovasco*, è un dato estremamente significativo. Il ritorno di Robinson alla tradizione borghese si determina infatti proprio quando egli intraprende la stesura del diario che lo induce a riflettere sulla quantità degli insegnamenti paterni che il nuovo individuo Robinson Crusoe ha metabolizzato nella propria coscienza. Il diario è inoltre il dispositivo attraverso il quale si sviluppa e si rivela lo strumento di comunicazione proprio dell'uomo: il linguaggio, che consente all'individuo di differenziarsi dall'altro da sé. Quando l'uomo apprende a nominare le cose, cioè inventa un personale linguaggio per *dire* il mondo che lo circonda, allora egli può riconoscersi in quanto individuo singolo dotato di una peculiare identità e, nello stesso tempo, facente parte di un gruppo.

Nel *Barone Rampante*, l'invenzione del linguaggio nel quale si traduce l'esperienza di Cosimo è esemplificata dal meccanismo di osservazione e trascrizione delle ombre in movimento perché, come sappiamo, il processo di scrittura che Calvino impiega nei romanzi allegorici è quello del cosiddetto cinema mentale: le ombre delle cose, i loro «doppi» in movimento, diventano immagini scritte. Ma il vero nodo della questione consiste nella sproporzione tra ciò che Cosimo vede e ciò che Biagio può scrivere: tra inesauribilità ed ineffabilità del «mondo non scritto» e limitatezza del «mondo scritto». Ed è proprio su questo punto che Calvino ferma la sua attenzione nel testo della conferenza *Mondo scritto e mondo non scritto*. Lo scrittore afferma di sentirsi disorientato e spiazzato di fronte ai continui mutamenti del mondo esterno che egli non riesce a prevedere e dei quali spesso non riesce a farsi una ragione. Di contro, il mondo della letteratura gli appare immensamente più confortante perché: «là almeno, anche se riesco a capire solo una piccola parte dell'insieme, posso coltivare l'illusione di star tenendo tutto sotto controllo»⁴⁰. E continua:

Credo che anche nella mia gioventù le cose andavano in questo modo, ma a quell'epoca mi illudevo che mondo scritto e mondo non scritto si illuminassero a vicenda; che le esperienze di vita e le esperienze di lettura fossero in qualche modo complementari, e a ogni passo avanti compiuto in un campo corrispondesse un passo avanti nell'altro⁴¹.

L'ottimismo rispetto all'illuminazione reciproca tra mondo scritto e mondo non scritto si riferisce all'epoca del *Barone Rampante* dove si dà, appunto, il rapporto tra uno sguardo onnicomprensivo che vede molto più di quanto la mano dello scrittore possa incanalare nel proprio linguaggio. Ma sulla scorta delle riflessioni di Calvino, la nostra interpretazione si può spingere anche oltre, perché il vero problema che questo amore difficile tra mondo e scrittura sottintende è quello della traducibilità stessa dell'essere in linguaggio. Abbiamo già notato che, attraverso il personaggio di Cosimo, Calvino postula l'identificazione tra mondo e mente: il paesaggio del mondo è riconducibile all'esperienza ed alla memoria dell'io nel mondo medesimo. In altri termini, il mondo diventa comunicabile proprio grazie all'esistenza di un io che ne utilizza il linguaggio. E, come dice Benjamin:

L'essere spirituale s'identifica con quello linguistico solo in quanto è comunicabile. Ciò che in un essere spirituale è comunicabile è il suo essere linguistico. (...) La risposta alla questione: Che cosa comunica la lingua? è quindi: Ogni lingua comunica se stessa. Il linguaggio di questa lampada, per esempio, non comunica la lampada (poiché l'essenza spirituale della lampada, in quanto comunicabile, non è per nulla la lampada stessa), ma la lampada-del-linguaggio, la lampada-nella-comunicazione, la lampada-nell'espressione⁴².

Dunque, l'essere comunicabile di Cosimo – il Cosmo – diviene, nelle mani di Biagio, il suo essere linguistico: una lingua che *si fa* nella contemplazione dei riflessi che l'io interno vede muoversi nello specchio della sua memoria. Se il compito del vagabondo fratello Piovasco è quello di convogliare nella fantasia le immagini del mondo, il sedentario Biagio si occuperà della comunicazione, attingendo la forma della scrittura nel luminoso riflesso della memoria. La selezione dello scrittore provvede a saldare essere e apparire perché, costruendo il personaggio nel suo

linguaggio, suggella nel libro *Il Barone Rampante* la «parte comunicabile» delle illimitate possibilità di essere che si danno a un individuo in solitudine. Il patto di Cosimo e Biagio durante la pioggia corrisponde quindi realmente all'inizio di quel viaggio di ritorno che Robinson Crusoe intraprende con la stesura del diario nell'isola del naufragio: l'autoesame dell'individualismo puritano è la condizione perché l'emancipazione sociale dell'«homo faber» e dell'«homo oeconomicus» possa compiersi con esito vittorioso. Più tardi, infatti, troveremo il Barone trasformato in «homo legens», stampatore, scrittore, nella piena attuazione della sua «rivoluzione copernicana».

Con l'analisi del «piovasco» abbiamo così indicato la seconda traccia che Calvino volle imprimere nel nome del personaggio per marcare il suo destino. Cosimo, il navigatore della memoria, che scruta il cosmo – ovvero, il paesaggio della sua mente – alla ricerca del proprio «dato naturale e storico», realizza il viaggio di ritorno alla propria tradizione borghese grazie alla sfida della scrittura-per-immagini: la *prova* del fare nella quale sperimenta l'esistenza di un *limite* tra io e mondo, mondo scritto e mondo non scritto.

IV. Rondò

«È tempo che scappi a passo di danza», dissi tra me. Così cambiando solo musica e compagni, io continuai a danzare per la via da Lunel a Montpellier, e di là a Pezenas e Beziers. Proseguì la danza attraverso Narbona (...) finché entrai danzando nel padiglione di Pedrillo, dove, tirando fuori una carta a righe nere, per tener la linea retta, senza digressioni né parentesi, nel raccontare gli amori di mio zio Tobia... cominciai a questo modo...⁴³

Così termina il volume VII del *Tristram Shandy* nel quale Sterne rapsodizza le avventure dell'eroe Oltremanica, superando i limiti dell'orologio narrativo con la simultanea avanzata dei tre viaggi che Tristram ha intrapreso per sfuggire alla Morte.

