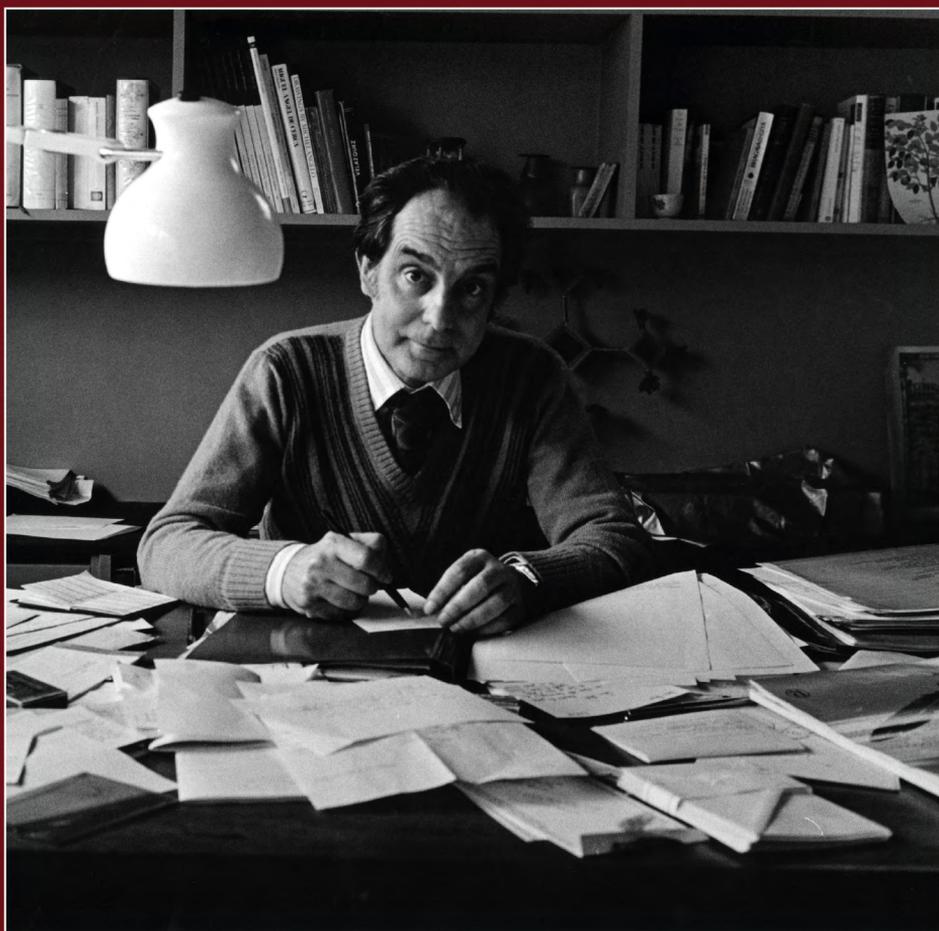


Ilaria Crotti

Collezionare e collazionare

Italo Calvino narratore e saggista



La scuola di Pitagora editrice

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

IO2

Ilaria Crotti

COLLEZIONARE E COLLAZIONARE
Italo Calvino narratore e saggista

La scuola di Pitagora

Proprietà letteraria riservata
Copyright © 2023 La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
info@scuoladipitagora.it
www.scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-901-3 (versione cartacea)
ISBN 978-88-6542-902-0 (versione digitale nel formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

INDICE

Nota dell'autrice	7
Tavola delle edizioni citate e delle abbreviazioni	9
I. COME ACCEDERE AL LABORATORIO CALVINIANO. NOTE INTRODUTTIVE	11
II. DALLE PARTI DI PIN	29
III. IMMAGINI E FORME DEL PAESAGGIO LIGURE	39
IV. IL DESERTO ATTRAVERSATO: CALVINO LETTORE DI DINO BUZZATI	59
V. IL MITO COME PARADIGMA INTERPRETATIVO	97
VI. ARACNE E/O ATENA: PER UNA METAFORICA DUALE DEL FEMMINILE	117

VII. IL PORTACENERE E LA PATTUMIERA: ICONE OGGETTUALI DEL CONCAVO NELLA NARRATIVA NOVECENTESCA. DA PIRANDELLO A CALVINO	141
VIII. IL PIACERE DEL DISORDINE, LA VAGHEZZA DELL'ORDINE	189
Indice dei nomi e delle opere di Italo Calvino	209

Nota dell'autrice

Ho ritenuto opportuno riunire in volume alcuni contributi critici, già apparsi in varie sedi, dedicati alla produzione narrativa e saggistica di Italo Calvino. Nel rileggerli, infatti, mi è parso cogliere in essi non solo la ricorrenza di interessi formali e retorici ma anche l'incidenza di alcune linee interpretative che li attraversano, concorrendo a rendere perspicui scenari, immagini, temi, teorie e snodi problematici tra loro dialoganti, talvolta in modi antifrastici. Ecco, allora, che il campo di gioco – per valermi di una figura d'autore – è abitato dalle molte voci e dagli svariati punti di vista di personaggi e interpreti i quali, sia manifestandosi che mimetizzandosi, mettono in scena i propri possibili, tra i quali spunta altresì un autobiografismo latente, sebbene prudentemente schermato. Voci e sguardi, i loro, comunque risolti a “narrare” una vicenda destinata a farsi da individuale collettiva, pronta com'è a misurarsi con alcune delle questioni più cruciali del dibattito estetico, teorico, scientifico e ideologico del secolo scorso.

Letti in sinergia rispetto alle prove di narratori novecenteschi, da Pirandello a Tozzi, da Landolfi a Buzzati, da Borges a Ponge, da Chatwin a Mazzucco, e agli apporti messi a disposizione dai più significativi teorici letterari, i campi focalizzati con maggiore attenzione sono risultati essere la forma, la lettura, lo spazio-tempo,

la visività, il punto di vista, il paesaggio umano e naturale, il mito, la memoria e l'immaginazione, presi in esame comparativamente – ambiti che hanno modo di manifestarsi appieno se visitati da un fattore potenzialmente dirompente quale la scrittura, cui Calvino attribui valenze etiche, oltretché estetiche.

Ogni contributo è stato rivisto formalmente, talvolta riscritto e aggiornato nella bibliografia critica solo ove necessario. Il secondo capitolo è apparso in *Biblioteca antifascista. Letture e riletture della Resistenza*, a c. di DANIELE CESCHIN (Venezia-Treviso, Università Ca' Foscari-ISTRESCO, 2006), il terzo in *Lo spazio tra prosa e lirica nella letteratura italiana. Studi in onore di Matilde Dillon Wanke*, a c. di LUCA BANI e MARCO SIRTORI (Bergamo, Lubrina Editore, 2015), il quarto in *Dino Buzzati, d'hier et d'aujourd'hui. À la mémoire de Nella Giannetto*, Actes du Colloque international (Besançon, octobre 2006), a c. di ANGELO COLOMBO e DELPHINE BAHUET GACHET (Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2008), il quinto in *Il mito nella letteratura italiana. IV. L'età contemporanea*, a c. di MARINELLA CANTELMO (Brescia, Morcelliana, 2007), il sesto in «La Modernità Letteraria» (10, 2017), il settimo in *Spazio e luogo. Testi e contesti della narrativa italiana tra Otto e Novecento. Atti della giornata di studio Padova, 10-11 maggio 2005*, a c. di ENZA DEL TEDESCO e DELIA GAROFANO («Studi Novecenteschi», XXXII, n. 70, luglio-dicembre 2005), infine l'ottavo in «Ermeneutica letteraria» (XV, 2019). Il primo è inedito.

Tavola delle edizioni citate e delle abbreviazioni

Le opere di Italo Calvino, qui riportate in ordine alfabetico, sono citate in testo e in nota nelle seguenti forme abbreviate:

CAST = *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973

LA = *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

LE = *Lettere 1940-1985*, a c. di L. BARANELLI, Introduzione di C. MILANINI, Milano, Mondadori, 2000.

LEA = *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a c. di G. TESIO, con una nota di C. FRUTTERO, Torino, Einaudi, 1991.

PLC = *Perché leggere i classici*, Presentazione dell'autore, con la collaborazione di L. BARANELLI, Milano, Mondadori, 2004⁹.

RR, I = *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. MILANINI, a c. di M. BARENGHI e B. FALCETTO, Prefazione di J. STAROBINSKI, vol. I, Milano, Mondadori, 2003⁹.

RR, II = *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. MILANINI, a c. di M. BARENGHI e B. FALCETTO, vol. II, Milano, Mondadori, 2001⁶.

RR, III = *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. MILANINI, a c. di M. BARENGHI e B. FALCETTO, con una bibliografia degli scritti di Italo Calvino a c. di L. BARANELLI, vol. III, Milano, Mondadori, 1997².

SA, I e II = *Saggi 1945-1985*, a c. di M. BARENGHI, tt. 2, Milano, Mondadori, 2001³.

CAPITOLO I

COME ACCEDERE AL LABORATORIO CALVINIANO. NOTE INTRODUTTIVE

Nella scrittura narrativa come nella elaborazione saggistica di Italo Calvino si alternano in sinergia due campi semantici. Essi ruotano in modi dialettici attorno ai poli tematici di ordine e disordine, che costellano buona parte della sua produzione, giocandovi un ruolo determinante – ambiti che non solo cooperano, ma anche si avversano tra loro. Andare in traccia di quei loro percorsi sinuosi, individuandone i tracciati sommersi, può aiutare l'interprete a decifrare una mappa per antonomasia "aperta".

Assumendo come partenza della propria analisi la narrativa di Borges, il seguente passo foucaultiano, là dove attinge a un lessico particolarmente caro allo scrittore italiano ("disordine", "frammento", "possibile", "eterotopia", "spazio", "linguaggio"), può fornire alcuni elementi utili a perimetrarne i "paesaggi":

sarebbe il disordine che fa scintillare i frammenti di un gran numero d'ordini possibili nella dimensione, senza legge e geometria, dell'*eteroclito*; e occorre intendere questa parola il più vicino possibile alla sua etimologia: nell'*eteroclito* le cose sono "coricate", "posate", "disposte" in luoghi tanto diversi che è impossibile trovare un *luogo comune*. Le *utopie* consolano: se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città

dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili, anche se il loro accesso è chimerico. *Le eterotopie* inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzi tempo la "sintassi" e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa "tenere insieme" (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose¹.

Né va sottaciuto che, impegnato a sondare il sistema bibliotecario-librario narrato nei *Promessi sposi*, in occasione di una relazione dell'ottobre 1973, dal titolo *I Promessi Sposi: il romanzo dei rapporti di forza*, Calvino era ricorso proprio al saggio "archeologico" di Foucault, recependo la biblioteca di Don Ferrante quale «museo della falsa scienza», ovvero emblema di un pervasivo "disordine" intellettuale; osservando: «questo catalogo dell'*epistème* rinascimentale che potrebbe entrare pari pari in uno dei primi capitoli de *Les mots et les choses* di Michel Foucault, e che Manzoni guarda con occhio privo d'ogni pietas storica, come il museo della falsa scienza» (SA, I, p. 330).

Il museo, appunto – sito in cui, sfidando il subisso ingovernabile del sapere, tentare di porre un argine al diluvio ingovernabile del Mondo. È, infatti, nelle sue "sale espositive" che l'oggettuale, colà conservato-riposizionato-dislocato, anche in quanto *res extensa* del testuale, si tradisce in modi e forme esemplari².

¹ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. di E. Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1978, pp. 7-8 (Paris 1966). Qui come altrove, i corsivi e i puntini di sospensione privi di indicazione contraria sono da ritenersi originali.

² Calvino stesso, in occasione di quel bilancio critico-estetico che sono le *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, apparse presso Garzanti nel giugno del 1988, appellandosi ai piccoli poemi in prosa di Francis Ponge, ritenuti magistrali, aveva ricondotto l'attenzione per l'oggettuale a un umanesimo linguistico, notando come essi fossero «il miglior esempio d'una battaglia col linguaggio per farlo diventare il linguaggio delle cose, che parte dalle cose e torna a noi carico di tutto l'umano che abbiamo investito nelle cose» (LA, pp. 73-74).

Ritengo che prendere le mosse da un luogo siffatto, dove l'oggettuale e il testuale non cessano di fronteggiarsi, sia di ausilio per abordare la scrittura laboratoriale calviniana o, almeno, alcune delle sue manifestazioni più rappresentative, come mi ripropongo in queste pagine.

Per incominciare, mi limito ad alcune apparizioni "possibili", con l'avvertenza che pochi narratori come Calvino hanno saputo riflettere con acribia tanto serrata sulle "eventualità" del testo³.

Siamo nella seconda parte di *Palomar*⁴, dal titolo *Palomar in città*, là dove si era impresso al discorso un quoziente in prevalenza diegetico, a differenza della prima e della terza, l'una più incline a permeare il testo di uno stile descrittivo, mentre l'altra a configurarlo come meditazione⁵. Qui l'attenzione del narratore era stato catturata da «elementi antropologici, culturali in senso lato», nella consapevolezza che «l'esperienza coinvolge, oltre ai dati visivi, anche il linguaggio, i significati, i simboli» (RR, II, p. 872).

Ebbene, in quella sezione mediana subentra una tripartizione ulteriore, al cui interno coabitano le pagine di *Palomar fa la spesa*, cui si ascrisse un rilievo singolare – «cuore del libro», come lo si apostrofò, capace di definire «le basi materiali dell'esistenza»⁶. Ed

³ Non posso non rinviare a un passo molto noto di *Visibilità*, in cui, per definire una delle peculiarità della immaginazione, oltre a intenderla come identificazione con l'anima del mondo, si asseriva: «Ma 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 essere» (LA, p. 91).

⁴ Il volume uscì presso Einaudi nel 1983.

⁵ La partitura del trittico si dispone, pertanto, nella sequenza descrizione-racconto-meditazione, atta a cogliere *l'intentio auctoris*, esplicitata accanto all'indice, sul *verso* dell'occhiello nelle edizioni in volume autonomo. La si veda ora in RR, II, p. 872.

⁶ Come si può leggere nella presentazione inedita, datata 1983, che consta di quattro cartelle dattiloscritte, pubblicata per la prima volta in *Note e notizie sui testi* (RR, II, pp. 1402-1405). Significativa occasione autoesegetica in cui si osserva: «Comunque, il problema di far fronte a campi del sapere che non padroneggio che in misura limitata era il più difficile da risolvere perché Palomar non dovrebbe mai ostentare né competenze che non ha né incompetenze che non sono

è in questo spazio testuale quasi incistato in una compagine dalla forma geometrica e, insieme, abissale, quindi inquietante, che si annida il capitoletto dal titolo *Il museo dei formaggi*, la cui stesura risale con ogni probabilità alla seconda metà del marzo 1982 – racconto posizionato ancora una volta in un'area mediana triangolata, cioè tra *Un chilo e mezzo di grasso d'oca* e *Il marmo e il sangue*⁷, che confluisce direttamente in volume, a differenza di altri pezzi, apparsi in precedenza in periodico, sia sul «Corriere della sera», precisamente a partire dal 1° agosto 1975, che su «Repubblica»⁸. Supportato da un apparato così indicativo formalmente, esso equivale a un episodio narrativo “mediano”, calato cioè tra descrizione e meditazione, se nel leggerlo ci avvalessimo dei suggerimenti forniti nell'autocommento del macrotesto.

Ecco comparirvi alcune immagini specifiche: cose racchiuse in contenitori diafani, cui si rende omaggio (da stranieri) lungo una visitazione museale che evoca un percorso esperienziale e, in allegoria, culturale:

Il signor Palomar fa la coda in un negozio di formaggi, a Parigi.
Vuole comprare certi formaggini di capra che si conservano sott'olio in piccoli recipienti trasparenti, conditi con varie spezie ed

mai interessanti in sé. Se ho risolto questo problema si vedrà nella sezione che è il cuore del libro, *Palomar fa la spesa*; questa parte, dedicata ai negozi alimentari di Parigi, corrisponde a uno dei temi a cui tengo di più e che potrei definire “le basi materiali dell'esistenza”. Perché da quando ho cominciato a mettere insieme questi testi mi era venuto di definire certi temi che vedevo affiorare ripetutamente, per esempio “ordine e disordine nella natura”, “necessità, possibilità, infinito”, “silenzio e parola” (RR, II, p. 1404).

⁷ Il primo dei due racconti-cornice apparve il 23 gennaio 1976 sul «Corriere della sera», in una versione che subì, col passaggio in volume, interventi variantistici, mentre quello di chiusura, giusto *Il marmo e il sangue*, fu composto tra il 18 e il 20 luglio 1983, quindi nei mesi corrispondenti alla fase conclusiva del cantiere *Palomar*.

⁸ Per una disamina accurata delle diverse fasi genetiche cui andarono incontro i ventisette brani che compongono *Palomar* rimando alle fitte annotazioni di M. Barenghi in RR, II, pp. 1402-1436.

erbe. La fila dei clienti procede lungo un banco dove sono esposti esemplari delle specialità più insolite e disparate. È un negozio il cui assortimento sembra voler documentare ogni forma di latticino pensabile; già l'insegna «Spécialités fromagères» con quel raro aggettivo arcaico o vernacolo avverte che qui si custodisce l'eredità d'un sapere accumulato da una civiltà attraverso tutta la sua storia e geografia. (RR, II, p. 933)

La bottega dei formaggi, insomma, allegorizza un Mondo in cui, sommati e rifiuti, coabitano l'enciclopedia, il museo e il dizionario – modelli culturali e spaziali interpellati insistentemente, al fine di palesare il lato più illuministico-habermasiano della propria personalità intellettuale. Si tratta di un sito compulsabile che, almeno in potenza, pretende di contenere sotto una teca vitrea, in ordine tassonomico, la fuga di tutti i possibili, obbedendo a criteri in grado di raffigurare l'acronia, la perdita e la fine; come informano a chiare lettere sia il titolo che il testo:

La formaggeria si presenta a Palomar come un'enciclopedia a un autodidatta; [...]

Questo negozio è un museo: il signor Palomar visitandolo sente, come al Louvre, dietro ogni oggetto esposto la presenza della civiltà che gli ha dato forma e che da esso prende forma.

Questo negozio è un dizionario; la lingua è il sistema dei formaggi nel suo insieme (RR, II, pp. 934, 935)

Palomar, in fila ordinata, non può derogare, deve restare in linea, senza optare per un percorso diagonale o un fluire in circolo. Egli, in altri termini, è costretto a percorrere una dopo l'altra le tappe cadenzate di una sorta di *via crucis* esperienziale:

L'animo di Palomar oscilla tra spinte contrastanti: quella che tende a una conoscenza completa, esaustiva, e potrebbe essere soddisfatta solo assaporando tutte le qualità; o quella che tende a una scelta assoluta, all'identificazione del formaggio che solo è suo,

un formaggio che certamente esiste anche se lui ancora non sa riconoscerlo (non sa riconoscersi in esso). (RR, II, p. 934)

Tale conflitto, caratterizzato da un'orbita duplice, ossia dalla vertigine di una totalità indifferenziata, e, assieme, da un andamento invece selettivo, quindi identificante, implica un modello conoscitivo dis-organizzato nel segno del *mouvement*⁹.

Nella presentazione inedita, cui si è già fatto riferimento, Calvino aveva avuto modo di sottolineare la natura più intima dell'impresa *Palomar*, oscillante nella sua lunga gestazione fra tre poli generici: un modello ternario che non può non adeguare la campitura testuale a un piano formale. La prova, infatti, avrebbe guardato non solo all'enciclopedia ma anche alla saggistica e al romanzo¹⁰, come si asserisce senza infingimenti: «*Palomar* viene fuori adesso come un libro quanto mai sottile come numero di pagine, ma nel suo farsi è stato tentato di trasformarsi volta a volta in enciclopedia, in “discorso sul metodo”, in romanzo» (RR, II, p. 1403).

L'approdo di un percorso pendolare siffatto è la presa d'atto che un «rapporto fisico diretto tra uomo e formaggio» (RR, II, p. 934) non può sussistere, poiché tra soggetto e reale fenomenico si frappongono fitte serie culturali, cioè nomi, concetti, significati, storie, contesti e psicologie, che provvedono a trasformare la presunta trasparenza dell'esperienza in qualcosa di «molto complicato» (RR, II, p. 934).

⁹ Un'opzione gnoseologica e culturale di tale tipo va ricondotta a quella già elaborata da Starobinski, in particolare là dove il ginevrino aveva sondato la direzione endemicamente duplice e pendolare dello sguardo critico, mirante, per un verso, alla totalità, come fa lo sguardo appiombo, per un altro all'intimità. In merito si veda il capitolo *Il velo di Poppea*, in J. STAROBINSKI, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, trad. it di G. Guglielmi, Torino, Einaudi, 1975, pp. 5-20 (Paris 1961,1970).

¹⁰ L'interesse calviniano per le forme premoderne e postmoderne di narrazione, rimandanti a una tipologia antiromanzesca di narratore, è già stato colto in A. BERARDINELLI, *Calvino moralista. Ovvero, restare sani dopo la fine del mondo*, in «Diario», VII, n. 9, febbraio 1991, pp. 37-58.

Il signor Palomar, in preda a dinamiche antitetiche insolubili¹¹, adulto in perenne formazione e ormai inetto ad attingere alle pratiche, certo salvifiche, del gioco, è obbligato ad affrontare l'*impasse* non già ponendosi in tasca con destrezza gli agognati formaggini di capra, magari racchiusi all'uopo in contenitori trasparenti, bensì, mimando un gesto affine anche se opposto, a giovare di pratiche scrittorie. Eccolo, infatti, estrarre lesto dalla «tasca un taccuino, una penna» (RR, II, p. 935), pattuendo un rapporto mediato, fondato sulla scrittura e sul disegno, col Mondo. Insomma, il diligente adulto, bibliotecario e amanuense di un catalogo – peraltro già consultato con acribia da quei due pignoli e ottusi tipi di copisti rispondenti ai nomi di Bouvard e Pécuchet – timidamente «comincia a scriversi dei nomi, a segnare accanto a ogni nome qualche qualifica che permetta di richiamare l'immagine alla memoria; prova anche a disegnare uno schizzo sintetico della forma» (RR, II, p. 935).

Egli si propone di intraprendere un cammino, questa volta non lineare, né tanto meno in discesa: un *iter* che, passo dopo passo, lo porti a risalire a ritroso la regolata corrente in cui è immerso; là dove la fiumana cerca, invece, di trascinarlo in direzione opposta, verso la foce (e l'acquisto)¹², per farlo sprofondare nel dominio ctonio,

¹¹ Concetto, codesto, compromesso con la postmodernità; come l'analisi di Ceserani ha accertato, situando l'apporto calviniano sullo sfondo dei laboratori postmodernisti nazionali e internazionale (R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 166-180); calzante, inoltre, la distinzione che qui si opera tra una modernità stilistica e una postmodernità invece più tematica e procedurale (ivi, p. 174). Per una messa a punto della prospettiva postmodernista si veda, inoltre, P. ZANOTTI, «*Gli universi si fanno e si disfano ma è sempre lo stesso materiale che gira*». *Appunti sulle eterotopie cosmicomiche di Calvino e un'ipotesi su Calvino e Pynchon*, in «Trame di letteratura comparata», n. 3/4, 2002, pp. 214-244.

¹² Già Baudrillard, in un saggio del 1968 oramai d'obbligo nel dibattito ideologico e culturale sulla merce e sul consumo, si era confrontato con tali assunti: J. BAUDRILLARD, *La costrizione dell'acquisto*, in ID., *Il sistema degli oggetti*, trad. it. di S. Esposito, Milano, Bompiani, 2003, p. 204 (Paris 1968). Per una disamina accorta dell'oggettuale cfr. M. BARENGHI, *Gli oggetti e gli dèi. Appunti su una metafora*, in *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007, pp.

tellurico e marino, di Posidone. Nel registro dello scritto, si coglie, così, un nucleo espressivo basilare: solo un nome giustapposto a un epiteto, cui, eventualmente, accompagnare un disegno, nell'intento di attivare circuiti memoriali salvifici. A questo stadio, pertanto, il lavoro di Palomar si atterrebbe all'asse della selezione, accantonando ogni sintagmatica combinatoria.

Se è vero che i personaggi (e non solo quelli letterari) si interpretano più compiutamente una volta letti alla luce dei "fantasmi" che li attorniano, proietterei Palomar almeno in una delle sue rappresentazioni futuribili. Mi sto riferendo alla sagoma di un Kaspar Utz – quel compulsivo collezionista delle porcellane di Meissen che, sfidando una temperie disastrosa prima di tutto dalla insensatezza umana, indi da devastanti regimi e dalle loro ideologie, si appella alla loro dattità, preziosa e fragile, per fare di esse l'«antidoto contro la decadenza»¹³. Infatti, pur aborrendo la violenza, dopo guerre, pogrom e rivoluzioni, Kaspar recepisce «con gioia i cataclismi che scaraventavano sul mercato nuove opere d'arte»¹⁴. Nella loro «sostanza magica e talismanica – la sostanza della longevità, della potenza, dell'invulnerabilità»¹⁵, esse erano condannate a ...finire in discarica. Del resto, proprio quel deposito del tutto-nulla è, per eccellenza, il sito che rifonde l'eteroclitico oggettuale, allegorizzando la paratassi, la dispersione, il fraintendimento, l'indistinto, e via dicendo, che contraddistinguono la postmodernità¹⁶.

Utz, perciò, dà figura a colui che decide in ultimo di disfarsi di un microcosmo esemplare (alias museo miniaturizzato), poiché la sua salvaguardia avrebbe richiesto transazioni e menzogne inaccettabili:

211-227. Il saggio era già uscito in AA.Vv., *Sequenze novecentesche. Per Antonio De Lorenzi*, Modena, Mucchi, 1996, pp. 189-210.

¹³ Cfr. B. CHATWIN, *Utz*, trad. it. di D. Mazzone, Milano, Adelphi, 1989, p. 95 (ed. or. 1988).

¹⁴ Ivi, p. 21.

¹⁵ Ivi, p. 95.

¹⁶ La tematica discarica, che chiama in causa anche quella delle *enclaves*, tra il Pynchon di *Lowlands* e Calvino, è stata già saggiata in ZANOTTI, «*Gli universi si fanno e si disfano ma è sempre lo stesso materiale che gira*», cit.

«Aveva cercato di preservare in microcosmo l'eleganza della vita di corte europea, ma il prezzo era troppo alto: lui detestava la piaggeria e i compromessi, e alla fine le porcellane lo avevano disgustato»¹⁷.

Ma ritorniamo a Palomar. Mentre si incaponisce a stare in fila – e si tenga presente che il tracciato micro-odeporico disegnato dalla linea, in particolare in *Palomar fa la spesa*, viene ribadito più volte¹⁸ – impegnato a compilare quel taccuino di grado zero, una volta giunto all'ultima stazione, quella in cui le sue bramosie “carnali” potrebbero venire esaudite, la giovane formaggiaia in rosa che, incalzante, lo interroga sardonica circa i suoi desideri più o meno inconfessabili, lo sorprende impreparato alla prova finale, costringendolo a ripiegare balbettante (quasi in implicito omaggio ai due scribacchini flaubertiani) «sul più ovvio, sul più banale, sul più pubblicizzato» (RR, II, p. 936) dei prodotti smerciati dal mercato caseario di massa.

Nel racconto, allora, si insinua in tralice un terreno di gioco parallelo, dove la pastosità materica del formaggio potrebbe evocare l'*imagery* di un certo femminile, se «i formaggi sui loro vassoi sembrano offrirsi come sui divani d'un bordello» (RR, II, p. 934). Tra le pieghe di un desiderio¹⁹ molle e, insieme, incanaglito, legittimante la pertinenza dei campi semantici formaggio=donna e, in parallelo, di cibo=sesso, che l'“acquirente” Palomar sperimenta una pratica segnata da modi e da forme che paiono citare la visita iniziatica a una casa di tolleranza²⁰ – una frequentazione che potrebbe aver memorizzato

¹⁷ CHATWIN, *Utz*, cit., p. 128.

¹⁸ I nessi sussistenti tra le unità sintagmatiche, l'immagine della fila e il *mouvement* desiderante sono già stati vagliati in C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 183-184.

¹⁹ Circa il dualismo che, secondo Freud, caratterizza le manifestazioni della libido, differenziando la libido dell'io da quella d'oggetto, l'una relativa alla fame, all'amore l'altra, cfr. C. DUMOULIÉ, *Il desiderio. Storia e analisi di un concetto*, trad. it. di S. Arecco, Torino, Einaudi, 2002, pp. 110-112 (Paris 1999).

²⁰ Esemplare a questo proposito la voce *Fromage*, compresa ne *Le dictionnaire des idées reçues*, che recita in tono pomposo e, assieme, categorico: «Citer l'aphorisme de Brillat-Savarin: “Un diner sans fromage est une belle à qui il manque un

la tenera e floreale incursione alla *maison* della Turca, vissuta dai Frédéric e Deslauriers de *L'éducation sentimentale* come un tempo fermo, anche se estremo, della loro declinante vicenda esistenziale.

I lessici che campeggiano nei rimandi selezionati, pur in ordine sparso, di sicuro sintomatici di qualificati interessi epistemologici – vale a dire un criterio di ordine dimorante nel caos, parametri afferenti a una nozione di necessità giustapposti ad altri invece gravitanti attorno al caso, principi relativi al limite dialoganti dialetticamente con altri che palesano invece dismisura²¹ – sono ricorrenti nell’“idioma” sia saggistico che narrativo di Calvino; nella scrittura del quale le tanto cogenti pulsioni all’ordine, espresse negli anni grazie a un’attrezzatura linguistica metodologicamente avvertita, non possono non additare il fantasma, sentito come incombente e persecutorio, appunto del caos²². Un repertorio lessicale affine, del resto aveva fatto capolino in un passo della già citata prefazione inedita di *Palomar*, che mi pare opportuno riportare: «Perché da quando ho cominciato a mettere insieme questi pezzi mi era venuto di definire certi temi che vedevo riaffiorare ripetutamente, per

œil”» (G. FLAUBERT, *Œuvres*, Tome II, Texte établi et annoté par A. THIBAUDET et R. DUMESNIL, Paris, Gallimard, 1975, p. 1011).

²¹ Circa i rapporti tra detti campi concettuali e i generi letterari, in particolare il romanzo si veda E. KÖHLER, *Conseguenze per la scienza letteraria*, in ID., *Il romanzo e il caso. Da Stendhal a Camus*, trad. it. di G. Di Battista, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 129-152 (München 1973).

²² Mengaldo, da parte sua, ha sondato magistralmente la bidirezionalità stilistica che permea la scrittura calviniana, nel richiamarsi alla forma catalogo, per un verso, per un altro alla retorica dell’enumerazione caotica, già oggetto della lezione spitzeriana, osservando: «L’opposizione che immane nei due diversi tipi di esito non è tanto quella di chiuso ed aperto, quanto quella fra una pluralità inclassificabile in una serie ordinata e una pluralità disordinata, dispersa, inorganizzabile, fra una varietà che è ricchezza capace di sottrarsi all’omologazione (anche mentale) e una varietà che è scialo e tritume, senza centro nella sua ridondanza, e via dicendo» (P. V. MENGALDO, *Aspetti della lingua di Calvino*[1987], in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 269). Inoltre lo studioso si è soffermato sia sulla biologica del circuito cibo-eros (ivi, p. 256), sia sui fenomeni retorici relativi alla *correctio* (ivi, p. 282).

esempio “ordine e disordine nella natura”, “necessità, possibilità, infinito”, “silenzio e parola”» (RR, II, p. 1404).

Tuttavia il saggio più indicativo del paradigma che mi ripropongo di descrivere è un articolo, dal titolo *Collezione di sabbia*, apparso sul «Corriere della sera» il 25 giugno 1974, solo un anno prima dell’avvio dei contributi che andranno a costituire *Palomar*, poi raccolto nel volume garzantiano omonimo edito nel 1984.

Qui campeggia un lessico teorico e un andamento argomentativo, ma non solo, anche immagini e reti tematiche, che paiono “citare” stanze dove risuonano echi emblematici. Così, il collezionista, il viaggiatore, il mare, il vetro, lo scaffale, la miniaturizzazione, l’eteroclitico, la fila, lo strano, il residuale, l’orrido, il fatiscente... e la seriazione paratattica, l’enumerazione caotica, l’esattezza descrittiva, la frammentazione, la sintassi nominale, tra sincopi, singulti e, invece, limpida linearità²³, ritornano sorprendentemente da un loro altrove, relitti di un diluvio apocalittico, per venire a depositarsi in bell’ordine sulle scansie di un’esposizione parigina. Insomma, mondi interi, «vita triturrata in un pulviscolo di granelli» (SA, I, p. 415), i flaconi di vetro, la spiaggia, le capsule di bottiglie, le vetrine ingombre di ampolle vitree, accanto a riproduzioni del Topolino disneyano o a perturbanti maschere antigas, mentre trapassano nella scrittura e nella forma di un diario di viaggio: «sabbia di parole scritte che ho messo in fila nella mia vita» (SA, I, p. 416).

Per avere contezza di tale paradigma basti qui il passo iniziale:

C’è una persona che fa collezione di sabbia. Viaggia per il mondo, e quando arriva a una spiaggia marina, alle rive d’un fiume o d’un lago, a un deserto, a una landa, raccoglie una manciata

²³ Una polarità linguistica e stilistica, connessa peraltro ad altre polarità, riconducibili a due personaggi-tipo, cioè a «coloro che attraversano e quasi corrono la vita a volo col passo leggero che piaceva a Nietzsche, e coloro che l’arrestano e si arrestano continuamente spaccando il cappello in quattro, ammalati di spirito di analisi e di eccesso di riflessione» (ivi, p. 267).

d'arena e se la porta con sé. Al ritorno, l'attendono allineati in lunghi scaffali centinaia di flaconi di vetro entro i quali la fine sabbia grigia del Balaton, quella bianchissima del Golfo del Siam, quella rossa che il corso del Gambia deposita giù per il Senegal, dispiegano la loro non vasta gamma di colori sfumati, rivelano un'uniformità da superficie lunare, pur attraverso le differenze di granulosità e consistenza, dal ghiaio bianco e nero del Caspio che sembra ancora inzuppato d'acqua salata, ai minutissimi sassolini di Maratea, bianchi e neri anch'essi, alla sottile farina bianca punteggiata di chiocciole viola di Turtle Bay, vicino a Malindi nel Kenia. (SA, I, p. 411)²⁴

Viaggio, collezionismo, oggettuale e sua dislocazione nel residuale sono, dunque, alcuni dei termini che connotano questo incipit, mentre quella terza «persona che fa collezione» intende far convivere-sopravvivere il disfacimento incessante dei paesaggi pulverulenti del Mondo (e dell'io viaggiatore che mira a esplorarli).

Che il modello enciclopedico si presti a essere una delle chiavi di volta per decifrare efficacemente il trapasso da una forma culturale determinata a un'altra, fino a farla sconfinare in una modernità estrema, lo evidenziava già Lugli, giovandosi proprio del modello *Wunderkammer*:

Sembra paradossale, ma la fine delle collezioni enciclopediche è praticamente contemporaneo all'*Encyclopédie*. Tutto il sapere accumulato e irrigidito della scienza del mondo illuministico fa aprire le prime crepe nella compattezza del sistema enciclopedico di tradizione cinquecentesca, pur essendogli debitore, almeno in parte, dell'idea stessa di enciclopedia, come momento di un sapere

²⁴ Considerazioni pertinenti a proposito in M. BÉLPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 232-239. Circa l'effetto lunare e il modo fantastico, tra Leopardi e Calvino, cfr. G. SANDRINI, *Le avventure della luna. Leopardi, Calvino e il fantastico italiano*, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 21-97.

universale quasi marmorizzato e fermato al punto in cui sono arrivate le conoscenze²⁵.

Ebbene, a una sistemica coesione enciclopedica subentrano prototipi distopici, dettati dall'artificiale, dal contraffatto e dal fasullo, magari giustapposti al naturale e allo scientifico. Essi palesano lo spostamento subito dalle categorie classiche dell'estetico, se accanto all'armonico, al bello, al culto, al grazioso, all'artistico e al prezioso sono l'ibrido, il mortuario, il mostruoso, il decomposto, l'orrido e il deforme a incalzare l'interprete²⁶.

Una tale decostruzione dei canoni estetici, come ha dimostrato Hocke nel suo *Die Welt als Labyrinth*²⁷ – un volume che ha guardato, sia in diacronia che in sincronia, a forme, modi ed espressioni artistiche dagli stili e linguaggi molto compositi – non è priva di conseguenze per l'arte moderna e, in particolare, per gli esiti cui sono pervenute le avanguardie primonovecentesche²⁸. L'occhio irre-

²⁵ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzotta, 1983, p. 118. Campito in quattro capitoli (*Cabinets di reliquie e di curiosità, La collezione degli studioli, I musei come teatri della memoria, L'altra Natura*), il volume, anche grazie a un apparato nutrito di tavole e di illustrazioni, porta avanti un sondaggio serrato della materia, spingendosi fino alle soglie dell'enciclopedismo di età moderna: un dominio artistico ed estetico letto anche alla luce di lemmi quali memoria, teatro, museo e natura.

²⁶ Ho approfondito detto insieme in altra sede, cui rimando: I. CROTTI, *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, Venezia, Marsilio, 2005.

²⁷ Il volume, dal sottotitolo eloquente – *Manier und Manie in der europäischen Kunst* – apparve nel 1957 (Hambourg, Rowohlt Verlag). Mi attengo alla versione francese: G. R. HOCKE, *Labyrinthe de l'art fantastique. Le maniérisme dans l'art européen*, Paris, Denoël/Gonthier, 1967 (in trad. it. di G. Ferro: Roma, Theoria, 1989).