La fuga danzante dell'eroe è modulata sulle note di un *Rondò guascone*⁴⁴, «apoteosi della vita e della gioia» che consente di dimenticare l'assillo del tempo: l'uomo col fucile spianato che ac-

compagna Tristram nella sua avventura «piana», zeppa di incontri e allegre conversazioni. Se è vero che la fuga della scrittura shandyana è innescata dalla paura della Morte – «tempo della individuazione, della separazione»⁴⁵ – e se le digressioni valgono come meccanismo di ritardo per distanziare il compimento dell'azione, si capisce perché le passeggiate narrative delle digressioni si siano dilatate in un viaggio danzante proprio quando il narratore era sul punto di colpire uno dei bersagli che da tempo aveva mirato: la narrazione degli amori dello zio Tobia. Affinché un proposito si traduca in azione narrativa condotta in linea «passabilmente» retta, il narratore deve raccogliere tutte le sue forze per affrontare la prova del *tutto o nulla* che lo attende nel padiglione di Pedrillo. La movimentata pausa del viaggio in Europa equivale dunque ad una rincorsa preparatoria, un allenamento per saggiare fino in fondo i propri limiti ed acquisire la sicurezza necessaria ad imbrigliare il ricordo dello zio Tobia in una forma morta, compiuta.

Se, come abbiamo già detto, Calvino intende redistribuire la materia narrativa del *Tristram Shandy*, sostituendo all'alternanza progressivo-digressiva dell'orologio la drammatizzazione nei tre spazi scenici del bosco di Ombrosa, il *Rondò* del tripartito viaggio sterniano diviene il marchio d'origine dell'operazione culturale calviniana. Condiviso appieno il motto pavesiano «Raccontare è come ballare»⁴⁶, Calvino ne arricchisce il significato con il concetto di sfida al tempo e alla morte che è implicito nell'immagine del ballo guascone di Sterne. Viceversa, si preoccupa di disciplinare l'ingarbugliato gomito che la penna sterniana, non sempre rispettosa del ritmo che la guida, avvolge e dipana dinanzi ai suoi lettori.

Nell'esercizio dei tre viaggi simultanei il narratore del *Tristram Shandy*, tutto compreso nella sfida alla Morte, dimentica uno dei fondamenti che la danza, come metafora del racconto, prevede. L'apprendimento dei passi è la prima tappa di un processo che il rigoroso esercizio trasformerà in automatismi sui quali s'innesterà l'invenzione del ballerino o del coreografo a rendere unica la sua rappresentazione. Così per il narratore, il bardo cantore della tradizione orale: dalla ripetizione dei temi

tradizionali, che una volta memorizzati divengono patrimonio memoriale del cantore, si produce la variazione originale che rende il narrato unico e irripetibile⁴⁷.

All'epoca del *Barone Rampante* Calvino aveva assimilato, per l'appunto, i procedimenti affabulatori della tradizione orale con la scoperta dell'«infinita varietà e infinita ripetizione»: il segreto delle fiabe. Desiderando comporre un'opera di narrazione originale con la manipolazione dei temi fiabesco-avventurosi, egli sapeva di dover seguire le orme dei cantastorie, servendosi di immagini e vicende tradite sedimentate nella sua memoria di lettore. Solo in questo modo si sarebbe innescato il «fulmineo percorso dei circuiti mentali che catturano e collegano punti lontani dello spazio e del tempo», dal quale sarebbe scaturita l'immagine e con essa «l'espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile»⁴⁸: il simbolo, l'allegoria.

Calvino individua in Robert Louis Stevenson il maestro che può iniziarlo ai segreti dell'intertestualità «riflessa», laddove la citazione dei modelli tradizionali procede come un gioco ad incastro, con la cesura tra i vari tasselli perfettamente dissimulata nella trama del racconto. Nella nota inedita all'edizione inglese dei *Nostri Antenati* compare il benigno fantasma dello scrittore scozzese, intento a rovistare nella soffitta della sua memoria, tra polverosi libri d'avventure nelle cui storie si diverte a fantasticare colmando i «gaps», i vuoti del «non-detto», che l'autore di quei testi ha lasciato perché l'immaginazione dei suoi lettori potesse cavalcare a briglia sciolta. Nel desiderio di riscrivere il principio, la fine, oppure l'intera fabula di quelle antiche storie, Stevenson si affida alla memoria, che le ha già riscritte, associando immagini distanti con i movimenti imprevisi di un esperto ballerino.

La mitopoiesi stevensoniana è modulata su un ritmo «come di passi di danza», spiega Calvino, a suggerire l'essenzialità e insieme la precisione stilistica delle immagini stevensoniane: frutto di un lungo esercizio nel quale lo scrittore scozzese ha affinato gli strumenti teorici dell'arte poetica⁴⁹. Per Stevenson il poeta si fa creatore di miti allorché riesce a trovare un'espressione densa e concisa che sola rimanda all'immagine enucleata dal gioco ca-

suale dei processi memoriali e contemplata in sogno: sogno notturno o ad occhi aperti.

Calvino va oltre, perché scioglie l'evento mitico dalla fissità contemplativa della visione stevensoniana puntandovi sopra l'occhio mobile della macchina da presa. Alla morte che si annida nella compiutezza dell'immagine fotografica egli sostituisce, allora, il processo sterniano di una scrittura dinamica che riesce a sincronizzare rapidità del pensiero e rapidità della scrittura grazie alla struttura analogica del racconto-per-immagini ed alla condensazione semantica di quelle stesse immagini nel vortice del mito e dell'allegoria.

E se per Sterne tale processo, in mancanza della coordinazione psico-motoria della scrittura-per-immagini, corrispondeva ad una fuga dalla Morte «a passo di danza», in Calvino il *Rondò* della penna, che si muove in sincronia con la «visione psicologica» memoriale, conduce alla coincidenza spazio-temporale di Morte delle Opinioni e Morte del testo letterario.

Note al Capitolo Quarto

¹ I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 23.

² «(...) quelle ceste erano già morte allora e lo sapevo (...) io ero già quello che sono, un cittadino delle città e della storia e di ciò sofferente – un consumatore – e vittima – dei prodotti dell'industria – candidato consumatore, vittima appena designata (...)» (Ibidem).

³ Ivi, p. 25.

⁴ Ivi, p. 12. Sull'interesse di Calvino per i nomi di piante – interesse che raramente si manifestava in richieste esplicite – si veda la testimonianza del giardiniere Libereso, in L. Guglielmi ed I. Pizzetti, *Libereso, il giardiniere di Calvino*, cit., pp. 65-69.