²⁸ Così, non mi pare ermeneuticamente secondario che si ravvisino gli esordi del Cubismo proprio nel Manierismo del XVI secolo: «Notre appréciation de cette phase de la tendance anticlassique s'éclaircit maintenant de toutes les expériences où s'est engagé l'arte moderne dans la période qui va de Cézanne à Paul Klee. [...] Nous préférons regarder l'œuvre des artistes qui ont illustré ce style extrêmement divers, style qui naît avant 1520, se perpétue dans le baroque, resurgit pendant

quieto dello studioso, allora, ha scandagliato un paesaggio estetico e visivo molto variegato, pronto a focalizzare scenari e geografie che procedono dalla Roma manierista alla Praga di un Rodolfo II²⁹, per approdare alla Parigi novecentesca. Egli, in altri termini, come pochi altri “grandi” lettori, quali i Curtius, gli Auerbach, i Bachtin, capaci di sorvegliare latitudini letterarie non solo molto estese ma anche di “lunga durata”, ha saputo discernere sia le persistenze che le insistenti varianze dei movimenti artistici.

Ciò che mi pare rilevante in un procedere interpretativo di detto tenore è lo stagliarsi di un Novecento inoltrato la cui postmodernità non può essere riconosciuta appieno se non ravvisandone *in itinere* i timbri e gli etimi, e, nel medesimo tempo, proiettando quel suo *mouvement* in percorsi muniti di una certa persistenza. Non sarà, insomma, divaricando nettamente la modernità dalla postmodernità, col differenziare punto per punto i caratteri dell’una da quelli dell’altra, mentre per la seconda si ipotizzano modelli del tutto nuovi e irrelati rispetto alla prima, che si riesce a cogliere le loro derive composite. Accanto agli stacchi e agli inevitabili mutamenti di rotta, quindi, è necessario tenere sorvegliate le costanti, magari scomposte e ripetutamente interpolate, che giocano invece su fattori di continuità e di ripresa.

Del resto Kryszinski, nel ricalibrare i rapporti sussistenti tra metanarrazione e la nozione di postmodernità, interpellando anche Calvino narratore e saggista, annotava:

Le mie osservazioni su Borges, Calvino ed Eco, dalla prospettiva della metanarrazione, intendono configurarsi come un commento

le romantisme et fait écho à maintes tendances de l’art contemporain entre 1880 et 1950» (ivi, p. 22).

²⁹ L’ombra imperiale del quale, emblema di una certa Europa coeva, rivisitata dal pittore di corte Giuseppe Arcimboldo nelle vesti del giardiniere divino Vertumno, si aggira nei paraggi di Utz – personaggio collezionista disforico creato da Bruce Chatwin nel romanzo omonimo, cui ho già fatto cenno. Si veda in merito G. R. HOCKE, *La Prague de Rodolphe II* (ivi, pp. 183-188).

e una critica di quelle teorizzazioni della metanarrazione stessa, il cui scopo primario sembra essere quello di inscrivere nello spazio della letteratura postmoderna. All'intersezione di storia e ideologia, metanarrazione e postmoderno costituiscono un ampio campo di enigmi. La critica letteraria postmoderna tende a superare e a classificare il moderno e/o la modernità, l'unilateralità della sua prospettiva critica e la polivalenza della scrittura letteraria, la plurilateralità della sua analisi critica e alcuni codici critici specifici all'origine delle sue deduzioni critiche³⁰.

Un'altra tessera teorica che sorregga la lettura, certo non lineare, di un dominio talmente problematico, è messa a disposizione da Compagnon, il quale, per accostarsi dialetticamente all'idea di modernità e, soprattutto, alla consapevolezza che ne deteniamo, ha fatto ricorso al concetto di "intermittenza":

Al posto di queste presunte svolte o di questa galleria di figure esemplari dovremmo delineare una storia paradossale della tradizione moderna, concepita come un racconto a buchi, una cronaca intermittente. L'aspetto nascosto di ogni modernità è infatti quello probabilmente più importante: le aporie e antinomie sottratte alle ricostruzioni ortodosse. La coscienza contemporanea che abbiamo della modernità, e che definiamo spesso postmoderna, permette di fare a meno delle logiche di sviluppo che hanno segnato l'epoca moderna³¹.

Né andrebbe obliterato il versante tematico, le cui rivisitazioni non possono non intrattenere persuasive relazioni conoscitive e interpretative col Mondo³². Mi sto riferendo a quei temi assurdi alla

³⁰ W. KRYSINSKI, *Il romanzo e la modernità*, Prefazione di F. MUZZIOLI, trad. it. di M. Manganelli, Roma, Armando, 2003, pp. 235-236.

³¹ A. COMPAGNON, *I cinque paradossi della modernità*, trad. it. di G. Ferrara, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 10 (Paris 1990).

³² «Motivi e temi – concludeva Segre la voce dedicata, pronto a focalizzarne la gittata gnoseologica – sono insomma il linguaggio (quasi parole, frasi, schemi

ribalta del letterario dapprima in età manieristica, indi barocca, per poi permeare la seconda metà del XIX secolo e il successivo, pur imponendo alterazioni risolutive al loro statuto originario. Ecco, pertanto, il mostro, lo specchio, il labirinto³³, il mito, la macchina, l'artificiale; e ancora, il doppio, il sogno, la follia, la pansessualità, il magico, l'antropomorfismo, la deformazione teromorfica, lo strano, il perturbante, e via dicendo³⁴.

Da un punto di vista metodologico ricorrerei, in sostanza, a una certa idea di barocco, riformulata alla luce di riletture manieristiche novecentesche³⁵, dove ad accamparsi è l'immagine carsica di una modernità non già "progressiva", bensì eterodossa e perturbante, percorsa nel sottosuolo da una ramificata rete carsica. È con il fantasma sommerso di codesto "barocco", penetrato da alterità ed eccesso, Calvino non cessò di dialogare e di venire a patti. Sorprendendone appieno le potenzialità, nell'intento di neutralizzare le sue derive più insidiose grazie a modelli alternativi, assillati da criteri di ordine e di

sintattici) del nostro contatto conoscitivo con il mondo dell'uomo. È anche grazie ad essi che la letteratura continua ad essere una delle rappresentazioni più esaurienti del nostro esistere» (C. SEGRE, *Tema/motivo*, in ID., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 356).

³³ A questo proposito, fertile di suggerimenti metodologi, anche in accezione spaziotemporale, il volume di P. ORVIETO, *Labirinti castelli giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*, Roma, Salerno, 2004; per la produzione di Calvino rinvio in particolare alle pp. 129-143.

³⁴ Una disamina diacronica dei molti e possibili "manierismi" e della proliferazione tematica cui hanno dato linfa immaginativa, nel capitolo *Le monde: un labyrinthe* (in G. R. HOCKE, *Labyrinthe de l'art fantastique*, cit., pp. 129-137). Indagini successive, pur dissimili nella loro impostazione metodologica – come quella condotta attorno ai temi dell'io e del tu dal narratologo Todorov della *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, Seuil, 1970) – si sono molto giovate di detta lezione.

³⁵ Da tenere presente in merito l'ampio sondaggio di Hocke che, con il suo *Il manierismo nella letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica. Contributo a una storia comparata della letteratura europea* (trad. it. di R. Zanasi, Milano, Il Saggiatore, 1965; Hamburg 1959), si è misurato anche con la letteratura europea del XX secolo.

metro, l'arsenale dello scrittore, insomma, si avvale di un'insistita dialettica antinomica, nutrita di verifiche e di riscontri capillari.

Non inopportuno, allora, fare riferimento anche alla rilettura del concetto di "ragione barocca" operata da Buci-Glucksmann³⁶ – nozione recepita non già quale istanza meramente illuministica, proprio nel suo essere pervasa da pulsioni desideranti. Un'esegesi, codesta, che mi pare di vivo interesse, poiché, mentre filtra il concetto di ragione alla luce di un allegorismo di ascendenza benjaminiana, dona visibilità a un certo femminile³⁷ rivelato appieno proprio dalla poesia di Baudelaire, assunta quale figura retorica di una modernità "altra"³⁸.

Così, possono contribuire alla lettura dei calibrati e ponderati "paesaggi" letterari e saggistici messi a disposizione negli anni da Calvino, anche i loro antonimi, vale a dire i musei caotici, i dizionari disaggregati, le collezioni disperse (di sabbie o altro), gli inventari della *dépense*³⁹, capaci come sono di offrire parametri che diano conto di alcuni aspetti sia stilistici e retorici che cognitivi della sua produzione.

³⁶ C. BUCI-GLUCKSMANN, *La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin*, trad. it. di C. Gazzelli, Genova, Costa & Nolan, 1992 (Paris 1984).

³⁷ Si vada alla sezione *L'utopia della femminilità. Itinerari di Benjamin* (ivi, pp. 83-126).

³⁸ Del resto le osservazioni di Buci-Glucksmann circa il *Trauerspiel* del corpo prostituito, richiamandosi al Benjamin di *Parigi capitale del XIX secolo*, sono utili anche a reinterpretare il nesso formaggio=donna, cui si è già fatto riferimento a proposito del calviniano *Museo dei formaggi* (cfr. ivi, pp. 91-98).

³⁹ Circa il mondo dello scritto, ricondotto ai modelli Gadda e Céline, in quanto tentativo di fronteggiare il caos, si veda il paragrafo *Groviglio vs. morte*, in KRYSINSKI, *Il romanzo e la modernità*, cit., pp. 172-176. In particolare là dove si osserva: «Gadda sembra patrocinare una ricerca di certezze. Sopra il dato c'è il superdato. La filosofia di Gadda tenta di gettare luce sul disordine del mondo e di comprenderlo come processo di creazione e di deformazione logica. Sulla scorta di questi presupposti, si può sostenere che ognuno dei romanzi di Gadda va considerato una ricerca della conoscenza entro il caos del mondo. La visione pessimistica del mondo propria di Céline deriva dal convincimento che le dinamiche della società umana siano determinate dall'istinto di morte» (ivi, p. 173).

CAPITOLO II

DALLE PARTI DI PIN

Misurarsi con diverse forme e tipologie non solo di testi ma anche di immagini, nel loro reciproco interrogarsi e venire a patti, non può non porre in via preliminare un quesito che, pur richiamandosi a metodi critici e a sistemi teorici di varia impostazione, ha investito sia la disciplina storica che la letteraria. L'interrogativo concerne il quoziente che ciascuna intrattiene da un lato con il documentale, da un altro con il monumentale¹. Le opere, in altri termini, si proporrebbero come documenti, mere testimonianze di una determinata realtà storica, possa questa essere individuale o sociale, o, invece, sono valide in sé, nel reperire le ragioni della loro esistenza soprattutto nella persistenza e nella densità dei significati che detengono e nel valore estetico che non cessano di veicolare nel tempo? E in che termini riconsiderare una tale polarità, anche

¹ Si deve a Jacques Le Goff una verifica metodologicamente calibrata dei due concetti nella voce *Documento/monumento*, apparsa nel vol. V dell'*Enciclopedia* einaudiana (Torino 1979, pp. 38-48). Lo storico, motivando il superamento di ogni distinzione selettiva tra l'uno e l'altro termine, aveva esteso la nozione di documento a testi non solo letterari, ma anche figurativi, mentre attribuiva un valore monumentale a qualsiasi documento del passato dotato di particolare significanza.

alla luce di soluzioni recenti che non hanno esitato a proiettare le strategie narrative tipiche della *fiction* nel dominio della *non-fiction*, anche interpolandone i rispettivi statuti?

Ritengo che il caso Calvino, e già dai suoi esordi, offra una risposta metodologicamente eloquente al quesito, proprio perché problematica e dialettica.

Prenderei, allora, le mosse da un intervento dal titolo *La letteratura italiana sulla Resistenza*, apparso nel luglio del '49 su «Il movimento di liberazione in Italia» (SA, I, pp. 1492-1500). Qui, nelle vesti di recensore e saggista, grazie a una disamina sintetica ma meditata di diversi generi letterari, dal diario alla memorialistica, dal saggio alla poesia, dal racconto dialogico al romanzo², senza omettere sortite polemiche³, ci si era impegnati in un denso bilancio del quinquennio 1945-1949 culminante nelle gramsciane *Lettere dal carcere* (Torino, Einaudi, 1947), edite da poco, accolte come «il più grande libro della Resistenza [...]. E il più grande esempio dell'uomo nuovo nato da questa Resistenza» (SA, I, p. 1500).

Ebbene, in detta occasione quasi iniziatica, Calvino si era interrogato circa la discriminante documentale, distinguendo tra scrittori già noti, soprattutto narratori, ispiratisi alla Resistenza per non destinare altro che un «documento della loro posizione d'intellettuali singoli di fronte alla lotta, cioè opere in cui la Resistenza non è mai la protagonista, ma solo il termine di un'antitesi» (SA, I, p. 1492), e invece prove, in prevalenza diaristiche e saggistiche, che «hanno come prima preoccupazione quella rievocativa e documentaria, libri che dovuti spesso alla penna di figure eminenti del movimento

² Circa la dialettica ricorrente tra diversi generi letterari, anche nel loro rapporto con l'autobiografismo, e le istanze, sia ideologiche che tematiche, che ricollegano il romanzo ai racconti di questa fase cfr. G. FALASCHI, *Italo Calvino*, in Id., *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 96-151.

³ Mi riferisco, ad esempio, al giudizio mordace riservato al Montanelli di *Qui non riposano*, che «potrebbe'esser definito la Iliade del qualunquismo» (SA, I, p. 1497).

partigiano, sono in gran parte d'indiscutibile valore morale e di una capacità naturale d'emozione» (SA, I, pp. 1492-1493). Si tratta di prese di posizione, insomma, che chiamano in causa sia lo statuto degli intellettuali nella società, sia il campo letterario⁴.

Ma ecco alcune coordinate biografiche che, pur notorie, mi paiono utili a contestualizzare assunti di tale tenore. Dopo l'8 settembre, ventenne, per non prestare servizio militare sotto la Repubblica Sociale, Italo si nasconde per alcuni mesi, poi, assunto il nome di Santiago, si arruola assieme al fratello Floriano nella seconda divisione d'assalto di formazione comunista «Garibaldi», intitolata a Felice Cascione (Brigata V, Battaglione I, Distaccamento II, Squadra III). Il 17 marzo del '45, nei pressi di una località a nord di San Remo, Baiardo, egli prende parte a una battaglia decisiva, sostenuta con l'appoggio dei caccia alleati⁵, e solo dopo la Liberazione ha l'opportunità di riprendere la sua attività di giornalista, si iscrive alla Facoltà di Lettere di Torino laureandosi nel '47 con una tesi dedicata a Joseph Conrad.

Ma veniamo al *Sentiero* che, composto in pochi mesi, e già concluso nel dicembre '46, appena ventitreenni, fu proposto da Cesare Pavese a Giulio Einaudi che, già nell'ottobre del '47, accolse prontamente la prova nella collana «I coralli».

La formativa esperienza partigiana, segnata dall'incontro con figure rimaste indelebili nella memoria dello scrittore⁶, lasciò una traccia significativa oltre che nel romanzo d'esordio, anche nei racconti di *Ultimo viene il corvo* (Torino, Einaudi 1949). Proprio qui,

⁴ Per una messa a fuoco dello statuto del personaggio si veda C. MILANINI, *Calvino e la Resistenza: l'identità in gioco*, in *Letteratura e Resistenza. Atti del Convegno di Fano (26-27 maggio 1995)*, a c. di A. BIANCHINI e F. LOLLI, Bologna, Clueb, 1997, pp. 174-191.

⁵ L'evento sarà rievocato un ventennio dopo nel racconto *Ricordo di una battaglia*, pubblicato il 25 aprile 1974 sul «Corriere della sera».

⁶ Immagini fotografiche di tre figure amicali di partigiani, ossia Giuseppe Vittorio Guglielmo, Ivar Oddone, Sergio Grignolio, rispettivamente il comandante Ferriera, Kim e Lupo Rosso del *Sentiero*, sono riprodotte in *Album Calvino*, a c. di L. BARANELLI e di E. FERRERO, Milano, Mondadori, 1995, pp. 58-59.

infatti, il quoziente “documentale”, pur non obliterato, grazie a filtri apposti con maestria alle vicende “storiche”, risulta riletto alla luce di un “monumentale” nutrito di simboli, che non esita a ricorrere a un autobiografismo sapientemente trasposto.

Nella silloge compare anche *La stessa cosa del sangue* – racconto che provvede a traslitterare nel discorso narrativo vicende connesse alla cattura della madre, quella Eva Mameli sequestrata e tenuta in ostaggio dai tedeschi non appena i figli, Italo e Floriano, presero la via delle montagne. E mi preme rilevare come proprio la condizione infantile, cioè quel particolare *status* che nel *Sentiero* rappresenta il focus privilegiato per accedere a una lettura di un mondo altrimenti indecifrabile, si riveli, qui, in tutta la sua drammatica allegoricità allorché i due fratelli ne avvertono il “ritorno”, patendolo come regressione ancestrale e antistorica:

E i fratelli erano come tornati bambini, ragazzi già grandi, con libri, con ragazze, con bombe, eppure tornati bambini, colpiti nella loro parte bambina, colpiti nella madre. Adesso si sarebbero presi per mano, avrebbero camminato smarriti, bambini senza mamma. (R, I, p. 222)

Nella *Prefazione* alla terza e definitiva edizione del *Sentiero*, apparsa anni dopo, nel giugno 1964⁷, nei «Coralli» einaudiani – densa rilettura della fase neorealista e del laboratorio ideologico e letterario che aveva caratterizzato quella stagione – l’infanzia del personaggio Pin funge da cartina di tornasole del rapporto che l’io che scrive intrattiene per un verso con la storia, per un altro con lo status, patito come problematico, di intellettuale borghese. Così, mentre ci si sottopone a una lucida autoanalisi, si ha modo di osservare:

⁷ Apparsa l’anno dopo la pubblicazione della raccolta *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, illustrata dalle 23 tavole di Sergio Tofano, e de *La giornata d’uno scrutatore*, detta calibrata *Prefazione*, rilevante anche in quanto rilettura delle proprie scelte ideologiche, è stata riedita in R, I, pp. 1185-1204.

Il rapporto tra il personaggio del bambino Pin e la guerra partigiana corrispondeva simbolicamente al rapporto che con la guerra partigiana m'ero trovato ad avere io. L'inferiorità di Pin come bambino di fronte all'incomprensibile mondo dei grandi corrisponde a quella che nella stessa situazione provavo io, come borghese. E la spregiudicatezza di Pin, per via della tanto vantata sua provenienza dal mondo della malavita, che lo fa sentire complice e quasi superiore verso ogni «fuori-legge», corrisponde al modo «intellettuale» d'essere all'altezza della situazione, di non meravigliarsi ma, di difendersi dalle emozioni... (R, I, p. 1199)

La lettura attuale, come avviene sempre e comunque per ogni atto di “riletture”, non ha potuto sottrarsi alle interpretazioni e alle tematizzazioni pregresse. Del resto è risaputo che, ogniqualvolta si affronta di nuovo un testo, lo si scopre dissimile, totalmente o solo in parte, da quello sedimentato nella propria memoria. È un dato oramai acquisito, infatti, che l'atto della lettura implica un lavoro interpretativo e una risposta estetica che non può non misurarsi con un determinato, anche in senso cronologico, orizzonte (più o meno condiviso) di conoscenze ed esperienze, insomma di Mondo⁸.

Erano gli ultimi anni sessanta, allorché affrontai per la prima volta il romanzo, e avevo circa diciotto anni. Ricordo che lo lessi dapprima da sola, come consuetudine comune e condivisa, per attrezzarmi responsabilmente ad affrontare un dibattito “comunitario” in un'occasione successiva – pratiche, codeste, da sostenere in luoghi soliti ospitare incontri riservati in prevalenza a dibattiti politici piuttosto che culturali e letterari. Così, mentre la prova veniva tacciata di populismo, per un verso, per un altro di agiografismo decadente, peraltro compromesso con il potere dominante,

⁸ Per una disamina fenomenologica delle istanze investenti il lettore e il testo, recepiti come i due partners del processo di comunicazione, v. W. ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. it. di R. Granafè, Bologna, Il Mulino, 1987 (Baltimore 1978).

l'impressione che mi fece allora – non posso dimenticarlo – alla luce delle competenze letterarie e critiche di quella fase di contestazione giovanile sessantottotina, fu quella di un testo segnato in minima parte dal “letterario”: un romanzo che, nel percorrere piste discoste ideologicamente da tracce politiche scontate, come da predeterminate quanto osannanti apologie resistenziali, possedeva tutto il sapore di un frutto pressoché spontaneo, appartenente a una stagione emancipata rispetto a canoni e a ismi, libera dal retaggio di vincolanti tradizioni letterarie nazionali, insomma affrancata da norme e condizionamenti formali.

Nella mia rilettura trovo, invece, ben altro. Scopro, infatti, un romanzo munito di uno spiccato quoziente di “letterarietà”: un testo, insomma, dalla risoluta tensione formale e teorica, dotato di un elaborato gusto descrittivo, che non esita a dialogare a distanza ravvicinata con l'arte e, soprattutto, con la visività contemporanea. Basti avere presente quel suo incipit attraversato da fasce sghembe di luce, dove una pennellata pastosa e materica, quasi alla Pollock, dice di una realtà densa, tradotta narrativamente in grumi quasi informi⁹.

Gli echi letterari, insomma, spiccano non solo fitti ma anche acquisiti e consapevolmente elaborati: dalla lezione narrativa degli americani, ovviamente, soprattutto Hemingway, all'Ariosto, proprio per il gusto di prescegliere soluzioni prospettiche inusitate, pronte a depistare la percezione usuale, quindi resa entropica, dell'interprete, dall'epico-picaresco di un *Lazarillo de Tormes* all'eccellenza della lezione stilistica verghiana. O, ancora – ma i rimandi potrebbero essere nutriti – dai modelli offerti dal Carlino delle *Confessioni di un italiano* come dagli irriverenti cosacchi dei racconti dell'*Armata a cavallo* (1923-1925) del grande Babel', con i loro discorsi diretti in

⁹ Il cospicuo patrimonio delle varianti e delle invarianti messo a disposizione dagli incipit della letteratura italiana del XX secolo è stato sondato in P. GUARAGNELLA, S. DE TOMA (a c. di), *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Il Novecento*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2011.

prima persona; e talmente poco irreggimentati da finire sgraditi al regime bolscevico, che, infatti, condusse l'ebreo Isaac, accusato di trozkismo, dapprima in un lager indi, nel '41, dinanzi al plotone di esecuzione.

Appunto la lezione storica di Babel', recepita quale allegoria della violenza della storia, cui si fa riferimento nelle pagine di *Natura e storia del romanzo* (S, I, pp. 28-51)¹⁰, offre al saggista l'opportunità per acquisire parametri interpretativi utili a rileggere storia e natura nel segno della violenza:

Si direbbe che nel nostro secolo l'immagine della violenza fonde insieme storia e natura. Dal crogiuolo della più vasta rivoluzione, Babel' riprende la storia dei cosacchi di Gogol' e di Tolstoj e vi aggiunge la coscienza moderna della violenza come d'una forza ineluttabile che racchiude il male e il bene. (S, I, p. 45)

Per poi passare subito dopo a tracciare una linea esistenziale e ideologica che dalla narrativa dei russi, in particolare da Dostoevskij, si proietta in quella dell'americano Faulkner («Ma il discorso dei grandi russi, particolarmente di Dostoevskij è in America che riprende, nello straziato Sud di William Faulkner, dove i delitti più atroci si colorano di fatalità, ed ognuno, vittima o assassino, è colpevole al di là della propria innocenza e innocente al di là delle proprie colpe» S, I, p. 45).

Quel "primo" ed eccellente lettore di Calvino che fu Cesare Pavese, in occasione di una recensione del *Sentiero* stesa il 16 ottobre 1947 e pubblicata sull'edizione romana de «L'Unità» il 26, attualizzando la lezione dell'Ariosto, aveva già sorpreso i policromi e, per certi versi, anche insondabili, volti del personaggio Pin:

¹⁰ Originato da una conferenza tenuta per la prima volta a Sanremo il 24 marzo 1958, poi rielaborata in varie occasioni, il contributo, le cui conclusioni anticipano alcuni temi affrontati ne *Il mare dell'oggettività* (S, I, pp. 52-60), risalente all'ottobre 1959, è confluito nella silloge einaudiana *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* nel 1980.

C'è qui dentro un sapore ariostesco. Ma l'Ariosto dei nostri tempi si chiama Stevenson, Kipling, Dickens, Nievo, e si traveste volentieri da ragazzo. [...] Malgrado il carruggio, malgrado il sentore di chiasso e di feccia, la giornata di Pin ha una grande purezza; scontrosa sboccata maligna come trascorre, è tutta fresca, baldanzosa di scoperte, di gesta, di onore, proprio come la giornata di un Astolfo e di un Jim Hawkins.¹¹

Definito dalla critica come il ragazzino in grado di svelare le molte e non univoche verità della lotta partigiana, sarei ora più propensa a mettere a fuoco la sagoma di Pin in altri termini, declinandola in una rappresentazione singolare, tra le cui pieghe, accanto ai modelli letterari accennati, spicca una lampante rivisitazione del quoziente mitico¹².

In quel suo profilo policromo – rifacentesi al paradigma di un fanciullo orfano, il quale sembra misurarsi conflittualmente con la corporeità femminile e la sessualità, in bilico com'è tra candore e colpa, dilaniato da una violenza che ha i tratti di una tenera innocenza – filtra, infatti, in potenza, un'immagine che chiama in causa la figura di Dioniso.

Una proiezione, codesta, suggeritami dalla interpretazione compiuta in *Orfani e fanciulli divini* da Furio Jesi, grazie a una lettura che la dice lunga circa i legami ipogei ricorrenti tra letteratura e storia, e che mi pare possa anche valere da (pur provvisoria) conclusione:

Nelle grandi svolte della storia della cultura, e soprattutto negli istanti in cui la crisi del sentimento religioso si fa sintomo e annuncio del finire di un ciclo, affiora dalle profondità della psiche l'immagine del fanciullo primordiale, dell'orfano. Ad essa sembra

¹¹ Cfr. C. PAVESE, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 246-247.

¹² Per una lettura più compiuta della funzione svolta dal mito in Calvino narratore e saggista rinvio al capitolo a ciò dedicato.

che l'animo umano affidi ciecamente le sue speranze, ed essa è sempre arbitra di metamorfosi.¹³

All'altezza di questo esordio narrativo, insomma, il laboratorio narrativo di Calvino ha già avuto l'opportunità di confrontarsi con un Mondo che si sta rivelando spazio-luogo del disordine e del conflitto. Quello che prospetta, tuttavia, è un dominio sondabile, non ancora preda di insidie multipolari, proprio grazie alla bipolarità che lo permea. Infatti lo attraversa un'endiadi profonda, impersonata in modi icastici dalle due figure di partigiani, il comandante operaio Ferriera e lo studente Kim. Sono loro, all'altezza del focale capitolo IX, a dare voce e corpo a recise derive, essendo l'uno teorizzatore di un antifascismo per antonomasia politico, mentre l'altro di uno in primo luogo esistenziale.

Pur già insidiato dalle incognite del caos, lo scenario che a questo punto si dispiega appare tuttavia leggibile, dal momento che orizzontarsi in quel suo fantasmagorico labirinto dionisiaco è ancora possibile, tenendo a bada gli azzardi che lo minano anche grazie alla sfida impertinente e beffarda, quindi per eccellenza salvifica, lanciata da un personaggio *puer* che sa condurre il "gioco" narrativo con irriverenza sapiente.

¹³ Cfr. F. JESI, *Letteratura e mito*, Con un saggio di A. Cavalletti, Torino, Einaudi, 2002, p. 13.

CAPITOLO III

IMMAGINI E FORME DEL PAESAGGIO LIGURE

È noto come il laboratorio creativo di Calvino non ha cessato di misurarsi negli anni con disparate modalità e forme di *écriture*. Così, la significanza che rivestono i cinque interventi saggistici dedicati al territorio ligure e ad alcune delle sue città, confluiti nella sezione dal titolo *Descrizioni e reportages*, compresa nel secondo tomo dei *Saggi 1945-1985*, va ricondotta alle grafie composite del saggista, del viaggiatore e del reporter nel loro confrontarsi sinergico quanto serrato con gli attrezzi del narratore, e viceversa.

L'arco temporale interessato alla selezione indicata procede dall'immediato dopoguerra alla metà degli anni settanta, pertanto tocca nel suo complesso una porzione non esigua della produzione dell'autore – selezione, codesta, scandita in due sottoinsiemi, il primo dei quali data dal 1945 all'anno seguente, mentre il secondo risale all'inizio dei settanta.

Il contributo *Liguria magra e ossuta*, apparso il 1° dicembre 1945 sul numero 10 de «Il Politecnico», destinato a inaugurare la collaborazione con Vittorini, e quello subito seguente, *Sanremo città dell'oro*, edito qualche settimana dopo in quella medesima sede,

sul numero 21 del 16 febbraio 1946¹, compongono uno spartito in cui la condivisione di interessi di natura sociologica e ideologica, suggerisce una lettura in dittico.

Sin dall'incipit del primo la dimensione spazio-temporale del "dietro", ovvero di tutto ciò che, non situato in primo piano sulla scena, catalizza la vigile attenzione del giovane saggista: «Dietro alla Liguria dei cartelloni turistici, dietro alla Riviera dei grandi alberghi, delle case da gioco, del turismo internazionale, si estende, dimenticata e sconosciuta, la Liguria dei contadini» (S, II, p. 2363). Quel "retrostante", così, assurge, e in ogni sua possibile valenza, a categoria non solo spaziale ma anche connotata ideologicamente.

Lo status di oblio e, assieme, di ignoto che permea l'entroterra ligure, ove contrapposto alla geometria lineare di un litorale invece ipervisibile, sebbene deturpato da un ostentato consumo turistico di lusso, dominio, insomma, di un sovraesposto effimero capitalistico, affascina anche perché non immemore delle condizioni assolute e allegoricamente esistenziali della lontananza e della solitudine – attributi e clausole che potrebbero rimandare a un luogo emblematico per la modernità, ovvero a quella *lejana y sola* Cordova di García Lorca².

Alla linearità dell'ipervisibile che avanza sulla direttrice del piano viene contrapposta, allora, tutt'altra geometria, invece organizzata in verticale: la verticalità sghemba tracciata da una scala che si inerpica verso l'alto e che va a intersecare il collage formato

¹ Sul medesimo numero 21 compare un ulteriore pezzo "ligure", anche se di tenore più informativo, *Riviera di Ponente*, che dimostra come fosse intenzione dello scrittore accreditarsi come "voce" della propria regione.

² Il poeta e drammaturgo spagnolo viene menzionato sul numero del 1° dicembre 1946 de «l'Unità», in occasione di un breve ma denso intervento dal titolo *Da Eschilo a García Lorca*, dedicato al teatro epico-popolare, tra le cui righe, ponendosi già il problema del pubblico e dei linguaggi comunicativi più opportuni, si fa riferimento alla celebre esperienza del gruppo teatrale *La Barraca*: «una specie di circo che vada cercando i pubblici meno guasti da un falso incivilimento cinematografico e nel contatto con questi pubblici decida il proprio linguaggio» (S, II, p. 2139).

dal frazionamento di terrazzamenti giustapposti; come “narrava”, del resto, anche l’incipit del *Sentiero*, pervaso da una luminosità verticalmente sghemba – lo accennavo già nel capitolo precedente.

Così la topo-analisi quasi prebachelardiana di Calvino³ “contesta” già a questa altezza il lineare/basso grazie a un verticale/alto, avvalendosi, appunto, della figura della scala e di alcuni sinonimi assai indicativi (gradazione, sequenza ascendente), le cui ricadute non sono irrilevanti anche a livello retorico e stilistico.

Ma immagini ulteriori si addensano attorno alle già menzionate – mi sto riferendo agli elementi dell’acqua e del mare, riconducibili al lineare/basso, mentre sono la pietra e la montagna, che rimandano al verticale/alto, a offrire parametri significativi all’immaginario:

Diversa da tutte le campagne di pianura e di collina, la campagna ligure sembra, più che una campagna, una scala. Una scala di muri di pietre (i «maisgei») e di strette terrazze coltivate (le «fasce»), una scala che comincia dal mare e sale su per le brulle alture fino alle montagne piemontesi: è la testimonianza di una lotta di secoli tra una natura avara e un popolo laborioso e tenace quanto abbandonato e sfruttato. (S, II, p. 2363)

Una «terra dura e cattiva» (S, II, p. 2363), codesta ligure di montagna, che pone in scena un paesaggio umano ostico a tal punto da non essere dissodabile dall’aratro, bensì solo da «braccia umane, armate della tradizionale zappa a due o a tre becchi: il “magaiu”» (S, II, p. 2363).

Allora, nello stemma medesimo della scala figurano scolpiti i solchi della fatica del lavoro del popolo⁴ e, nel contempo, le ci-

³ Per una disamina più compiuta della relazione ricorrente tra il pensiero “spaziale” di Bachelard e la narrativa calviniana rinvio qui al capitolo settimo.

⁴ L’immagine della scala, in ogni sua possibile sembianza, diverrà icona ricorrente e ossessiva, atta ad allegorizzare alcuni tratti del temperamento paterno, risoluto nello sfidare l’impervio territorio ligure grazie a un accanimento, sia professionale che esistenziale, quasi ferino, rivisitato dall’istanza filiale con

fre dell'impegno profuso nella lotta partigiana dai nativi, i quali proprio in quell'entroterra si dovettero misurare con uno scenario particolarmente cruento, sfatando «ogni superficiale definizione del loro carattere», etichettato tout court come «individualista, chiuso, spesso egoista» (S, II, p. 2364).

Qui la scrittura, nel dare conto delle imprese di quelle popolazioni contadine che non esitarono a lasciare la zappa per imbracciare lo schioppo, si attiene a uno stile dal ritmo anaforico tripartito, che contribuisce a connotare epicamente questa prima fase saggistica, risalente al dopoguerra; come può esemplificare il brano seguente, tra le cui righe si avverte quasi il passo e il respiro, affaticati ma tenaci, di un'ascesa che assume il senso di una “testimonianza” ideologica e, assieme, umanissima:

Pure i contadini della montagna ligure hanno dimostrato nella guerra partigiana un entusiasmo, uno spirito combattivo, una solidarietà, un disinteresse che sfata ogni superficiale definizione del loro carattere. Lo testimoniano il grandissimo contributo di combattenti, di comandanti, di caduti che i contadini diedero alle Brigate Garibaldine, lo testimoniano il fraterno aiuto sia materiale che morale prestato per venti mesi ai partigiani combattenti nelle loro vallate; lo testimoniano le popolazioni trucidate, i villaggi saccheggiati e incendiati per mano tedesca e fascista. (S, II, p. 2364)

Nelle pagine seguenti, animate da una tensione antropologica e da un'attenzione storiografica partecipi delle sorti di quel territorio e delle imprese dei suoi abitanti, si dedica una sintetica ma accorta rilettura alle lotte dei contadini della Val Nervia e alla occupazione delle truppe

struggente rimpianto, come narrato nel racconto autobiografico *La strada di San Giovanni* (RR, III, pp. 7-26). La prova, composta nel gennaio 1962, a un decennio dalla scomparsa del genitore, edita dapprima in «Questo e altro» (I, 1, 1962, pp. 33-44), avrebbe dovuto confluire nella silloge *Passaggi obbligati e fu riproposta nel volume mondadoriano postumo La strada di San Giovanni* (Milano, 1990, pp. 13-40).

francesi; ma non solo, anche all'esodo risalente al periodo fascista, allorché le popolazioni furono gravate di imposte e di restrizioni talmente penalizzanti da indurle a emigrare nella vicina Francia; per non dire del colpevole abbandono di quell'entroterra, lasciato andare in malora per incuria e per una serie di errori nefasti – come quello di nuocere alla pastorizia ovina e, soprattutto, caprina, che costituiva una delle tipologie di allevamento più adatta a un terreno roccioso, ricoperto per la massima parte da una vegetazione bassa e cespugliosa.

Nell'ultima parte del saggio subentra un'argomentazione più propositiva, incline a fornire indicazioni anche pratiche, utili a ottenere un complessivo miglioramento economico del territorio. Viene meno, di conseguenza, il tono epico mentre la già rilevata scansione anaforica tende a sfumare, prevalendo invece un andamento prosastico maggiormente referenziale. Ecco, allora, le osservazioni, comunque puntuali, dedicate alle cooperative di produzione agricola, alla possibile riorganizzazione del settore dell'olivicoltura grazie all'introduzione di sistemi di cooperazione più aggiornati, atti ad agevolare il superamento dell'uso dei rudimentali frantoi privati; e, ancora, le considerazioni riservate a una gestione più oculata del patrimonio idrico, di importanza primaria in particolar modo per le redditizie colture floreali.

Certo è che nelle ultime note i rilievi del saggista, impegnati a tracciare un cerchio ideale attorno al "campo", focalizzano di nuovo la striscia del litorale, ovvero il suo lineare/basso – "basso", va ribadito, anche in accezione etica – per denunciare l'uso distorto del denaro derivante da quello spazio costiero, con le sue case da gioco e gli alberghi del lusso, i cui lautii introiti «servono per costruire funivie, campi da golf, stabilimenti di bagni» (S, II, p. 2370); non già per finanziare ben altro, ovvero «convogliare corsi d'acqua di montagna, fare nuovi acquedotti, bacini artificiali, impianti di sollevamento»: opere pubbliche che potrebbero trasformare la Liguria in «una fiorente zona agricola» (S, II, p. 2370).