⁵ I. Calvino, *Personaggi e nomi*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, pp. 1746-1747.

⁶ L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 48.

⁷ Ivi, p. 52.

⁸ «Così Tristram fui chiamato e Tristram resterò sino alla fine dei miei giorni». (Ivi, p. 265). Questa frase, che dovrebbe dire l'ultima parola sull'imposizione del nome al nascituro, è solennemente pronunciata dopo circa duecento pagine di digressioni che la distanziano dalla prima esposizione della Teoria dei nomi: tanto per fornire un piccolissimo saggio di quanto si vuole dimostrare a proposito del meccanismo sfida/riappropriazione dell'autorità nel *Tristram Shandy*.

⁹ Ivi, p. 274.

¹⁰ M. Barengi, *Note e Notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, p. 1332.

¹¹ Ibidem.

¹² I. Calvino, *Personaggi e nomi*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, pp. 1746-1747.

¹³ I. Calvino, *I figli poltroni*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, p. 199.

¹⁴ Ivi, p. 200.

¹⁵ I. Calvino, *Raccontini giovanili*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, pp. 788-792.

¹⁶ Ivi, p. 788.

¹⁷ Ivi, p. 791.

¹⁸ Ivi, p. 790.

¹⁹ I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, p. 7.

²⁰ I. Calvino, *Ferro rosso terra verde*, Italsider, Genova, 1974; pubblicato con il titolo *Savona: storia e natura* in: I. Calvino, *Saggi*, cit., Tomo II, p. 2396.

²¹ I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 706-707.

²² I. Calvino, *Savona: storia e natura* in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, p. 2391.

²³ J. Conrad, *Suspence*, in Id., *Ultimi Romanzi (Vittoria e Romanzi Mediterranei)*, a cura di Ugo Mursia. Introduzione di Franco Marengo. Milano, 1977, pp. 471-626.

²⁴ J. Conrad, *Linea d'ombra*, cit., p. 215.

²⁵ Ivi, p. 219.

²⁶ Nel commentare questa *mise en abîme* metanarrativa – la scrittura del diario intercalata alla narrazione –, F. Marengo pare abbracciare l'idea calviniana di una scrittura come scarto e come operazione catartica: lo scrivere come «dispossessarsi». Cfr.: F. Marengo, *Conrad: la scrittura come esperienza*, in J. Conrad, *Linea d'ombra*, cit., pp. XXXII-XXXIII.

²⁷ Si tratta del veicolo con il quale comincia il viaggio sentimentale di *Yorick* Oltremanica, viaggio che, com'è noto, si riallaccia a quello descritto nel vol. VII del *Tristram Shandy*. Sulla *desobligeante* come macchina, cioè «veicolo» della scrittura, si vedano le note di G. Mazzacurati, in L. Sterne, *Un viaggio sentimentale*, cit., pp. 11-19.

²⁸ J. Conrad, *Lord Jim*, pp. 145-146.

²⁹ I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 697.

³⁰ Ivi, p. 706.

³¹ Ivi, pp. 678-679.

³² Cfr.: I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 31.

³³ Ivi, p. 30.

³⁴ I. Calvino, *Il Barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 605.

³⁵ Cfr.: J. Conrad, *Lord Jim*, cit., p. 169.

³⁶ I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, p. 657. Si tratta della definizione calviniana di oggetto magico a proposito della quale si legga anche quest'altra considerazione: «Diremmo che dal momento in cui un oggetto compare in una narrazione, si carica d'una forza speciale, diventa come il polo d'un campo magnetico,

un nodo d'una rete di rapporti invisibili. Il simbolismo d'un oggetto può essere più o meno esplicito, ma esiste sempre.» (Ivi, p. 658).

³⁷ I. Calvino, *Il Barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 611.

³⁸ Ivi, p. 612.

³⁹ Si veda ancora W. Benjamin, *Angelus Novus*, cit., p. 108; una serie di interessanti echi e suggestioni per l'analisi del brano citato di Calvino, è fornita dall'analisi benjaminiana di una novella di Poe dove il punto di vista è quello del narratore che osserva dall'alto il paesaggio cittadino.

⁴⁰ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, p. 1866.

⁴¹ Ibidem.

⁴² W. Benjamin, *Sulla lingua*, in Id., *Angelus Novus*, cit., p. 55.

⁴³ L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 492.

⁴⁴ Ivi, p. 491.

⁴⁵ C. Levi, *Prefazione al Tristram Shandy*, cit., p. XII. Tutto il brano in questione deve essere stato oggetto di accurata riflessione da parte di Calvino che, non a caso, ne cita un ampio stralcio nelle *Lezioni Americane*: I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, p. 669.

⁴⁶ Si veda il saggio pavese in C. Pavese, *La letteratura americana ed altri saggi*, cit., pp. 325-328; e le osservazioni di Calvino nell'introduzione (Ivi, p. XXXII).

⁴⁷ Sull'argomento si legga almeno, R. Scholes e R. Kellogg, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, pp. 21-70.

⁴⁸ I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, pp. 670-671.

⁴⁹ Il passo in questione è contenuto in un dattiloscritto inedito del quale ho preso visione grazie alla disponibilità e all'attenzione di Silvio Perrella, studioso dell'opera calviniana. Il dattiloscritto è intitolato: «*I nostri antenati*». *Prefazione a un'edizione inglese del volume I nostri antenati (Il visconte dimezzato, Il barone rampante, Il cavaliere inesistente)*, 1980.

Bibliografia generale

OPERE DI ITALO CALVINO

Romanzi e racconti

Si fornisce di seguito l'elenco delle opere creative di Italo Calvino che sono state oggetto di analisi o delle quali compare esplicita menzione nel presente lavoro. Gli estremi delle edizioni citate sono quelli relativi alle prime edizioni di ciascuna opera, fermo restando che, per agilità di consultazione e generosità di notizie filologiche, ho preferito servirmi dell'*Opera Omnia* in 3 volumi alla quale rinvio per la bibliografia completa delle opere creative: *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Prefazione di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, Collezione «I Meridiani», 1991 (X), vol. I; *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, Collezione «I Meridiani», 1992 (X), vol. II; *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, con una nota bibliografica degli scritti di Italo Calvino a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, Collezione «I Meridiani», 1994 (X), vol. III.