La seconda parte del dittico è dedicata interamente a Sanremo, il centro rivierasco che la famiglia dell'agronomo Mario Calvino, una volta rimpatriata da Cuba, a partire dal '25 elesse a propria dimora.

Ciò che suscita l'interesse del saggista è, in questo caso, una porzione specifica del lineare/basso, ovvero l'originario quartiere medievale⁵, affollato di marinai e di venditori di limoni. Sorto com'è tra il mare e la montagna, arroccato a mezza costa, eretto in posizione sopraelevata per difendersi dalle incursioni dei pirati, esso sembra quasi un ritaglio sospeso in una sorta di spazio mediano, ponte ideale tra la marina e l'entroterra.

Il saggista è attratto da questo segmento appartato del fiorentino centro sanremese, poiché esso contraddice in termini lo sfarzo ipervisibile delle ville e degli eleganti luoghi di ritrovo, frequentati abitualmente da una facoltosa quanto altolocata clientela internazionale.

Il quartiere, data la peculiare morfologia urbanistica, prende il nome di Pigna – emblema di un disordine carico di senso, dove la geometria ininterrotta della linea, attorcigliandosi su se stessa, si traduce in improbabili volute e archi:

la vecchia Pigna rannicchiata ancora per paura dei pirati, con le case sostenute una addosso all'altra con archi e volte, sempre più aggrovigliata per le aggiunte e gli adattamenti delle successioni ereditarie, sempre più pigiata per le scosse dei terremoti, con le strade ripide e acciottolate piene di sterco di mulo, la Pigna senza fogne, senz'acqua nelle case, buia nelle strade strette. Ma per i forestieri era una attrattiva, il regno del pittoresco, il soggetto favorito delle cartoline illustrate. (S, II, pp. 2371-2372)

⁵ In occasione del contributo *La città scritta: epigrafi e graffiti*, che data 1980, poi confluito nella silloge *Collezione di sabbia*, le parole che un Calvino "urbanista" riserverà alla città medievale – città che, a differenza della romana, presenta una morfologia urbana segnata dalla scomparsa della scrittura – soffermandosi a descrivere una dimensione dove «le vie erano strette e tortuose, le mura tutte sporgenze e bugnati e archivolti; il luogo dove si trasmettevano e custodivano i significati d'ogni discorso sul mondo era la chiesa, i cui messaggi erano orali o figurati, più che scritti» (S, I, p. 506), accertano la persistenza memoriale di immagini di tale tenore

Della luminosità a strapiombo e dei caratteristici archi del quartiere Pigna si ricorderà l'autore del *Sentiero*, il romanzo d'esordio ultimato giusto nel dicembre del '46. Nel suo incipit, infatti, come già notato, si accampa un'abbacinante luminosità a strapiombo che gioca a contrasto con la penombra, mentre i misurati parametri dell'ordine interagiscono con le dismisure del caos. Luce e ombra, quindi, danno vita a "conglomerati"⁶ visivi e spaziali che confutano la coerenza calibrata della linearità e, soprattutto, azzerano gli scontati parametri turistici del pittoresco e del cartolinesco:

Per arrivare fino in fondo al vicolo, i raggi del sole devono scendere diritti rasente le pareti fredde, tenute discoste a forza d'arcate che traversano la striscia di cielo azzurro carico.

Scendono diritti, i raggi del sole, giù per le finestre messe qua e là in disordine sui muri, e cespi di basilico e di origano piantati dentro pentole ai davanzali, e sottovesti stese appese a corde; fin giù al selciato, fatto a gradini e a ciottoli, con una cunetta in mezzo per l'orina dei muli. (R, I, p. 5)

Avvalorano la contiguità ideale tra l'esordio del saggista e quello del romanziere non solo la ripresa di alcuni elementi architettonici, come gli archi, le pietre, le strade strette e acciottolate, i gradini, insomma una *forma urbis* che affiora simile qua e là, ma anche le affinità percepibili persino dai sensi, in un paesaggio olfattivo dominato da un odore connotato espressionisticamente, come può esserlo quello dello sterco e della orina dei muli.

Ecco che si assume quel "conglomerato" urbano e umano come medium, sia linguistico che visivo, per analizzare ciò che avvenne a Sanremo tra la fine del XIX secolo e l'inizio del successivo, quando nel 1905 il Casinò aperse i battenti, fornendo lavoro e agiatezza ai molti contadini liguri avvezzi in precedenza «a guadagnarsi ogni

⁶ Per rifarmi a un termine cui il poeta Zanzotto della silloge *Conglomerati* (Milano, Mondadori, 2009), dinanzi allo sfarinarsi del Mondo nella modernità, attribuisce valenze per antonomasia poetiche.

pezzo di pane a prezzo di sudore e di lotta, gente chiusa, dura, consumata dal lavoro» (S, II, p. 2372), che calarono a frotte in cerca di facili guadagni. Il fenomeno migratorio, tuttavia, favorì anche una vera e propria mutazione antropologica tra le nuove generazioni, che «vennero su pigre, astute, assetate di guadagni ma attente a farseli con la minore fatica possibile, proclivi a vivere d'espediti, sempre senza entusiasmo e slanci, sempre parche di gesti e di parole, indifferenti a quel che non le riguarda» (S, II, p. 2372).

Il contrasto tra gli abituri della Pigna, «senza fogna, senza cessi, col carro che passa la mattina per rovesciarci i vasi da notte», e le stanze degli alberghi di lusso, ognuna «col suo bidet, con il suo bagno» (S, II, p. 2373), assurge dunque, per il giovane saggista, a una delle denunce più eclatanti delle problematiche perpetuatesi anche nei decenni successivi, allorché la società anonima che gestiva il Casinò divenne la padrona assoluta della città. Le decine di milioni confluite nelle sue casse, infatti, non venivano finalizzate al miglioramento delle condizioni di vita dei meno abbienti, bensì a «costruire il tiro al piccione, il campo di golf, il campo ippico, il campo polisportivo, la funivia più lunga del mondo, lo stabilimento balneare monumentale, perché gli azionisti del Casinò e i padroni degli alberghi e i Ciano proprietari dei torpedoni si arricchissero sempre di più» (S, II, p. 2373), mentre gli altisonanti «premi artistici Sanremo a tema obbligato» (S, II, p. 2373)⁷, nelle cui giurie imperversavano onnipresenti gli accademici cari al regime mussoliniano, contribuivano a dare lustro alla politica culturale vigente.

Se le vicende belliche determinarono una netta battuta d'arresto nell'andamento dei profitti, il primo dopoguerra, ovvero la fase corrispondente a quella della stesura del saggio, parrebbe segnare una significativa ripresa economica, in virtù di interventi di ristrutturazione, promossi non solo dall'ingresso di azionisti, come «Beretta, quello delle pistole e dei mitra, e Caproni, quello degli aeroplani»

⁷ E i temi erano «ritratto del Duce a cavallo, monumento al legionario che torna vincitore, ecc...», mentre «le campagne sono ancora senza strade, senza medici, senza scuole, senza levatrici» (S, II, p. 2373).

(S, II, p. 2374), ma anche dal probabile coinvolgimento nel lucroso *affaire* dell'alta finanza ecclesiastica. Pur riscontrando un più positivo riequilibrio nella quota percentuale dei guadagni spettante alle casse comunali, l'analisi puntuale e informata di chi scrive non esita a indirizzare uno sguardo disilluso e a esprimere un amaro giudizio etico nei confronti di quei nuovi arricchiti, i quali continuano a piovere a Sanremo da chissà dove: «facce nuove, con nuove macchine, nuove amanti. Dove avranno guadagnato tanti soldi? Non bisogna chiederlo. Basta che giochino. Si parla di sei milioni introitati dal Casinò nella sola notte di capodanno» (S, II, p. 2374).

Di quei sei milioni di lire ben cinque dovrebbero confluire nelle casse comunali: una somma cospicua che si auspica adibita alla ristrutturazione della Pigna. Scomoda testimone di un microcosmo sociale degradato e già soggetto alle devastazioni della guerra, che, invece, sta sempre lì, provata ma immobile, ad attendere un'improbabile rinascita postbellica: «la Pigna sporca e oscura, a pochi passi dal Casinò dove si gioca con l'oro, la Pigna sempre con le stalle e senza fogna, con in più le rovine dei bombardamenti» (S, II, p. 2374).

Le parole di Calvino, tutte giocate sul contrasto cromatico tra l'oscurità della miseria e lo sfavillio nauseante e demoniaco del denaro, non potrebbero essere più provocatorie, mentre segnalano in tono disilluso «una delle contraddizioni più stridenti del mondo in cui viviamo. I poveri che attendono una perequazione sociale dalla nausea di milioni che spinge i troppo ricchi a giocarsi alla roulette» (S, II, pp. 2374-2375). Proprio la Pigna, in quanto sineddoche eloquente di un tutto ancora in fieri, in bilico tra passato e presente, non si limita a significare una sezione circoscritta del paesaggio costiero sanremese, se, nella rilettura del saggista reporter, assume a sito allegorico di una certa Italia, doppiamente vittima delle sperequazioni economiche e sociali patite da sempre come delle distruzioni belliche più recenti, mentre nulla di radicalmente nuovo sembra avanzare all'orizzonte.

Certo è che le soluzioni ipotizzate nell'explicit, ancora confidenti nel fulgido "sole" destinato ad arridere all'avvenire, non sarebbero

andate a genio a un urbanista “reazionario”⁸ come Pasolini. Infatti, nel riformulare altrimenti le immagini di un’oscurità che si traduce in simbolica luminosità Calvino non esita a ipotizzare una sorta di museificazione dell’antico quartiere, auspicandone addirittura la demolizione, mentre al suo posto vedrebbe di buon occhio la costruzione di edifici soleggiati, moderni ed efficienti. Tanto da supporre: «Ma forse con quei milioni si potrà demolire la “Pigna”, o lasciarla agli amatori di vestigia medioevali, e costruire delle case al sole, al sole che c’è anche per i poveri. Tutto questo per ora» (S, II, p. 2375).

Quella Pigna, emblema di disordine urbanistico e, nel contempo, spazio simbolico di conflitto sia sociale che culturale, ma anche *forma urbis* dotata di una complessità polifonica così perspicua da assurgere a *forma mundi*, quindi legittimata a veicolare messaggi non univoci, era stata altresì assimilata a un carciofo giusto nell’incipit dell’intervento: «un agglomerato di case a mezza costa, pigiate come un carciofo o, per l’appunto, come una pigna, costruito nel medioevo per difendersi dai pirati» (S, II, p. 2371). Ebbene, all’inizio degli anni sessanta ci si avvarrà di un’immagine “carciofoia”, spinosa e stratificata⁹, per designare un paradigma estetico e interpretativo come quello della molteplicità, sempre molto caro al saggista; ma non solo, dal momento che ancora a detta immagine si affida il compito non irrilevante di evocare sia un genere letterario quale il romanzo, determinante per la modernità letteraria, e in specie quello gaddiano de *La cognizione del dolore*, sia il gesto stesso, inesauribile

⁸ Valga come riprova dell’impegno profuso in questo campo da Pasolini l’intervento *La forma della città*, denuncia della contaminazione urbanistica consumata ai danni di Orte; trascrizione dalla banda sonora del documentario realizzato da Paolo Brunatto per la rubrica *Io e...* della RAI, andato in onda il 7 febbraio 1974, edito in P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, a c. di W. Siti e F. Zabagli con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, t. II, Milano, Mondadori, 2001, pp. 2124-2129.

⁹ Per una disamina più organica delle diverse accezioni che l’immagine dello stratiforme ha assunto nel dibattito teorico, anche alla luce dell’ecocritica, rinvio a CROTTI, *I paesaggi possibili della critica e della teoria letteraria*, in «Ermeneutica letteraria», V, 2009, pp. 21-40.

e gustativo, della sfogliare un libro, accedendo per il suo tramite all'esperienza, assieme mentale e corporea, della pratica della lettura, ritenuta totalizzante – prassi produttrice di senso, massimamente se esplicitata in accezione “errante”¹⁰:

La realtà del mondo si presenta ai nostri occhi multipla, spinosa, a strati fittamente sovrapposti. Come un carciofo. Ciò che conta per noi nell'opera letteraria è la possibilità di continuare a sfogliarla come un carciofo infinito, scoprendo dimensioni di lettura sempre nuove. Perciò sosteniamo che tra tutti gli autori importanti e brillanti di cui si è parlato in questi giorni, forse solo Gadda merita il nome di grande scrittore. (S, I, p. 1067).¹¹

Una relazione cogente, pertanto, lega la decifrazione del paesaggio alla funzione svolta dalla lettura – entrambe interpellanti un macrotesto il cui “territorio” non risulta solo composto di terra e di pietra ma anche di carta.

¹⁰ Verso la fine degli anni settanta la teoria della risposta estetica, facendo del processo di sintesi un percorso non già sporadico bensì continuo del punto di vista errante, ha fornito alcune indicazioni utili a comprendere la concezione che Calvino ebbe della lettura, anche nell'accezione che ipotizzo, vale a dire in quanto “viaggio nel paesaggio”. Nota a questo proposito Iser: «Il punto di vista errante del lettore è, allo stesso tempo, afferrato e trasceso dall'oggetto che deve essere appreso. L'appercezione può solo aver luogo attraverso fasi ciascuna delle quali contiene aspetti dell'oggetto da costituire, ma nessuna delle quali può pretendere di essere rappresentativa di esso. Così l'oggetto estetico non può essere identificato con alcuna delle sue manifestazioni durante il flusso temporale di lettura. L'incompletezza di ciascuna manifestazione richiede delle sintesi, che a loro volta provocano il transfert del testo nella coscienza del lettore» (ISER, *Laatto della lettura*, cit., p. 172).

¹¹ L'intervento, dal titolo *Il mondo è un carciofo* (per Carlo Emilio Gadda) (S, I, pp. 1067-1070), apparso originariamente in lingua francese, doveva sostenere la candidatura dello scrittore milanese al Premio Internazionale degli Editori, tenutosi a Corfù tra il 29 aprile e il 3 maggio del 1963. Il contributo sarà compreso anche nella silloge postuma *Perché leggere i classici* curata da Esther Calvino, edita nella serie mondadoriana “I libri di Italo Calvino” nell'ottobre 1991.

Così, riandando a quell'inizio degli anni sessanta, per la precisione alla testimonianza offerta da *La strada di San Giovanni*, ritrovo una figurazione ancora più inquietante della

vecchia casbah della Pigna, grigia e porosa come un osso dissotterrato, con segmenti neri catramati o gialli e cespi d'erba, sormontata – al posto del quartiere di San Costanzo, distrutto dal terremoto dell'87 – da un giardino pubblico ben ordinato e un po' triste, che saliva con le sue siepi e spalliere la collina: fino al ballo d'un dopolavoro montato su palafitte, al palazzotto del vecchio ospedale, al santuario settecentesco della Madonna della Costa, dalla dominante mole azzurra. (RR, III, pp. 8-9)

Fattasi luogo cimiteriale perturbante, per la giustapposizione, stridente anche da un punto di vista retorico, del fittizio che caratterizza il giardinetto pubblico, ordinato e triste, che la sovrasta, eccola ostentare la sua mole in tutta l'alterità scenica che la connota, carica delle cifre del lutto, in detta occorrenza rimandanti alla scomparsa del padre, mentre un autobiografismo struggente tenta invano, mediante l'esercizio della scrittura, praticato con una caparbietà sospetta, di risarcire il figlio di una dipartita sofferta come immedicabile.

Vengo ora ai tre contributi degli anni settanta. Nel primo, *Liguria*, scritto per un lungometraggio di Folco Quilici ed edito per i tipi Silvana nel 1973, a cura dell'Ufficio Pubbliche relazioni della Esso Italiana, campeggia il fattore visivo, data anche la sede della pubblicazione, mentre la geometria del paesaggio si infittisce talmente da imbrogliarsi. Accanto al tracciato emerso della linea, ideale quella formata da una fantomatica via Aurelia via via frazionata e inghiottita dallo scompigliato sistema viario moderno, si annida infatti un substrato reticolare più nascosto e complesso. Si nota infatti: «Ma la storia e la realtà profonda della regione smentiscono questa immagine lineare, e ne propongono una molto più complicata. Tanto per cominciare, possiamo domandarci: la Via Aurelia è davvero la Via Aurelia? Ossia: esisteva davvero al tempo

dei Romani? E la risposta è che il suo tracciato era molto diverso dall'attuale» (S, II, p. 2376).

Ecco che le vie di comunicazione, in primo luogo le marine indì le terrestri, intersecandosi in vario modo e supportando un intrico alterno di tragitti comunicativi, compongono un palinsesto che contraddice sia la linearità che la perpendicolarità, ma non solo, anche quei parametri di alto e di basso di cui ci si era avvalsi con profitto in precedenza.

In altri termini, è come se la Pigna, con le sue volute e spirali casuali e disordinate, ove focalizzata dall'angolatura della marina, cioè da una prospettiva pericolante e, nel contempo, aperta in direzione dell'altrove avesse esteso i propri tracciati tentacolari sul complesso dello scenario: sorta di trivella elicoidale pronta a trapanare non solo l'emerso, ma anche ciò che si annida in profondità, nel magma arcaico e perturbante del sostrato¹². Si osserva, infatti, «Il mare era dunque la dimensione del pericolo ma anche la porta aperta sul mondo, la via delle partenze e dei ritorni fortunati dei marinai e dei mercanti. Avvicinandoci dal mare ai centri abitati della costa, ci accorgiamo che solo visti dal largo essi acquistano la loro forma, il loro volto» (S, II, p. 2378).

L'occhio punta, allora, anche sui cunicoli sotterranei scavati dall'acqua, sulle vallate che si inabissano in un «territorio sommerso» (S, II, p. 2383), sulle sepolture preistoriche dei Balzi Rossi, sulle attestazioni fornite dalle pitture rupestri e dalla fauna tropicale. Precipitare assieme al paesaggio significa, quindi, scoprire una geografia ulteriore, dove è la dimensione del profondo a farsi determinante.

Del resto nei primi anni settanta subentra un fattore rimasto in precedenza sottotraccia, oscurato da interessi più spiccatamente

¹² La «dimensione sotterranea del sotto» (RR, III, p. 92), quale epifania di uno spazio della soggettività ormai "esplosivo" disseminato com'è in molteplici direzioni, si accampa giusto all'inizio degli anni settanta nell'esemplare racconto-saggio autobiografico *Dall'opaco*, edito in *Adelphiana 1971* (Milano, Adelphi, 1971, pp. 299-311), indi postumo nel volume mondadoriano *La strada di San Giovanni* (Milano, 1990, pp. 117-134).

sociali e ideologici, benché destinato ad assurgere a termine a dir poco risolutivo per interpretare i molti volti degli scenari successivi: la letteratura¹³.