L'elenco delle prime edizioni delle opere consultate è il seguente: *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1947; *Nuova edizione con una prefazione dell'autore*, Torino, Einaudi, 1964; *Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi, 1949; *Il visconte dimezzato*, Torino, Einaudi, 1952; *L'entrata in guerra (Gli avanguardisti a Mentone; L'entrata in guerra; Le notti dell'UNPA)*, Torino, Einaudi, 1954; *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*. Introduzione e note di Italo Calvino. Torino, Einaudi, 1956, 2 voll.; *Il barone rampante*, Torino, Einaudi, 1956; *Il barone rampante*, Prefazione e note di Tonio Cavilla, Torino, Einaudi, 1965; *Il barone rampante (Lecture per le Scuole Medie)*, Milano, Garzanti, 1985; *La speculazione edilizia*, in «Botteghe Oscure», quaderno XX, 1957, pp. 438-517. Poi in volume per la prima volta, Torino, Einaudi, 1963; *La*

gran bonaccia delle Antille, «Città aperta», I, 4-5, 25 luglio 1957, p. 3; *I nostri antenati (Il cavaliere inesistente, il barone rampante, il visconte dimezzato)*. Prefazione dell'autore. Torino, Einaudi, 1960; *La strada di San Giovanni*, «Questo e altro», I, 1962, 1, pp. 33-44; *Dall'opaco*, in *Adelphiana 1971*, Milano, Adelphi, 1971; *Autobiografia di uno spettatore*, in Federico Fellini, *Quattro film*, Torino, Einaudi, 1974; *Ricordo di una battaglia* (Quella mattina con i partigiani), «Corriere della sera», 99, 98, 25 aprile 1974; *La poubelle agrée*, «Paragone letteratura», XXVIII, 324, febbraio 1977, pp. 3-20.

Saggi

Sotto questa dizione si includono i contributi di natura più diversa che esulano dalla *fiction* vera e propria, senza lasciarsi etichettare con grande facilità in categorie di «genere» ben definite. Sull'esempio della recente raccolta dei *Saggi* della collezione «I Meridiani», alla quale si rimanda per una bibliografia pressochè completa dell'opera saggistica di Calvino, facciamo qui riferimento a: *Saggi ed articoli pubblicati in volume, riviste e giornali su narratori poeti e saggisti; Discorsi di letteratura e società; Immagini e teorie; Scritti di politica e costume; Descrizioni e Reportages; Pagine autobiografiche* (comprese le interviste rilasciate da Calvino). Di seguito si riportano gli estremi degli interventi che sono stati utilizzati come oggetto di analisi e/o come strumenti critici, unitamente alla menzione del sito e della data relativi alla prima pubblicazione di ciascuno. Nel primo gruppo A) sono compresi gli articoli di contenuto autobiografico, di cultura e di critica letteraria e alcuni articoli anonimi pubblicati sul «Notiziario Einaudi». Il secondo gruppo B) comprende gli interventi specifici di Calvino sulla letteratura e la cultura inglese. Le voci contrassegnate dall'asterisco (*) sono escluse dal volume dei *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi. Introduzione di M. Barenghi, Milano, Mondadori, Collezione «I Meridiani», 1995, Tomo I e II.

A) *Libri per pochi e libri per tutti* (Finalmente risorgono in Italia le edizioni popolari), «L'Unità», 26, 148, 22 giugno 1949, p. 3 (*); *Prefazione* in C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, pp. XI-XXXIII (*); *I buoni propositi* (Il lettore in vacanza), «l'Unità», 29, 191, 12 agosto 1952, p. 3; Risposta a un lettore che chiede «con che criterio gli scrittori scelgono il nome dei loro personaggi» («Italia domanda», *Si confessano i nostri letterati: noi scrittori - come battezzieri - facciamo così*), «Epoca», III, 103, 27 settembre 1952, p. 3; *Fo-restiero a Torino*, «L'Approdo letterario», II, 1, gennaio-marzo 1953, pp. 53-54; [Il consigliere, @ IC] *Qualche consiglio per le vostre letture*

estive, «Notiziario Einaudi», II, 6, giugno 1953, p. 12 (*); *L'avventura sottomarina*, «Notiziario Einaudi», II, 7-8, luglio-agosto 1953, pp. 2-3; *Spirit of St. Louis*, «Notiziario Einaudi», III, 12, dicembre 1954 (*); *«I coetanei» di Elsa de' Giorgi*, «Notiziario Einaudi», IV, 6-7, giugno-luglio 1955, p. 12 (*); *Libri per la discussione*, «Notiziario Einaudi», V, 6-8, giugno-agosto 1956, pp. 1-2; *Brecht*, «Notiziario Einaudi», V, 9, settembre 1956, p. 4; *Le sorti del romanzo*, «Ulisse», X, vol. IV, 24-25, autunno-inverno 1956-57, pp. 948-50; *Questioni sul realismo* [risposte a un'inchiesta di Franco Maticola], «Tempo presente», II, 11, 1957, pp. 881-82; *Diventati cittadini pompeiani, verrete coperti di lava e aspetterete per milleseicento anni di essere risvegliati dal piccone di un contadino*, «Notiziario Einaudi», VI, 4, dicembre 1957 (*); *I racconti che non ho scritto*, «Marsia», III, 1-2, gennaio-aprile 1959, pp. 11-13; *Pavese fu il mio lettore ideale*, «Il Giorno», IV, 195, 18 agosto 1959, p. 6; *Risposte a 9 domande sul romanzo*, «Nuovi argomenti», 38-39, maggio-agosto 1959, pp. 6-12; *Il filo d'Arianna della civiltà greca*, «Notiziario Einaudi», VIII, 2, settembre 1959 (*); [testo autobiografico] in E. F. Accrocca, *Ritratti su misura*, Sodalizio del libro, Venezia 1960, pp. 110-12; Carlo Bo - I. Calvino, *Il comunista dimezzato. A colloquio con I. Calvino, dieci anni dopo Pavese*, «L'Europeo», XVI, 35, 28 agosto 1960, pp. 64-65; *Un'infanzia sotto il fascismo*, risposte al questionario dell'inchiesta su *La generazione degli anni difficili*, a cura di Ezio Antonini e Renato Palmieri, «Il Paradosso», V, 23-24, settembre-dicembre 1960, pp. 11-18; *Italo Calvino*, in *La generazione degli anni difficili*, a cura di E. A. Albertoni, E. Antonini e R. Palmieri, Bari, Laterza, 1962, pp. 75-87; *Liguria*, in I. Calvino - Folco Quilici, *Liguria* [testo per il lungometraggio omonimo, il nono della serie di Quilici «L'Italia vista dal cielo»], a cura dell'Ufficio Pubbliche Relazioni della Esso Italiana, Cinisello Balsamo, 1973, pp. 9-14; *Sono stato stalinista anch'io?*, «la Repubblica», 4, 290, 16-17 dicembre 1979, pp. 16-17; *Prefazione a un'edizione inglese del volume «I nostri antenati» (Il visconte dimezzato, Il barone rampante, Il cavaliere inesistente)*, dattiloscritto inedito, 1980 (*); *Testimonianza su La gran bonaccia delle Antille*, in F. Froio *Il Pci nell'anno dell'Ungheria*, Roma, I libri de L'Espresso, 1980, pp. 135-137; *Autobiografia di Italo Calvino*, «Grand Bazaar», settembre-ottobre 1980 (*); *L'estate del '56*, (Intervista con Eugenio Scalfari), «la Repubblica», 13 dicembre 1980; *Italiani, vi esorto ai classici* (Come leggerli e perchè), «L'Espresso», XXVII, 25, 28 giugno 1981, pp. 58-68; *Mondo scritto e mondo non scritto*, «Lettera internazionale», II, 4-5, primavera - estate 1985, pp. 16-18; *Italo Calvino*, intervista [scritta da I. Calvino] a cura di Maria Corti, «Autografo», II, 6, ottobre 1985, pp. 47-53; *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio.

Con una nota di Carlo Fruttero. Torino, Einaudi, 1991; *Eremita a Parigi*, Milano, Mondadori, 1994.

B) «*La linea d'ombra*» di Joseph Conrad (Ultime edizioni Einaudi), «L'Unità», 24, 140, 15 giugno 1947, p. 3; [i. c.] *Le novità della Casa ed. Einaudi* (I libri di fine d'anno), «L'Unità», 25, 289, 15 dicembre 1948, p. 3 (*); *Joseph Conrad scrittore poeta e uomo di mare*, «L'Unità», 26, 187, 6 agosto 1949, p. 3; [i. c.] *I libri e le idee* (Langston Hughes: *Mulatto*, Mondadori. James Joyce: *Gente di Dublino*, Einaudi. Albert Halper: *Dolci speranze*, Bompiani), «L'Unità», 26, 191, 11 agosto 1949, p. 3 (*); [i. c.] *L'opera di Conrad* (la crisi di un conservatore - «Lord Jim» romanzo dell'onore perduto - I due poli dell'umanità conradiana), «L'Unità», 26, 268, 12 novembre 1949, p. 3 (*); [i. c.] *Una donna senza importanza di Oscar Wilde* (Prime al Carignano), «L'Unità», 26, 282, 29 novembre 1949, p. 2 (*); *Libri belli e libri buoni per le strenne*, «L'Unità», 23 dicembre 1949 (*); [i. c.] «*La professione della signora Warren*» di George Bernard Shaw (Prime al Carignano) «L'Unità», 27, 15, 18 gennaio 1950, p. 2 (*); [i. c.] «*Il sorriso della Gioconda*» di Aldous Huxley (Prime al Carignano), «L'Unità», 27, 30, 4 febbraio 1950, p. 3 (*); *Assassinio alla cattedrale di T.S. Eliot* (Prime al Carignano), «L'Unità», 27, 84, 7 aprile 1950, p. 3 (*); [I. Calvino] *Henry James*, «Notiziario Einaudi», I, 3, 31 luglio 1952, p. 3 (*); [I. Calvino] «*Nuova Atlantide*» una collana per tutte le età, «Notiziario Einaudi», II, 10, ottobre 1953, p. 1 (*); *I capitani di Conrad* (A trent'anni dalla morte), «L'Unità», 31, 183, 3 agosto 1954, p. 3; *L'isola del tesoro ha il suo segreto* (Il romanzo che leggerete sull'Unità), «L'Unità», 32, 77, 1° aprile 1955, p. 3; [I. Calvino] *Gli Sherlock Holmes dell'archeologia sulle tracce dell'antico Impero ittita*, «Notiziario Einaudi», IV, 11-12, novembre-dicembre 1955 (*); [I. Calvino] *Forse è già nato l'uomo che per primo metterà piede su Marte*, «Notiziario Einaudi», IV, 11-12, novembre-dicembre 1955 (*); *Alberto Rossi*, «Notiziario Einaudi», V, 3, marzo 1956, p. 4 (*); [I. Calvino] *Una nuova collana Einaudi - «Scrittori politici»*, «Notiziario Einaudi», V, 1, dicembre 1956 (*); [I. Calvino] *Il mestiere dell'archeologo*, «Notiziario Einaudi», VI, 2, giugno 1957 (*); [I. Calvino] *Tre modi per leggere Lawrence*, «Notiziario Einaudi», VI, 4, dicembre 1957 (*); *Robinson Crusoe, il giornale delle virtù mercantili*, in AZ Panorama: Enciclopedia monografica della letteratura, *Libri nel tempo*, Editoriale Aurora Zanichelli, Torino 1957, pp. 163-166; [I. Calvino] *La città del Diluvio sotto la vanga di Leonard Woolley*, «Notiziario Einaudi», VII, 3, novembre 1958 (*); *Philosophy and Literature*, «Times Literary Supplement», 66, 3422, 28 settembre 1967, pp. 871-72 (*); *Nota introduttiva*, in Robert L. Stevenson, *Il padiglione sulle dune*, Torino, Einaudi, 1973, pp. V-IX; Quarta di copertina, in Joseph Conrad, *Cuore di Tenebra*, Torino, Einaudi, 1974 (*); *Forse si ritornerà a Robin-*