Il primo nome menzionato è quello di Camillo Sbarbaro – figura attentissima alle risposdenze tra paesaggio ligure e linguaggio lirico. Infatti si osserva come il poeta, scrivendo di Noli, che «guarda il mare come un gabbiano ferito» (S, II, pp. 2378), abbia saputo dare voce e figura alla Liguria tutta. Quello Sbarbaro omaggiato anche nell'intervento successivo, *Savona: storia e natura*¹⁴, come colui che, mentre dedicava parole esemplari alla “terra avara” di Spotorno, «aveva il dono della contemplazione precisa, o della precisione contemplativa» (S, II, p. 2395). E va notato come il chiasmo calviniano, nel pattuire specularità tra due modalità focalizzanti come “contemplazione” e “precisione”, a bella prima semanticamente discordi, potrebbe anche designare una sorta di manifesto critico e creativo.

A partire da qui, insomma, si infittiscono sia citazioni palesi che richiami impliciti. Ecco ricordato il descrittivismo romantico del romanzo di Carlo Varese, *La fidanzata ligure*, o il lirismo di Giovanni Boine, eccellente interprete primonovecentesco del «significato umano di questo paesaggio» (S, II, p. 2382); ancora, e non poteva che essere altrimenti, l'amatissimo Montale, di cui si riporta un singolo ma icastico passo, quello de «gli stocchi d'erbaspada penduli da un ciglione» (S, II, pp. 2383-2384), tratti dall'incipit di *Riviere* («Riviere / bastano pochi stocchi d'erbaspada / penduli da un ciglione / sul delirio del mare»): allegoria di un eden sospeso che si arrocca su una costa a strapiombo, dove si barrica una vegetazione acuminata e tagliente, sopravvissuta sul baratro a testimoniare l'aguzza precarietà del vivere.

¹³ Per un sondaggio critico pronto a focalizzare sia l'insieme degli apporti che le singole voci v. G. BERTONE, *Letteratura e paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*, Lecce, Manni, 2001.

¹⁴ L'intervento comparve per la prima volta in *Ferro rosso terra verde*, Genova, Italsider, 1974, pp. 7-34.

Straordinaria immagine liminare, codesta, destinata a ritornare in *Dall'opaco* per essere assunta quale paradigma dell'esistere nel Mondo:

Comincerò allora col dire che il mondo è composto di linee spezzate ed oblique, con segmenti che tendono a sporgere fuori dagli angoli d'ogni gradino, come fanno le agavi che crescono spesso sul ciglio, e con linee verticali ascendenti come le palme che fanno ombra ai giardini o terrazzi sovrastanti a quelli in cui hanno radici (RR, III, pp. 89-90)

Echi montaliani, anche se più reconditi e, soprattutto, riletti alla luce di forme, temi e cromatismi rifacentesi alle tele depisiane, sono percepibili altresì nel già richiamato *Savona: storia e natura*, mentre l'acume del saggista si esercita sull'origine geologica del paesaggio del Finalese, calando in profondità uno sguardo "pallombaro" che non esita a interrogare le prospettive dell'abisso, non già la geografia della superficie¹⁵. Mi riferisco, ad esempio, al passo in cui si descrive il sottotesto preistorico del territorio ligure, dove proprio gli "ossi di seppia" stanno a testimoniare l'insistito divenire dialettico di morte e di vita, mentre questa: «si portava dietro un continuo spolverio di morte, che anch'essa era o sembrava più gaia, sotto la forma d'un lento precipitare di gusci d'arselle, di corazze di granchi, d'ossi di seppia, biancheggianti attraverso il verde del mare, a depositarsi strato sopra strato» (S, II, p. 2396)¹⁶.

¹⁵ Come noto, anche negli *Ossi* campeggiano opzioni percettive e visive inclini a scrutare la geologia preistorica e, assieme, astrale del proprio territorio; come, ad esempio, nella terza quartina di *Non rifugiarti nell'ombra*: «Ci muoviamo in un pulviscolo / madreperlaceo che vibra, / in un barbaglio che invischia / gli occhi e un poco ci sfibra».

¹⁶ In un saggio apparso nel volume *Lecture Montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta* (Genova, Bozzi, 1977, pp. 35-45), poi confluito nel postumo *Perché leggere i classici*, Calvino condusse una magistrale lettura allegorica dello spazio e del paesaggio ligure, che potremmo interpretare anche quale autoanalisi della sua memoria degli *Ossi* montaliani, in particolare delle rime imperfette e dei toni vitrei di *Forse un mattino andando*. Per una messa a fuoco dei molti

Il paesaggio emerso, all'apparenza lineare e solare, cela dunque un ecosistema ctonio, «labirintico e contorto: le cento grotte del territorio di Finale, il buio mondo in negativo che s'inoltra dentro se stesso collegando caverne spaziose come regge o cunicoli tanto sottili da lasciarvi strisciare solo la fredda coda del rettile» (S, II, p. 2397).

Ancora in *Savona: storia e natura* le pagine della sua letteratura, fattesi a loro volta paesaggio cartaceo, interagente via via con quelli preistorico, storico e naturale, annoverano i coetanei savonesi Giuseppe Cesare Abba¹⁷, nativo di Cairo Montenotte, e Anton Giulio Barrili, non solo in veste di romanzieri – puntualmente citati i rispettivi romanzi storici *Sulle rive della Bormida* e *Il prato maledetto* – ma anche quali straordinari memorialisti garibaldini. E menzionare questa produzione, ricordando *Da Quarto al Voltorno* e *Con Garibaldi alle porte di Roma*, offre al saggista l'opportunità di evocare un'immagine molto cara anche al romanziere, vale a dire quella della fortezza, riandando «in pieno Risorgimento, alla fortezza di Priamar in cui venne imprigionato Mazzini nel 1830, in una cella che dà sul mare, ma dove una doppia inferriata impediva d'avvicinarsi alla finestra, perché non comunicasse nemmeno, di là delle sbarre, con le barche sul mare, coi compagni scampati alla retata, Garibaldi che aveva preso il mare, che stava per cominciare la sua avventura del Rio de la Plata...» (S, II, p. 2394).

A questa altezza coesistono nella intricata mappa mentale dello scrittore i fantasmi di molte strade, fantastiche, mitiche, storiche e letterarie; si pensi alla litoranea *Via Herculea*, «tracciata da Ercole in persona nel suo cammino per la Spagna» (S, II, p. 2400), che avrebbe condotto il semidio, figlio di Giove e di Alcmena, fino al "limite" per antonomasia, segnato appunto dalle sue colonne, o, in età augustea, alla *Via Julia Augusta*, o, ancora, a quella chiamata Beretta, percorsa nel 1666 dal «corteo nuziale dell'Infanta di Spagna Margherita Teresa che andava sposa all'Imperatore Leopoldo

interpreti della lirica, cfr. BERTONE, *Forse un mattino andando. Letture incrociate*, in *Letteratura e paesaggio*, cit., pp. 87-120.

¹⁷ Citato erroneamente, anche nell'*Indice dei nomi*, come Giulio Cesare.

I d'Austria», collegata idealmente alla strada, tutta cervantina, di un altro corteo, «che accompagnava una signora biscagliana diretta a Siviglia per raggiungere lo sposo» (S, II, p. 2401), fino a quella manzoniana, presidiata dai «ciuffi unti e bisunti nella reticella verde» (S, II, p. 2402) di bravi, che conduceva alla Lombardia spagnola.

Verso la conclusione del magistrale reportage savonese si ha modo di osservare: «Sto seguendo linee che s'intersecano su questa mappa attraverso lo spazio e il tempo». E questo zigzagante vagolare si conclude con un appello accorato, che esprime l'auspicio di preservare un particolare tipo di consapevolezza, vale a dire quella concernente la «coscienza d'un ambiente, degli innumerevoli elementi che lo costituiscono [...] oggi che sentiamo come l'equilibrio naturale e storico dei luoghi sia fragile, come l'identità d'ogni ambiente sia facilmente messa in crisi» (S, II, p. 2402).

L'ultimo intervento in esame, *Il terzo lato è il mare (Genova, Piazza Caricamento)*, edito nel volume *Monumenti d'Italia. Le piazze*, a cura di Franco Borsi e Geno Pampaloni (Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1975, pp. 84-86), si è avvalso della geometria del triangolo, uno dei cui lati, pur perimetrato dai cancelli del porto che danno accesso ai moli e agli imbarchi, appare discontinuo. Quel "terzo lato", pertanto, è tracciabile solo ipoteticamente, poiché, come i montaliani «stocchi d'erbaspada penduli da un ciglione», si sbilancia in un oltre e in un altrove privi di limiti chiari e distinti:

Insomma il terzo lato è come fosse proiettato al di là dell'orizzonte marino, anzi: al di là dell'oceano, nella Baia de Guanabara dove approdano le navi per Rio de Janeiro, o all'imbocco del Rio de la Plata, dove si fronteggiano i porti di Montevideo e di Buenos Aires. Senza il lato invisibile non sarebbero mai sorti i due lati visibili e non esisterebbe la piazza, che è molto più recente dei suoi lati, visibili e invisibili. (S, II, p. 2403)

L'oltre e l'altrove, quali orizzonti illimitati della nuova geografia ligure degli anni settanta calviniani, mediano fattori che, grazie

alla loro “invisibilità”, rendono perspicui i restanti due lati della figura. E si tenga presente che siamo cronologicamente vicini a *Le città invisibili*, edite nei “Supercoralli” einaudiani verso la fine del 1972, sulla cui scacchiera narrativa geometricamente complessa, ad esempio in quelle cinque parti che compongono la sequenza (guarda caso a gradini...) de *Le città e gli scambi*, sembrano affiorare proprio le immagini della *forma urbis* di Genova. Una città prediletta, codesta, persino pomposamente magnificata (strano a dirsi per il misurato Calvino); tant'è che in *Liguria*, imponendo una sospetta rilettura di parte ai dati storici, al fine di dare massimo lustro alla sua gloria nei secoli e, soprattutto, attribuirle la palma del primato sul Mediterraneo a detrimento di una rivale temibile come Venezia, si aveva attribuito in toto a un Doria il merito epocale della vittoria nella battaglia di Lepanto, addirittura omettendo il ruolo decisivo avuto dal Capitano generale veneziano Sebastiano Venier («Nel 1571 la flotta dell'Impero, comandata dall'ammiraglio genovese Andrea Doria, sconfigge nella battaglia di Lepanto la flotta turca mettendo fine all'espansione degli Ottomani nel Mediterraneo». S, II, p. 2386).

La descrizione puntale della piazza, dei palazzi prospicienti, dei portici di Sottoripa, i cui volumi, i pieni come i vuoti, sono campiti da luci e penombre quasi dechirichiane¹⁸, sovrastati a loro volta dalla sequenza delle facciate medievali, sulle quali domina la Torre dei Cattaneo, per non tacere della cinquecentesca Loggia dei Mercanti, è operata con l'attenzione e l'amore che meriterebbero i lineamenti di un volto multanime. Non va sottaciuto, infatti, che il “ritratto” della porzione perimetrale della piazza allegorizza non solo il carattere storico, sociale e umano della città tutta ma anche una sorta di autoritratto, intellettuale e temperamentale, comunque

¹⁸ Circa l'orizzontalità e la verticalità che pervadono le tele dechirichiane dedicate alla rappresentazione della città si veda I. CALVINO, *Viaggio nelle città di de Chirico* (RR, III, pp. 397-406). La stesura dell'intervento, occasionato da una mostra dedicata all'artista dal Beaubourg, è databile fra il 7 e il 13 febbraio 1982.

alla “genovese”, di colui che, mentre interpreta la città, intende rileggersi tra le sue pagine:

Fedele al carattere genovese, la piazza si direbbe faccia di tutto per non ostentare la monumentalità delle sue vestigia storiche, e voglia apparire poco più d'uno slargo di quella che ora si chiama Via Gramsci e prima della guerra si chiamava Via Carlo Alberto. Né il nome vecchio né il nuovo (con l'idea di disciplina piemontese che entrambi, ognuno a suo modo, evocano) s'intonano minimamente al carattere di questa lunga e larga strada fiancheggiante i cancelli del porto, percorsa dal passo dondolante dei marinai di tutto il mondo, dallo strisciare degli alti tacchi di procaci sirene, dal brulichio di traffici d'ogni sorta. (S, II, p. 2404)

Una “terraferma”, codesta, il cui significato liminare mi pare molto indicativo, se per gli equipaggi appena sbarcati «si presenta come il mondo del provvisorio» (S, II, p. 2404), facendosi epifania del transeunte, nonluogo di «passaggio, traversata, partenza, addio» (S, II, p. 2405).

Insomma, una porzione “disciplinata” della Torino *castra stativa* dei Gramsci e dei Savoia allignerebbe anche in quell'«eterno Mediterraneo che qui si riconosce, negli scorci delle strade strette e in salita, nel crogiolo d'umanità e di merci che soprattutto nei portici di Sottoripa assume aspetti da bazar levantino» (S, II, p. 2406): variegato e avventuroso bordello che è l'“insubordinata” Genova. Allora, intento a dare conto delle parvenze, le manifeste come le latenti, che coabitano in una città-soggetto tanto emblematica, colui che scrive, riconoscendosi ma anche disconoscendosi nelle molte icone che esperisce, non esita a calare i propri scandagli anche nei “bassifondi” dei potenziali io che essa ha contribuito a rivelare.

CAPITOLO IV

IL DESERTO ATTRAVERSATO: CALVINO LETTORE DI DINO BUZZATI

Sorprendere le tracce della scrittura di Dino Buzzati nella letteratura italiana del Novecento, quindi anche delle forme, delle immagini e dei temi che essa avrebbe accolto, suggerito e persino canonizzato, non deve indurre a isolare le sue valenze in una sorta di a parte o, peggio, di vuoto apnoico. Lasciti di tale tenore, infatti, vanno a ricadere tra i risvolti di un paesaggio letterario frastagliato che non solo ha offerto loro ospitalità, ma ha anche provveduto a interporli sia rispetto a pregresse che a coeve linee di ricerca, necessariamente aperte verso il futuro dei potenziali lettori. Un'indagine siffatta per avere pertinenza, insomma, non dovrebbe obliterare il quadro di riferimento messo a disposizione dalla tradizione, nell'intento di focalizzare quella scrittura grazie a una duplice inquadratura, inevitabilmente strabica, attenta cioè alla lettera e, assieme, a tutto ciò che esorbita da essa.

Nel quadro di riferimento cui si è fatto cenno lo specifico caso Calvino appare di singolare interesse. Va subito rilevato, infatti, che lo scrittore si è misurato con l'evento Buzzati secondo molti punti di vista – lo comprovano, per quanto concerne l'ambito formale, un'attenzione rivolta alla narrativa e, in particolare, la priorità concessa alla novellistica, mentre, per ciò che riguarda il genere letterario,

l'interesse che hanno condiviso per il modo fantastico, pur riletto alla luce di accezioni disparate.

Nella occasione presente mi ripropongo di privilegiare in ordine cronologico le occorrenze nelle quali il magistero buzzatiano viene citato in termini espliciti, sia nelle lettere che nei contributi saggistici, mentre escluderei dalla mia disamina un raffronto testuale complessivo tra le due produzioni – disamina che, ove estesa in direzione sia retorico-stilistica che tematica, reclamerebbe uno spazio analitico maggiore¹.

Nella sfera epistolare la prima attestazione data Sanremo 5 gennaio 1947. In una lettera indirizzata a Marcello Venturi un Calvino ventitreenne, il quale solo nel dicembre precedente ha ultimato la stesura del suo primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, destinato ad uscire presso Einaudi nell'ottobre, impegnato nel frattempo a presentarlo al premio Mondadori, scrive di avere «il pallino di fare anche il critico»: «ma per me la critica mi spinge al lavoro creativo e il lav. creativo alla critica, sono due attività parallele, per me» (LE, p. 175). E mentre si riflette sul proprio laboratorio creativo, ci si sofferma su alcuni aspetti relativi al linguaggio e al tempo narrativo:

¹ Si sono occupati di detto rapporto intertestuale i contributi di S. LAZZARIN, «*Quel deserto che ho attraversato anch'io*». *Appunti sulla ricezione di Buzzati* («Narrativa», n. 23, mai 2002, pp. 203-220) e di C. IMBERTY, *Lectures croisées de Buzzati et de Calvino* (in *Mélanges offerts à Marie-Hélène Caspar. Littérature italienne contemporaine. Musique*, responsable de la publication J. Menet-Genty, C.R.I.X. Université Paris X, Nanterre, 2005, pp. 237-255). Il primo ha compiuto puntuali raffronti testuali tra il *Deserto* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, soffermandosi anche su prove di Wilcock, Manganelli e Pazzi, mentre il secondo ha preso in esame alcuni racconti buzzatiani, ad esempio *L'assalto al grande convoglio*, poi confluito nella silloge dei *Sette messaggeri* (Milano, Mondadori, 1942), ponendolo in relazione con il XII capitolo del calviniano *Barone rampante*. Osservazioni mirate sono dedicate anche all'*Uccisione del drago*, al *Deserto*, e al tema pervasivo della città. Ha invece un tenore di rassegna, pur attenta all'articolato scenario sia letterario che figurativo del modo fantastico, l'apporto di A. BOUISSY, *Fantasia, fantastique, «fantascienza»* (Zavattini, Buzzati, Calvino et quelques autres), in *Letteratura e società. Scritti di Italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, Palermo, Palumbo, 1980, pp. 649-666.

Anch'io nei racconti che ho scritto finora non ho avuto quasi altro intento che di farmi una *lingua* mia e un *tempo* mio. La lingua forse quando riesco a tenerla ce l'ho: tutta di parole dure e trattenute; il tempo ormai so manovrarlo molto bene ma non è una cosa nuova, è il solito processo di stati d'animo sempre più angosciosi, quel processo d'emozioni che va a finire con uno sparo, uno scoppio di mina o qualcosa di simile. *Andato al comando*, per intenderci [...] Ma non è una cosa nuova, già migliaia di persone da Jack London in *Fare un fuoco* a Dino Buzzati hanno usato quella tecnica narrativa (LE, p. 175)².

L'autolettura attiene a un ordine duplice di problemi, che si rifanno sia al proprio apprendistato che a quello dell'amico Marcello, assieme al quale ci si era aggiudicati il premio dell'«Unità»³.

Mentre si ritiene un dato ormai acquisito il ricorso a stilemi che assicurano la presenza di una *parole* individualizzante, per un verso, si valuta, per un altro, che la prospettiva temporale, la quale, nell'accezione proposta, assurge anche a modello costruttivo della sintagmatica del discorso, meriti ulteriori approfondimenti – pena il rischio di divenire moda, anzi malattia pernicioso, cioè «autocomandite» (LE, p. 175). Si osserva infatti: «il guaio è che devo aver attaccato l'autocomandite anche a te, perché in fondo tutti i tuoi racconti partigiani hanno la stessa tecnica. Ora, nei nostri buoni proponimenti per il 1947 ci dev'essere questo: di liberarci da quello che ormai non è più che uno schema per noi e usare il *tempo* in maniera più nuova» (LE, p. 175).

² Si tenga presente che il racconto *Andato al comando* era apparso sul «Politecnico» il 1° gennaio 1946.