son *Crusoe*, «Corriere della sera», 99, 17, 20 gennaio 1974, p. 13 (*); Bernardo Valli, *Quei «cattivi» pieni di fascino* (A colloquio con I. Calvino) [sotto il titolo generale *Stevenson: l'uomo che narrava storie*], «la Repubblica», 3, 263, 5-6 novembre 1978, pp. 16-17 (*); *Lord Jim e il terremoto* (A proposito di un articolo di Alberto Moravia), «la Repubblica», 5, 279, 5 dicembre 1980, p. 16 (*); *Introduction by the author*, in *Our Ancestors. Three Novels. The Cloven Viscount. Baron in the Trees. The Non-Existent Knight*, Secker & Warburg, London, 1980, pp. VII-X (*); Quarta di copertina, in Laurence Sterne, *Un romanzo politico*, Torino, Einaudi, 1981 (*); [I. C.] *Riassunto di Robinson Crusoe*, in Umberto Eco, *Elogio del riassunto*, «L'Espresso», XXVIII, 40-41, 10-17 ottobre 1982, p. 94 (*); *I cinque tavoli di Stevenson* (Esce nei «Meridiani» un volume dedicato al narratore scozzese), «la Repubblica», 7, 263, 2 dicembre 1982, p. 20; *Tra Jekyll e Hyde è meglio Utterson* (Nella collana einaudiana «Scrittori tradotti da scrittori» Carlo Fruttero e Franco Lucentini ci offrono una nuova e per certi aspetti illuminante versione italiana del romanzo di Stevenson), «la Repubblica», 8, 142, 18 giugno 1983, pp. 24-25; *Il gatto e il topo*, [D. Diderot, *Jacques le fataliste*; L. Sterne, *Tristram Shandy*], «la Repubblica», 24-25 giugno 1984; *What character in fiction or nonfiction would you most like to be?*, «The New York Times Book Review», LXXXIX, 49, 2 dicembre 1984, p. 42.

Bibliografia critica

STUDI CRITICI SU ITALO CALVINO

Per una bibliografia della critica calviniana si rinvia a: *Bibliografia della critica*, a cura di Mario Barengi, Bruno Falchetto, Claudio Milanini, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1994, vol. III, pp. 1519-1544; e inoltre all'appendice integrativa sulla *non-fiction* calviniana a cura di Mario Barengi, in I. Calvino, *Saggi*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995, Tomo II, pp. 3035-3042.

Per ulteriori indicazioni bibliografiche che offrono interessanti spunti di ricerca sul terreno della comparatistica, si vedano anche i repertori in: Aurore FRASSON-MARIN, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Slatkine, Genève-Paris, 1986; Kathryn HUME, *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*, Oxford, Clarendon Press, 1992. Sulla fortuna di Calvino nel mondo anglosassone offre notizie precise: Martin L. McLAUGHLIN, *Revisiting Calvino*, «Italian Studies», XLVII, 1992, pp. 85-91.

Si elencano di seguito gli studi critici che hanno offerto spunti di riflessione e griglie di interpretazione utili per lo svolgimento del presente lavoro: AA.VV., *Italo Calvino/1*, a cura di Mario Boselli, «Nuova Corrente», Genova, Anno XXXIV (1987), N. 99, (Gennaio-Giugno); AA.VV., *Italo Calvino/2*, a cura di Mario Boselli, «Nuova Corrente», Genova, Anno XXXIV (1987), N. 100 (Luglio-Dicembre); AA.VV., *Atti del Convegno Internazionale* (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio '87), a cura di G. Falaschi, Milano, Garzanti, 1988; AA.VV., *Inchiesta sulle fate: Italo Calvino e la fiaba*, a cura di Delia Frigessi, Bergamo, Lubrina, 1988; AA.VV., *La letteratura, la scienza, la città*, (*Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo*), Genova, Marietti, 1988; AA.VV., *Italo Calvino e l'editoria*, a cura di L. Clerici e B. Falchetto, Milano, Marcos y Marcos, 1993; AA.VV., *Calvino e il comico*, a cura di Luca Clerici e Bruno Falchetto, Milano, Marcos y Marcos, 1994; AA.VV., *Italo Calvino. Enciclopedia: arte scienza e letteratura*, «Riga 9», a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1995; C. APOLLONIO, *Il dottor Jekyll e Mr. Hyde di Robert Louis Stevenson e Il visconte dimezzato di Italo Cal-*

vino: divergenze e convergenze, «Otto/Novecento», 3-4, 1984, pp. 207-212; Marco BÉLPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996; Giorgio BERTONE, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994; Roberto BERTONI, *Int'abrigu int'ubagu: discorso su alcuni aspetti dell'opera di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia stampatori, 1993; Emilio CECCHI, *Emilio Cecchi sul «Barone Rampante» di Italo Calvino*, «Notiziario Einaudi», VI, 3, settembre 1957; Albert Howard CARTER III, *Italo Calvino. Metamorphoses of Fantasy*, U.M.I., Research Press, Ann Arbor 1987; Cesare CASES, *Calvino e il «pathos della distanza»*, in Id., *Patrie Lettere*, Torino, Einaudi, 1987; Gian Carlo FERRETTI, *Le capre di Bikini, Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1989; Norbert JONARD, *Calvino et le siècle des lumières*, «Forum Italicum», XXVIII, 1, 1984, pp. 93-116; Silvio PERRELLA, *I commiati di Calvino. Breve e divagante parabola degli anni '70*, in «Autografo», VII, 1990, 19, pp. 57-73; Id., *Calvino editore*, «La rivista dei libri», n. 6, settembre 1991, pp. 7-9; Paolo SPRIANO, *Le passioni di un decennio (1946-1956)*, Milano, Garzanti, 1986.

OPERE DI AUTORI INGLESI

Il seguente elenco comprende: A) Alcuni testi che la Einaudi veniva pubblicando negli anni '50 e recensiti sulle pagine del «Notiziario Einaudi» da vari studiosi o dallo stesso Calvino in veste anonima; B) Le opere della letteratura anglosassone da me utilizzate come strumenti critici nell'analisi comparata de *Il barone rampante* di Calvino.

AA.VV., *Puritanesimo e libertà. Dibattiti e libelli*, studio introduttivo, versione e note di Vittorio Gabrieli, Torino, Einaudi, 1956; Arthur C. CLARKE, *L'esplorazione dello spazio*, traduzione di F. A., Torino, Einaudi, 1955; Joseph CONRAD, *Cuore di tenebra*, traduzione di A. Rossi, con una nota introduttiva di G. Sertoli, Torino, Einaudi, 1980; Id., *Lord Jim*, introduzione di E. Siciliano, traduzione di R. Prinzhofer e U. Mursia, Milano, Garzanti, 1989; Id., *The Shadow-Line/ La linea d'ombra*, traduzione e note di Flavia Marengo, a cura di Franco Marengo, Torino, Einaudi Tascabili (serie bilingue), 1993; Daniel DEFOE, *Robinson Crusoe*, a cura e traduzione di Alberto Cavallari, Milano, Feltrinelli, 1993; Id., *La vera storia di Jonathan Wild*, Palermo, Sellerio; Henry FIELDING, *Tom Jones*, introduzione di William Empson, Milano, Feltrinelli, 1992, 2 voll.; William HOGARTH, *L'analisi della bellezza*, Milano, SE, 1989; Henry JAMES - Robert L. STEVENSON, *Amici Rivali. Lettere 1884-1894*, a cura di Guido Almansi, Milano, Archinto, 1987; John LOCKE, *An Essay Concerning Human Understanding*, London, s.d. [1910]; Laurence STERNE, *La vita e le*

opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo, prefazione di Carlo Levi, traduzione di Antonio Meo, Torino, Einaudi, 1958; Id., *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, introduzione di Marisa Bulgheroni, traduzione di Antonio Meo, Milano, Garzanti, 1983; Id., *Un viaggio sentimentale di Mr. Yorick attraverso Francia e Italia*, a cura, traduzione italiana e note di Giancarlo Mazzacurati. Con una postfazione di Giancarlo Mazzacurati. Napoli, Cronopio, 1991; Robert Louis STEVENSON, *L'isola del tesoro*, prefazione e traduzione di Piero Jahier, Torino, Einaudi, 1963; Id., *Il padiglione sulle dune*. Nota introduttiva di I. Calvino, traduzione di N. Agosti Castellani, Torino, Einaudi, 1973; Id., *Romanzi, racconti e saggi*, a cura di Attilio Brilli, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1982; Id., *L'isola del romanzo*, a cura di Guido Almansi, Palermo, Sellerio, 1987; Id., *Il ragazzo rapito*, Milano, Garzanti, 1988; George Macaulay TREVELYAN, *La rivoluzione inglese del 1688-1689*, introduzione di Leone Ginzburg, traduzione di Cesare Pavese, Torino, Einaudi, 1941; Leonard WOOLLEY, *Il mestiere dell'archeologo*, traduzione di G. Lenghi Balestra, Torino, Einaudi, 1957; Id., *Ur dei Caldei*, traduzione di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi, 1958.

ALTRI STUDI

Questo elenco comprende opere di consultazione e studi critici utili per l'approfondimento di alcuni temi svolti nel presente volume.

AA.VV., *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Pisa, Nistri-Lischi, 1990; Béla BALAZS, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1975; Walter BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962; Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991; Bertolt BRECHT, *Vita di Galileo*, Torino, Einaudi, 1963; Id., *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1975, voll. 3; Alberto CAVALLARI, *L'isola della modernità*, in D. Defoe, *Robinson Crusoe*, Milano, Feltrinelli, 1993; Gianni CELATI, *Finzioni Occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1975; Maria CORTI, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978; Libereso GUGLIELMI e Ippolito PIZZETTI, *Libereso, il giardiniere di Calvino*, prefazione di Nico Orengo, Padova, Franco Muzzio, 1993; Wolfgang ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987; Alain LAURENT, *Storia dell'individualismo*, Bologna, Il Mulino, 1994; Carlo LEVI, *La fuga dal tempo di «Tristram Shandy»*, «Notiziario Einaudi», VI, 1, marzo 1958; Franco MARENCO, *Conrad: la scrittura come esperienza*, in J. Conrad, *La linea*

d'ombra, Torino, Einaudi (serie bilingue), 1993; Giancarlo MAZZACURATI, *Il fantasma di Yorick*, in L. Sterne, *Un viaggio sentimentale*, a cura di G. Mazzacurati, Napoli, Cronopio, 1991, Tomo II, pp. 153-191; Franco MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986; Edgar MORIN, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Feltrinelli, 1982; Carlo PAGETTI, *La fortuna di Swift in Italia*, Bari, Adriatica, 1971; Id., *La nuova battaglia dei libri*, Bari, Adriatica, 1977; S. PEROSA, *Teorie inglesi del romanzo 1700-1900*, Milano, Bompiani, 1983; G. RABIZZANI, *Sterne in Italia. Riflessi nostrani dell'umorismo sentimentale*, Roma, Formiggini, 1920; D. RIESMAN, *La folla solitaria*, Bologna, Il Mulino, 1983; Antonio SACCONI, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, Napoli, Liguori, 1995; R. SCHOLES e R. KELLOGG, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino; Cesare SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985; Viktor SKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976; L. TRISCIUZZO, *Cultura e mito nel Robinson Crusoe*, Firenze, La Nuova Italia, 1970; Ian WATT, *Le origini del romanzo borghese (Studi su Defoe, Richardson e Fielding)*, Milano, Bompiani, 1976.

Indice dei Nomi

- Achille: 68
ALMANSI, Guido: 22-24, 58 n, 104 n,
105 n
Amleto: 37
Ampelio Anfossi: 41, 42
ANDERSON, Sherwood Berton: 25
APOLLONIO, Clara: 61 n
ARIOSTO, Ludovico: 69
Arminio Piovasco di Rondò: 162
- BALZAC, Honoré de: 26
BALZANO, Marco: 16
BARENGHI, Mario: 17, 58 n, 151, 172 n
Battista Piovasco di Rondò: 50-52, 54,
56, 83, 84
BELPOLITI, Marco: 59 n
BENJAMIN, Walter: 97, 107 n, 108 n,
130, 131, 133, 142 n, 167, 173 n
BERTONE, Giorgio: 96, 107 n, 142 n
Biagio Piovasco di Rondò: 40, 50, 51,
57, 73, 74, 79, 87, 88, 96, 103,
133, 137, 139, 140, 163-168
Bo, Carlo: 59 n
BOSELLI, Mario: 58 n
BORGES, Jorge Luis: 11
BRECHT, Bertolt: 79, 81-86, 105 n,
106 n
BRILLI, Attilio: 104 n
BRUNO, Giordano: 154
BULGHERONI, Marisa: 107 n
- Cacciaguerra Piovasco: 150
Caisotti, impresario: 44, 61 n
CALVINO MAMELI, Eva: 54
CALVINO, Mario: 33, 35, 115, 121, 127
CAPASSO, Michele: 16
- CAVALLARI, Alberto: 60 n
CAVILLA, Tonio (anagr. di Italo Cal-
vino): 17, 108 n, 109 n, 118
CERVANTES Saavedra, Miguel de: 69
CHADWICK, John: 114
CLARKE, Arthur C.: 114
CLERICI, Luca: 141 n
CONRAD, Joseph: 11, 22, 24-27, 45-47,
58 n, 59 n, 61 n, 74, 76, 78, 98,
102, 104 n, 105 n, 108 n, 113-116,
118, 121, 125, 141 n, 155-157,
160, 162, 172 n
CORTI, Maria: 72, 105 n
Cosimo Piovasco di Rondò: 30, 31, 33,
34, 36, 40-42, 46, 49, 50, 52, 53,
57, 60 n, 73, 74, 77-79, 83, 84, 88,
89, 92-96, 100, 103, 104, 108 n,
109 n, 113, 115, 120, 123, 125,
131-139, 149-152, 154-157, 159,
161-168
Cosmo Latham: 155, 156
- DANTE ALIGHIERI: 91, 161
DEFOE, Daniel: 14, 35, 38, 39, 42, 60 n,
88, 120, 141 n
DE FRANCHIS, Ugo: 16
DEL VECCHIO, Emma: 16
DIDEROT, Denis: 58 n, 106 n
DIOLÉ, Philippe: 114, 116
Don Chisciotte: 13, 36, 60 n, 75
D'Ondariva e Nobili D'Ombrosa, Mar-
chesi: 40
DOSTOEVSKIJ, Fëdor: 26
- ELIOT, Thomas Stearns: 24, 58 n

- EMPSON, William: 62 n
 Enea Silvio Carrega, Cavaliere Avvocato: 83, 134-137
 ENGELS, Friedrich: 26
 Evaristo Mele di Rondò: 151
- FALCETTO, Bruno: 24, 58 n, 141 n
 FAULKNER, William: 22, 23
 FERRETTI, Gian Carlo: 17, 25, 26, 58 n, 114
 FERRUA, Pietro: 142 n
 FIELDING, Henry: 51, 60 n, 62 n, 88
 FRIGESSI, Delia: 60 n
 FROIO, Felice: 60 n
- GABRIELI, Vittorio: 48, 61 n
 GALILEI, Galileo: 81
 «Generalessa», Conradine Von Kurlwitz, *detta* la: 52, 56
 Gian dei Brughi: 62 n, 83, 109 n, 137
 GIOVIO, Paolo: 93
 GUGLIELMI, Liberese: 54, 61 n, 62 n, 171 n
- Hawkins: 69
 HEMINGWAY, Ernest: 22, 23, 25
 HUXLEY, Aldous: 24, 58 n
 HOGARTH, William: 108 n
- JAMES, Henry: 26, 104 n, 105 n
 Jekyll & Hyde: 45, 61 n
 Jhonathan Wild: 62 n
 Jim, *Lord*: 47, 74-78, 99, 100-102, 131, 133-135, 157-160, 163
- KAFKA, Franz: 142 n
 KELLOGG, Robert: 173 n
 KIPLING, Rudyard: 21, 24
 Kurtz: 119
- LAURENT, Alain: 48, 56, 60 n, 61 n, 62 n
 LAWRENCE, David Herbert: 117
 LAWRENCE, Thomas Edward: 117
 LEVI, Carlo: 96, 106 n, 173 n
 LESKOV, Nikolaj: 133
 LOCKE, John: 38, 60 n
- LUCENTE, Gregory L.: 86, 106 n
 LUKACS, György: 86, 106 n
- MALRAUX, André: 117
 Marchesino della Mela: 50
 MARENCO, Franco: 172 n
 Marlowe: 47, 77, 99, 102, 118, 141 n, 159, 160
 MAZZACURATI, Giancarlo: 15, 88, 106 n, 107 n, 108 n, 172 n
 MEO, Antonio: 107 n
 Mercuzio: 36, 60 n
 MILANINI, Claudio: 58 n, 60 n
 MORIN, Edgar: 59 n, 73, 78, 105 n, 107 n, 124, 142 n
- NAPOLEONE BONAPARTE: 155
- Obadia: 94
 OMERO: 107 n
 Ottimo Massimo: 136, 137
- PAGETTI, Carlo: 105 n
 PAVESE, Cesare: 23, 50, 61 n, 67, 80, 104 n, 118, 141 n, 173 n
 PEROSA, Sergio: 51, 62 n, 104 n
 PERRELLA, Silvio: 15, 173 n
 PIZZETTI, Ippolito: 61 n, 62 n, 171 n
 POE, Edgar Allan: 173 n
 PRATOLINI, Vasco: 89
 PROUST, Marcel: 26
- Quinto Anfossi: 28, 41, 42, 44, 61 n
- RABIZZANI, Giovanni: 106 n
 RICHARDSON, Samuel: 60 n, 88
 RIESMAN, D.: 62 n
 Robinson Crusoe: 17, 30, 35, 37-43, 49, 53, 56, 60 n, 71, 75, 103, 115, 120, 141 n, 156-158, 166, 168
 ROGERS, Woodes: 120
 ROLLAND, Romain: 35, 119
 ROSSI, Alberto: 141 n
- SACCONI, Antonio: 15, 108 n
 SARTRE, Jean Paul: 22

- SCHOLLES, Robert: 173 n
 SEGRE, Cesare: 141 n
 SELKIRK, Alexander: 120
 SERTOLI, Giuseppe: 141 n
 SHAKESPEARE, William: 87
 SHAW, George Bernard: 24, 58 n
 SICILIANO, Enzo: 105 n
 Slop, dottor: 94, 108 n
 SKLOVSKIJ, Viktor: 86, 106 n
 SOLMI, Renato: 108 n
 SPRIANO, Paolo: 22, 58 n
 STAROBINSKI, Jean: 58 n, 161
 STEINBECK, John: 22
 STERNE, Laurence: 15, 51, 74, 84, 85,
 87-91, 93-97, 99-102, 106 n,
 107 n, 108 n, 113, 149, 168, 169,
 171, 172 n, 173 n
 STEVENSON, Robert Louis: 23-25, 58 n,
 59 n, 61 n, 65-69, 74, 76, 104 n,
 105 n, 113, 114, 170
 SWIFT, Jhonathan: 88
 Tobia Shandy: 97, 98, 108 n, 168, 169
 Tom Jones: 62 n
 TREVELYAN, George Macaulay: 61 n
 Trim: 99, 108 n
 Tristram Shandy: 92, 93, 98, 100, 101,
 108 n, 149-151, 159, 168, 169,
 171 n
 Ulisse: 120
 Venerdì: 38
 Violante/Viola D'Ondariva: 41, 108 n
 VITTORINI, Elio: 22, 89
 WATT, Ian: 42, 60 n, 61 n
 WILDE, Oscar: 24, 58 n, 67
 WOOLLEY, Leonard: 114, 117, 141 n
 Yorick: 98, 99, 108 n, 172 n
 ZOLA, Émile: 67