³ Calvino aveva destinato all'affermazione condivisa l'articolo *Abbiamo vinto in molti* (SA, I, pp. 1476-1479), apparso su «L'Unità» di Genova il 5 gennaio di quel '47, dove sottolineava proprio detta condivisione, che, tuttavia, non doveva divenire un fattore omologante: «Io sono contento soprattutto di questo: che il Premio l'abbiamo vinto in molti, e che tutti siamo d'accordo sulla via che dobbiamo seguire per scrivere, e pure siamo tutti diversi, ognuno con un suo posto diverso, un suo modo diverso su questa via» (SA, I, p. 1476).

La lezione impartita dalle prove di Buzzati, accostate significativamente a quelle di un narratore dell'avventura come l'americano Jack London – si badi, menzionato per i racconti di *To build a fire* (1910)⁴, non già a proposito di romanzi quali *The call of the wild* (1903), o *White fang* (1906) – viene ricondotta soprattutto alla discriminante temporale; e a una sua specificità che mira a costruire il discorso narrativo obbedendo a un crescendo vibrante e tensivo, pronto ad approdare a un'inattesa quanto lancinante *surprise* grazie ai procedimenti posti in essere da un'insistita *suspense*⁵.

Nel momento in cui, insomma, il giovane Calvino riconosce a Buzzati (classe 1906), in altre parole a una figura della generazione di scrittori che lo aveva immediatamente preceduto, il merito di essergli stato maestro nella difficile arte della temporalità narrativa, è anche consapevole che non può certo attestarsi a questo stadio, ritenuto ormai un dato acquisito, se deve di necessità procedere, guardando anche oltre e in avanti; onde evitare il rischio, certo paventato, di continuare a iterare meccanicamente tecniche e moduli già esperiti.

Inoltre nella densa lettera al coetaneo Venturi (classe 1925) il mittente compie alcune osservazioni pertinenti circa il quoziente melodrammatico, giudicato debordante, cui a suo dire l'amico lucchese avrebbe attinto in misura eccessiva in alcune prove apparse su «Rinascita»: espedienti ad effetto ritenuti consoni alla forma romanzo, ma esteticamente inadatti e dissonanti se calati nella misura breve del racconto⁶.

⁴ Degno di nota che il racconto, nella traduzione di Piero Gadda Conti, era stato compreso da Elio Vittorini nel primo volume di *Americana* (Milano, Bompiani, 1941).

⁵ Per un approfondimento degli esiti ottenuti in alcune prove, anche grazie a tecniche costruttive di tale tenore, rimando a *Strutture del romanzo poliziesco nella produzione di Dino Buzzati*, in CROTTI, *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, Milano, Mursia, 1994, pp. 44-55.

⁶ Così si scrive: «Ho letto i tuoi pezzi su «Rinascita». Sono piaciuti molto alla base, ma guarda che sono troppo melodrammatici. Non si può scrivere tutto quello che si sente, a mia madre pure è successa una cosa simile, solo che al muro

E anche in rilievi di tale tenore, tra le cui righe filtra una lucida distinzione tra le forme del romanzo e quelle più confacenti al racconto, pur non chiamando in causa la lezione buzzatiana, nondimeno si coglie in tralice quella predilezione icastica e quel gusto spiccato, sia strutturale che stilistico, per l'asciutto, l'analiticamente sintetico e il conciso – opzioni, insomma, che, avulse come sono da qualsivoglia deriva melo, potrebbero simboleggiare in toto il gusto estetico di Calvino.

Un'attestazione indicativa dei rapporti intercorsi *par lettere*, ma non solo, dal momento che, almeno a tutt'oggi, rappresenta il primo riscontro in ordine cronologico di uno scambio epistolare diretto, risale all'autunno del 1959: sono due missive, la prima delle quali, datata Torino, 21 ottobre 1959, Calvino indirizza a Buzzati, al recapito milanese di viale Maino 18, mentre la responsiva è del 29 ottobre⁷.

Ecco che nella lettera torinese⁸, in veste di promotore delle novità librerie Einaudi, il mittente scrive al «Caro Buzzati» per annunciarli l'imminenza di pubblicazioni natalizie, in particolare di «una raccolta di tutti i più bei racconti di fantascienza americani e inglesi usciti finora, scelti da Sergio Solmi (che ha scritto la prefazione) e da Carlo Fruttero»⁹, mentre si fa menzione di una nuova

non hanno messo una sedia, ma mio padre, tutto tal quale tranne l'uccisione, ma io non potrò mai raccontare una cosa simile, o lo potrei raccontare in un romanzo d'ampio respiro, ma come racconto è troppo violento» (LE, p. 176).

⁷ Entrambe le missive sono state edite e analizzate con attenzione in N. GIANNETTO, *Uno scambio di lettere fra Calvino e Buzzati*, in «Studi buzzatiani», I, 1996, pp. 99-112. Per una lettura del rapporto tra i due scrittori si veda anche EAD., *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 164-166, 250-252. La lettera di Calvino menzionata non compare né in LE, né in LEA.

⁸ Come precisa Giannetto in *Uno scambio di lettere fra Calvino e Buzzati* (cit., p. 102), essa è conservata con firma autografa ma in forma dattiloscritta presso l'Archivio Storico del «Corriere della Sera».

⁹ Ivi, p. 101. La raccolta cui Calvino fa riferimento è il volume einaudiano *Le meraviglie del possibile*, edito nel 1959 e ristampato più volte.

collana per ragazzi. Il mittente non solo non esita a sollecitare una recensione per il «Corriere», destinata espressamente alla raccolta fantascientifica, ma auspica anche la comparsa, in anteprima e in esclusiva, di uno di detti racconti sui fogli della «Domenica del Corriere», avanzando l'ipotesi di una visita in avanscoperta di Giovanni Arpino, opportuna quanto mai per organizzare al meglio l'evento. Ci si domanda, inoltre, chi potrebbe essere più idoneo a stendere per il «Corriere» una rassegna mirata delle strenne per ragazzi, richiamando l'attenzione del possibile recensore su uno di questi libri: «facciamo l'esperimento di un libro per bambini scritto e illustrato da bambini; si tratta di una ricca scelta dei già famosi diari di San Gersolè»¹⁰. Nelle ultime righe della sua densa missiva Calvino coglie l'occasione per raccomandare al «non dimenticato presentatore dei libri di Ceram»¹¹ un saggio dell'archeologo Chadwick, uscito poi nel dicembre di quell'anno col titolo *Lineare B. L'enigma della scrittura micenea*.

La selezione di recensore competente, auspicata dal mittente, comprova in che misura si avesse chiara cognizione dei possibili campi di interesse del destinatario. Infatti i generi letterari chiamati in causa, ossia il modo fantastico, nelle sue diverse accezioni, spazianti dal fiabesco al fantascientifico, appaiono affini a quelli praticati dal bellunese. Modelli, forme e contenuti che, lungo il decennio che va dagli anni trenta ai quaranta, avevano già trovato realizzazioni esemplari in prove buzzatiane molto diverse, anche nel loro sperimentalismo anticanonico, come *Il segreto del Bosco Vecchio* (Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1935) e *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (Milano, Rizzoli, 1945)¹², fino agli anni sessanta del romanzesco fantascientifico de *Il grande ritratto* (Mi-

¹⁰ GIANNETTO, *Uno scambio di lettere fra Calvino e Buzzati*, cit., p. 102.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Circa la contaminazione sinergica tra prosa e versi vigente nella prova, riletta quale laboratorio visuale eclettico e sperimentale, cfr. D. BAGLIONI, *Prosa, poesia e immagini nella Famosa invasione degli orsi in Sicilia di Buzzati*, in «Lingua e Stile», fasc.2, dicembre 2020, pp. 287-320.

lano, Mondadori, 1960) e ai settanta del favolistico antropologico dei *Miracoli di Val Morel* (Milano, Garzanti, 1971).

Insomma, le linee di tangenza e il relativo dialogo a distanza sussistenti tra quei generi letterari che Buzzati e Calvino, nelle vesti di narratori, hanno esperito con maggiore attenzione sono fattori che non potevano certo rivestire un ruolo marginale in ambito editoriale – sfera che, più di ogni altra, era in grado di ricalibrare e riproporre quelle plurime sagome generiche in un settore di mercato come quello editoriale, in netta ascesa all’inizio degli anni sessanta¹³.

La responsiva fornita celermente da Buzzati¹⁴ affronta punto per punto le molte sollecitazioni calviniane, prudenzialmente preoccupata di precisare innanzitutto quanto si ritenesse anodina la propria statutaria appartenenza alla categoria dei critici letterari («Lei sa che io non sono e non faccio il critico letterario, però dell’Antologia di Fantascienza me ne occuperò volentieri, ripeto, non di critica, ma di articolo di varietà, cosa che, ai vostri effetti editoriali, ritengo sia anche più vantaggioso»)¹⁵, per poi accogliere con favore l’idea dell’incontro con Arpino. Per quanto concerne invece l’ipotizzata recensione della selezione dei diari di San Gersolè, si dirotta la richiesta al collega Eligio Possenti, motivandola col fatto che le «strenne per ragazzi sono un po’ suo territorio particolare. Dato l’eccezionale interesse del libro [...] può chiedergli, io penso, di fare un articolo a sé», fornendo altresì alcuni suggerimenti atti a ottimizzarne la tempistica («In questo caso però bisognerebbe che il libro non arrivasse proprio sotto le feste di Natale, quando c’è

¹³ I rapporti del bellunese col giornalismo e col mondo editoriale sono stati sondati compiutamente in *Buzzati giornalista. Atti del Congresso Internazionale*, a c. di N. GIANNETTO con la collaborazione di P. DALLA ROSA, M. A. POLESANA, E. BERTOLDIN, Milano, Mondadori, 2000.

¹⁴ Come la precedente, anche detta lettera, in forma di velina ottenuta con la carta carbone e priva di firma autografa, è conservata presso l’Archivio Storico del «Corriere della Sera». Cfr. GIANNETTO, *Uno scambio di lettere fra Calvino e Buzzati*, cit., p. 106.

¹⁵ Ivi, pp. 105-106.

un ingorgo spaventoso di strenne»¹⁶. Il mittente, infine, recepisce con estremo interesse la proposta riguardante il volume dell'archeologo Chadwick, concludendo con un: «Me lo faccia avere, e io farò il possibile»¹⁷ – riprove non del tutto scontate, codeste, di come il dialogo tra i due narratori, pur non assimilabili nelle loro idee politiche, nonché impegnati presso case editrici di diversa impostazione ideologica, potesse essere fecondo.

In quel torno di tempo, d'altro canto, non vennero a mancare opportunità significative di incontro e di conoscenza anche diretta. Ad esempio, in ambito teatrale, è opportuno ricordare la partecipazione comune allo spettacolo *Fogli d'album*, regista Franco Zeffirelli, messo in scena nel giugno 1959 nella cornice del prestigioso Festival dei Due Mondi di Spoleto – *pièce* che assemblava sketch e atti unici composti da diversi autori, tra i quali anche Jean Cocteau, Ionesco e Michel de Ghelderode¹⁸. O, ancora, va menzionata la presenza di entrambi gli scrittori nella giuria del “Silver Caffè”: un premio istituito da Giambattista Vicari, direttore della rivista «Il Caffè», le cui prime tre edizioni, che datano 1962-1964, furono tenute nella trevigiana Conegliano, mentre le due successive (1965-1966) a Bergamo.

Degna di attenzione, a questo proposito, una missiva al Vicari, che data Torino 9 marzo 1963, collocabile quindi all'altezza della seconda annata del premio, in occasione della quale ci si dichiara vivacemente infastiditi per la partecipazione di colui che successivamente, nel 1989, si aggiudicherà il Premio Nobel per la letteratura, cioè dello spagnolo Camilo José Cela («Una delle persone più vacue

¹⁶ Ivi, p. 106.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Si legga a questo proposito la missiva, datata Torino 1° luglio 1959 (LE, pp. 599-600), indirizzata a Paolo Grassi, il quale, assieme a Giorgio Strehler, dirigeva allora il Piccolo Teatro di Milano; dove Calvino, ironizzando sul successo, secondo lui ottenuto immeritadamente, al Festival dei Due Mondi di Spoleto con la messa in scena di «una vecchia novella che dura dieci minuti» (LE, p. 599), vale a dire *Un letto di passaggio* (1949), dinanzi alle sollecitazioni di Grassi, si dichiarava interessato a un'eventuale collaborazione.

e insopportabili della letteratura internazionale» LE, p. 736), mentre ci si sbilancia in una valutazione simpaticamente positiva di alcuni membri della giuria, composta da una schiera nutrita di scrittori e critici (veneti e non) – presieduta da Giovanni Comisso, in essa figuravano tra gli altri Alberto Arbasino, Dino Buzzati, appunto, Aldo Camerino, Enrico Emanuelli, Augusto Frassinetti, Goffredo Parise, Pier Paolo Pasolini, Giorgio Soavi, Diego Valeri, Andrea Zanzotto¹⁹. Nella lettera ora citata, infatti, Calvino osservava: «A Conegliano per fortuna il resto della compagnia è molto simpatico; speriamo che Cela non faccia il guastafeste» (LE, p. 736).

Giunti a questo punto, ossia tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta, per affrontare al meglio il rapporto tra i due, è opportuno prestare attenzione sia alle lettere che ai saggi – riscontri che permettono al giovane di analizzare con acribia non solo i diciassette anni che lo separano dal più anziano, ma anche di cimentarsi in un autoesame diretto a leggere in diacronia la propria posizione.

L'apporto che ci soccorre per primo è *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* – una conferenza letta dapprima in inglese il 16 dicembre 1959 alla Columbia University di New York e confluita poi nella silloge einaudiana *Una pietra sopra*²⁰.

L'andamento del saggio risente di due spinte bifocalizzate, come non di rado in Calvino. Per un verso, infatti, la circostanza odepica induce la voce del conferenziere ad assumere le cadenze di un sismografo pronto a intercettare le oscillazioni del *mouvement* intellettuale che lo anima e, nel contempo, lo insidia, connettendo l'istanza interpretativa al divenire instabile, pericolante e mai

¹⁹ Ho preso in esame la relazione critica sussistente tra due delle figure menzionate, ossia Zanzotto e Parise, in CROTTI, *Epifanie dei paesaggi critici di Zanzotto: il profilo di Goffredo Parise*, in *Andrea Zanzotto tra Soligo e Laguna di Venezia*, a c. di G. PIZZAMIGLIO, premessa di F. ZAMBON, Firenze, Olschki, 2008, pp. 169-192.

²⁰ Per indicazioni circostanziate delle altre sedi universitarie americane che ospitarono la conferenza e della sua pubblicazione, dapprima in lingua inglese poi in italiano, cfr. SA, I, p. 61.

concluso del viaggio, reale *et pour cause* immaginario²¹ («Ogni volta sento il bisogno d'impostare un nuovo discorso, di formulare una definizione diversa. Ho fatto diverse conferenze su questo tema e ogni volta ho sentito il bisogno di ristudiare e riscrivere la mia conferenza da capo». SA, I, p. 61). Proprio quel *mouvement*, d'altro canto, sembra stimolare un incedere analitico e argomentativo polarizzato in tutt'altra direzione, mentre persegue la rotta suggerita da uno sguardo selettivo, circostanziato, cronologicamente progressivo, teso a ricalibrare con puntiglio il pullulare aperto degli scenari letterari e geografici possibili che incombono. Come se allo sprofondamento vertiginoso ed elicoidale imposto dal viaggio, che attrae ma disorienta nel vortice di una lontananza incalzante e progressiva, si intendesse opporre tutt'altra geometria, invece lineare e, per di più, organizzata in diacronia²².

Parametri polarizzati in modo affine sono anche quelli mediante i quali si cerca di interpretare la giurisdizione, ritenuta magmatica e sfuggente, della letteratura italiana: «una delle più ricche e vitali d'oggi, ma più ci credo e meno riesco a descriverla, come l'araba fenice» (SA, I, p. 61). Il suo paesaggio, pur dinamico e rinascente di continuo, infatti, non si presterebbe a un'analisi compiutamente "chiusa". Infatti, se paragonato al francese, organizzato in scuole a loro volta veicolo di precise teorie letterarie, come quelle elaborate dal *nouveau roman* o dall'*école du regard*, cui si fa puntuale riferimen-

²¹ Ha colto la natura duplice che il paese/paesaggio americano sottende, sorta di immobile fossile proiettato in un futuro disordinato e convulso, la voce *New York*, in D. SCARPA, *Dieci lemmi calviniani*, in *Italo Calvino newyorkese. Atti del colloquio internazionale "Future perfect: Italo Calvino and the Reinvention of the Literature" New York University, New York City 12-13 aprile 1999*, a c. di A. BOTTA e D. SCARPA, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002, pp. 179-181.

²² «Ogni passo che faccio nell'addentrarmi in questo paese così lontano dal nostro, approfondendomi nel confronto quotidiano con un'altra civiltà, nel cercare spunti d'un discorso comune tra noi e voi» – si osserva con lucidità autoanalitica – «trovo qualcosa da cambiare nella mia analisi: un aspetto che mi pareva essenziale mi si rivela secondario, un dato che trascuravo diventa la chiave per interpretare tutto il resto» (SA, I, p. 61).

to, il panorama letterario italiano coevo non parrebbe supportare «delle vere e proprie scuole letterarie, ma solo personalità di scrittori molto complesse e diverse tra loro» (SA, I, p. 62). E, ironizzando su di sé, come sulle definizioni formulate dai propri critici, si osserva:

Forse potrei far finta che la mia personale idea della letteratura sia una scuola, (di cui io sarei l'unico adepto): ma come fare a definirla se finora la mia preoccupazione è stata sempre quella di smentire le definizioni che i critici hanno dato di me? (SA, I, p. 62)

Insomma, le facili etichette apposte dai francesi ai loro prodotti, resi così facilmente accorpabili, non pare funzionare per lo scenario italiano («mentre gli italiani vogliono vendere una merce che non si lascia definire. Direi che questa merce non si lascia definire quanto più è concreta e solida». SA, I, p. 62).

Ecco, allora, che la duplice focalizzazione esperienziale favorita dal viaggio – americano, in questo caso – non può non ripercuotersi anche sul piano critico, che, reso inclinato, si fa terribilmente scivoloso, se è appunto la misura consistente e tangibile del campo che, per paradosso, lo rende quasi indicibile.

Grazie a una carrellata sintetica ma di estremo interesse il saggista, prendendo l'abbrivio dall'ermetismo (esso sì etichettabile in scuola), traccia un percorso che indugia sul neorealismo, assunto quale effettivo punto di partenza di un'autobiografia *in fieri* non solo letteraria ma anche umana, e in particolare su Cesare Pavese ed Elio Vittorini: due personalità ritenute imprescindibili, come ribadito in varie occasioni.

Una volta sottratto tale punto di partenza alla tassonomia della scuola e declinatolo altrimenti, cioè in termini storici, ideologici e culturali («Il mio punto di partenza è quindi non una scuola ma un'epoca e un clima» SA, I, p. 63), ecco riemergere uno dei fili conduttori del discorso endemicamente bifocale che si intende portare avanti, contrassegnato com'è da dissonanze sincroniche e diacroniche che lo rendono per antonomasia strabico. Traccia consigliata, appunto, dall'interesse dei due maestri del neorea-

lismo per la letteratura americana, che assurge a terreno capace di saldare in modi unitari il presente americano del saggista “in viaggio”, impegnato a guardare oltreoceano al fine di mettere ordine nei propri e negli altrui scaffali storiografici nazionali, con i modelli proposti da americanisti d’eccezione come la coppia Pavese e Vittorini.

Arduo, in questa sede, dare conto delle numerose e illuminanti note dedicate via via al concetto di tradizione, al valore spiccatamente concreto attribuito alla letteratura, alla rilettura di Verga e della sua «miracolosa modernità di linguaggio» (SA, I, p. 63), al moralismo del Benedetto Croce degli scritti minori e più pragmatici; e ancora, a maestri della letteratura europea del XX secolo, quali Proust, Joyce e Kafka.

Ecco colto il punto cardine del discorso: «Il nostro ideale era una letteratura saldata con la civiltà produttiva, che portasse una forte carica fantastica e morale, mitica, direttamente nelle cose, nelle parole, nei gesti della vita moderna» (SA, I, p. 65). Un ideale, insomma, pervaso da un criterio di compresenza (che molto deve, come è ben noto, alla maestrale elaborazione saggistica dei menzionati Pavese e Vittorini), dove voci come prassi e mito, per un verso, per un altro fantastico ed etico, afferenti a territori distinti, si giustappongono provocatoriamente, dando vita a un insieme non solo composito ma anche disponibile a più derive. Ed essendo il fantastico uno dei termini più significativi dello sfaccettato poliedro critico tratteggiato in siffatte note, in quanto modo/genere molto visitato da Buzzati, mi pare opportuno sottolinearne la presenza operativa.

Infatti, procedendo nella propria analisi, allorché, ormai alla fine degli anni cinquanta e dinanzi al tramonto definitivo del neorealismo, risolve di sondare il paesaggio coevo, e specificatamente quello abitato dal genere romanzo («Eccoci dunque ad oggi: come si configurano oggi le vie di sviluppo della letteratura italiana, e più particolarmente nel campo che mi è più familiare, nel romanzo?» SA, I, p. 67), il saggista individua tre correnti principali. Alla prima, caratterizzata dal ripiegamento dell’epica nell’elegia, sono ricondotte

personalità differenti, tra le quali Vasco Pratolini, Carlo Cassola, Giorgio Bassani, Carlo Levi, Rocco Scotellaro, Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Accanto a essa una seconda linea, cui afferiscono Pier Paolo Pasolini, Carlo Emilio Gadda e Alberto Moravia, tenderebbe invece a recuperare la tensione esistenziale e storica «cercandola nel linguaggio, immettendo il linguaggio popolare e parlato, il dialetto, nella lingua letteraria» (SA, I, p. 70). Infine la terza tendenza sarebbe orientata verso una «trasfigurazione fantastica» («Accanto alle due vie che ho descritto, quella elegiaca e quella dialettale, possiamo raggruppare altri scrittori in una terza corrente: quella della trasfigurazione fantastica» SA, I, pp. 72-73).

Nell'accennare ai precedenti di quest'ultima soluzione il saggista, desideroso di approdare a una disamina capace di "situare" anche la propria produzione, osserva:

Non vi parlerò dei precedenti di una sulfurea letteratura d'illuminazioni fantastiche nella letteratura italiana del nostro secolo, da Palazzeschi a Landolfi, né di esempi di una fantasia estremamente sorvegliata e razionale che possiamo trovare in opere diversissime come i primi gelidi racconti di Buzzati e i razionalmente appassionati romanzi di Elsa Morante. (SA, I, p. 73)

Ecco che la tradizione della «trasfigurazione fantastica» viene suddivisa ulteriormente in due sottoinsiemi, il primo dei quali appare percorso da accesi e oltremondani lampeggiamenti incendiari, mentre il secondo – che più interessa in questa sede, poiché vi compare il nominativo di Buzzati – esibisce toni e timbri in cui al fuoco estroso e un poco folle dei modelli precedenti sarebbe subentrato il gelo "agghiacciante" di una razionalità rappresa e ipercontrollata. Non va trascurato, inoltre, che il saggista dimostri di privilegiare ancora una volta la forma racconto, quella prescelta dal bellunese, mentre guarda soprattutto alla sua prima produzione novellistica, manifestando un'attenzione spiccata per detto ambito generico, cronologicamente selezionato, senza fare cenno al genere romanzo del *Deserto* – prova che, con la seconda

edizione mondadoriana del 1945, avrebbe potuto essere recepito come una sorta di allegoria della condizione umana nella temperie del secondo conflitto mondiale.

Le trame eclettiche del fantastico si ripresentano di lì a poco, allorché ci si cimenta in una sintetica ma icastica disamina della propria produzione, dicendosi animati da una «carica epica e avventurosa», risolta «in avventure fantastiche, fuori dal nostro tempo, fuori dalla realtà» (SA, I, p. 73). Orientato a ubicare la propria vicenda creativa tra i domini del realismo, per un verso, e del fantastico per un altro, il saggista, in ultima analisi, giunge a eleggere il modello artistico ariostesco, ritenuto impareggiabile e interpretato «attraverso l'ironia e la deformazione fantastica» (SA, I, p. 74), quale approdo ideale.

Circa un decennio dopo un'opportunità propizia a storicizzare ulteriormente il fantastico di scuola italiana, una volta verificato rispetto a quello d'oltralpe, verrà offerta dall'inchiesta che «Le Monde» riservò all'uscita presso Seuil, nel 1970, del volume di Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*²³.

In quella sede Calvino, oramai residente in forma stabile a Parigi, non si limitò a una valutazione comparativa degli esiti conseguiti in detto ambito generico dalle due nazioni ma affrontò anche questioni lessicali, operando una distinzione significativa tra i concetti di “fantasia” e di “fantastico”²⁴. Il saggista, inoltre, distinse tra un uso prettamente emozionale del fantastico, proprio del sentire dell'Ottocento, e uno invece intellettuale, «come gioco, ironia, ammicco, e anche come meditazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo» (SA, I, p. 267), valutato più consono alla temperie del XX secolo.

²³ Tradotto da Elina Klersy Imberciadori il saggio, col titolo *La letteratura fantastica*, uscì presso Garzanti solo nel luglio 1977.

²⁴ Apparso dapprima su «Le Monde» del 15 agosto 1970 in lingua francese e inedito in italiano, il contributo, intitolato *Definizioni di territori: il fantastico* (SA, I, pp. 266-268), confluì poi in *Una pietra sopra*.

Nel rispondere in particolare alla seconda domanda proposta, concernente la posizione della sua narrativa rispetto al fantastico, si ebbe modo di precisare:

Al centro della narrazione per me non è la spiegazione d'un fatto straordinario, bensì l'*ordine* che questo fatto straordinario sviluppa in sé e attorno a sé, il disegno, la simmetria, la rete d'immagini che si depositano intorno ad esso come nella formazione d'un cristallo. (SA, I, p. 267)

Ricorrendo a un lessico critico molto scandito (centro, disegno, simmetria, rete, cristallo), la risposta/definizione appare in linea con una concezione del discorso narrativo che rispecchia con acribia le opzioni di detta fase – e ciò giusto un biennio prima della stampa de *Le città invisibili*, apparse nella collana einaudiana “Supercoralli” solo nel novembre del '72, sebbene in cantiere nell'estate di due anni prima, come ipotizzato fondatamente da Barengi²⁵.

Ebbene, pur non citando la produzione di Buzzati – gli italiani, del resto, risultano assenti in quella sede, eccetto il prediletto Ariosto²⁶ – le parole *obsédantes* che costellano la densa e calibrata presa di posizione, connesse come sono a un disegno pre/ordinato, simmetrico, reticolare, insomma a un peculiare modo fantastico/raziocinante librato caparbiamente sul limitare di un vertiginoso andamento loico, si rifanno a una concezione del campo prossimo per certi versi a quello suggerito nel contributo letto nel '59; là dove, come già puntualizzato, sono evocati «esempi di una fantasia

²⁵ «Probabilmente è dunque all'estate del 1970 – rileva Barengi – che risalgono, se non la concezione prima dell'opera, le prime stesure della cornice» (RR, II, p. 1364).

²⁶ Puntualmente citati invece Poe, Gogol', Kafka, Abbott, il polacco Bruno Schulz e l'uruguayano Felisberto Hernández. L'Ariosto viene menzionato soprattutto in riferimento al versante lettoriale sotteso, nel presupporre cioè una tipologia storica di destinatario che «non si è mai posto il problema di *credere* o di *spiegare*» (SA, I, p. 266).

estremamente sorvegliata e razionale che possiamo trovare in opere diversissime come i primi gelidi racconti di Buzzati e i razionalmente appassionati romanzi di Elsa Morante» (SA, I, p. 73).

Porre in primo piano non già la «spiegazione» dell'*étrange*²⁷ – prassi interpretativa che interrogherebbe l'“oggetto” da analizzare come un insieme certo, definito e concluso, naturalisticamente fiduciosa non solo nel quoziente veritativo veicolato da detto “oggetto” ma anche nei propri saperi e sistemi – bensì un criterio ermeneutico che, avvalendosi dei metodi della descrizione, fosse disposto a cogliere le cristallizzazioni irradiate da quel medesimo *étrange* nel raggelato paesaggio circostante, equivale anche a optare per certe soluzioni narrative e tipologie discorsive adottate dal fantastico.

Un ulteriore tassello utile a fare chiarezza a posteriori sul significato ascritto alle scelte buzzatiane, soppesandone la portata rispetto al proprio percorso, è fornito da una missiva, datata Parigi 13 dicembre 1967, inviata a Padova a Michel David²⁸.

Ammiratore dello studioso della letteratura novecentesca, il quale, proprio l'anno precedente, aveva pubblicato presso Boringhieri un volume come *La psicoanalisi nella cultura italiana*, destinato a imprimere una vera e propria svolta nel panorama degli studi di contemporaneistica, Calvino, mentre ringraziava in anteprima per l'accorta recensione de *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero*, destinata ad apparire su «Le Monde» solo qualche giorno dopo, ovvero il 27 dicembre, rivendicava un qual diritto di primogenitura circa le

²⁷ L'analisi todoroviana, come noto squisitamente narratologica, aveva qualificato il fantastico, inteso soprattutto quale genere letterario, selezionando al suo interno ben quattro sottogeneri, cioè l'*étrange pur*, il *fantastique-étrange*, il *fantastique-merveilleux* e il *merveilleux pur*, per posizionare il *fantastique pur* lungo la linea mediana che separa il *fantastique-étrange* dal *fantastique-merveilleux*; linea che avrebbe sottolineato la natura endemicamente periclitante del fantastico puro: «cette ligne correspond bien à la nature du fantastique, frontière entre deux domaines voisins» (Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 49).

²⁸ Come Baranelli precisa in nota, la lettera giace in forma manoscritta presso il destinatario (LE, p. 970).

problematiche connesse allo *scripturalisme* – un termine ormai in voga e teorizzato da Jean Ricardou.

Nell'intento di sfumare, poiché ritenuta troppo tranchant, una valutazione del recensore propensa a suggerire lo slittamento progressivo da un modello hemingwaiano a uno invece borgesiano, il mittente osservava come proprio certi racconti, appunto i più intenzionalmente hemingwaiani – tra le prove richiamate ecco *Ultimo viene il corvo* e *Un letto di passaggio* – fossero anche «quelli più basati su una costruzione geometrica, su di un disegno di linee astratte, un procedimento combinatorio, un gioco di pieni e di vuoti» (LE, pp. 969-970).

Insomma, Calvino ambirebbe a indovinare una profonda compresenza strutturale e compositiva nella diacronia della propria scrittura, per verificare, associati in un unicum sincretico e cristallizzato, il realismo dell'americano col fantastico dell'argentino. Avvertendo nella narrativa di Hemingway il rigore geometrizzante e astratto di Borges si mira, invero, ad attenuare lo stacco formale e generico che potrebbe insorgere tra il realistico e il fantastico, mentre si rilegge il dittico posizionandolo all'interno di una sequenza non già ideologicamente antitetica e conflittuale bensì armonica; tanto da concludere: «Insomma, nel ritratto che tenevo appeso al muro il mio Hemingway aveva già qualche lineamento del Borges allora ancora sconosciuto...» (LE, p. 970).

A questo punto, passando al paesaggio fantastico nazionale, viene tributata molta attenzione al rapporto con lo screziato versante identificato come “bontempelliano”²⁹:

I critici italiani si sono completamente dimenticati di Bontempelli, mentre negli anni immediatamente precedenti alla guerra e nei

²⁹ Massimo Bontempelli, nato nel 1878, apparteneva comunque a una generazione anteriore alla buzzatiana. Per un'analisi teorica più compiuta del suo Novecentismo fantastico cfr. CROTTI, *Il fantastico della teoria in Bontempelli*, in *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, a c. di C. DONATI, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 147-172.

primi anni di guerra (gli anni della mia formazione) lo scrittore italiano che aveva più autorità di modello era Bontempelli e il clima letterario (dico al livello delle «terze pagine» e dei settimanali, perché a quel tempo non conoscevo le riviste letterarie) era tutto bontempelliano: Buzzati, Nicola Lisi, Zavattini ecc. (LE, p. 970)

Mentre è impegnato a sottoporre ad analisi il proprio percorso formativo, anche storicizzandone le varie tappe, la stagione indicata, ossia gli ultimissimi anni trenta e i primi dei quaranta, le figure più perspicue di narratori del fantastico italiano, tra cui spicca il nome di Buzzati, e le pratiche alluse – e mi pare di notevole interesse quel richiamo alla consultazione di quotidiani e dei periodici di più vasta diffusione – tratteggiano uno scenario di estremo interesse, poiché abbozzano la sagoma di un destinatario giovane, il quale non ha ancora avuto l'opportunità di accedere compiutamente a prestigiose e paludate riviste letterarie. E in quell'autoritratto minimo di lettore “da edicola”, piuttosto che “da biblioteca”, le modalità e le consuetudini lettoriali assumono valenze tanto rilevanti almeno quanto i messaggi formali e contenutistici veicolati.

Quale conferma dell'interesse duraturo per il profilo buzzatiano, alcuni anni dopo eccolo ricomparire, pur fugacemente, in una lettera datata Paris, 29 settembre 1975, indirizzata a Jean-Louis Moreau³⁰. Così, mentre esprime il proprio compiacimento per l'attenzione riservatagli dal *Petit Larousse*, Calvino non perde l'opportunità per intervenire in modi mirati, segnalando «deux lacunes auxquelles la prochaine éditions pourrait facilement réparer» (LE, p. 1283) – errori dovuti, secondo il parere del mittente, all'assenza di due voci espressamente riservate l'una a Eugenio Montale («à qui revient la première place entre les poètes italiens» LE, p. 1283), l'altra a Elio Vittorini. E per collocare in modi pertinenti il profilo di Vittorini si chiarisce: «L'autre nom qui manque est celui d'Élio VITTORINI (1908-1966), qu'on ne peut oublier entre les écrivains de la géné-

³⁰ Come precisato dal curatore, la lettera, dattiloscritta con correzioni e firma autografe, si trova presso l'Archivio Calvino (LE, p. 1284).

ration de Moravia, Pavese, Buzzati, Pratolini, tous cités dans le dictionnaire» (LE, p. 1283).

In detta occorrenza la collocazione del nominativo del bellunese nell'*ensemble* è da ricondurre a un criterio squisitamente generazionale, dal momento che gli anni di nascita degli autori citati, difficilmente assimilabili tra loro (ad eccezione della triade Pavese-Vittorini-Pratolini), sono compresi tra il 1906 (Buzzati), il 1907 (Moravia), 1908 (Pavese e Vittorini) e il 1913 (Pratolini), ricadendo, insomma, nella stagione che precede la prima guerra mondiale. Ovvio, d'altro canto, che, nel riferirsi ad un'opera di consultazione e di orientamento come il *Petit Larousse*, destinata a larga diffusione, il mittente, invece di articolare criticamente il proprio discorso, trovi più opportuno attenersi a criteri oggettivi, come quelli generazionali.

Accanto alle assenze, ritenute imperdonabili, viene altresì segnalata una presenza invece eccedente, ovvero la voce dedicata ad Alfredo Panzini: «Dans le domaine des lettres italiennes, j'ai trouvé un seul nom qui n'est pas indispensable: celui d'Alfredo Panzini (1863-1939). (Je n'ai rien contre lui, mais c'est un fait que ses livres ne sont plus réimprimés depuis trente ans et qu'aucun critique ne s'est plus occupé de lui.)» (LE, p. 1283).

Tale rilievo equivale a un dettaglio non irrilevante, poiché permette di cogliere appieno il suo intendimento, se, accanto a criteri dettati dal canone, egli ritiene non si possano obliterare né le coordinate oggettive fornite dal mercato editoriale, né le prospettive legate alla ricezione critica.

L'intervento che ritengo rappresenti l'omaggio più maturo e, al medesimo tempo, il bilancio più organico di un'intera stagione letteraria è offerto da un articolo, occasionato da un convegno veneziano, apparso sul quotidiano «la Repubblica» del 1° novembre 1980: *Quel Deserto che ho attraversato anch'io*³¹.

³¹ Ora, col titolo *Dino Buzzati*, nella sezione *Narratori, poeti, saggisti. Contemporanei italiani* in SA, I, pp. 1012-1015. Calvino menziona l'articolo anche

Già l'*incipit* enuncia con limpida coerenza l'essenza duplice, appunto di omaggio e di bilancio, del pezzo:

Fatti tutti i conti, della letteratura italiana intorno alla metà del secolo, Buzzati è uno degli autori sicuri che resistono al passare degli anni. Dico il Buzzati del *Deserto dei Tartari* (1940) e dei primi racconti (*I sette messaggeri*, 1942) e degli altri tra quelli scritti poi che appartengono alla stessa vena. Dico il Buzzati che si mette a scrivere facendosi forte d'un'idea di precisa evidenza, d'una struttura narrativa solida, d'una strategia d'effetti sicura.

Altri autori dell'epoca risentono di più della distanza dall'oggi: occorre maneggiarli con circospezione, trovare l'illuminazione giusta, rimettersi «in situazione» e in sintonia per apprezzarne tensione espressiva, temperie esistenziale, atmosfera psicologica. (SA, I, p. 1012)

Operando una recisa selezione della sua produzione, propensa a privilegiare i primi anni quaranta, si noti come il lessico di cui si avvale l'interprete ruoti attorno alla nozione di sicurezza, mentre fa entrare in gioco voci quali precisione, evidenza, solidità e strategia che contribuiscono a posizionare la sagoma artistica di Buzzati in un habitat dominato da un rigore geometrizzante.

Ecco che posto in primo piano risulta essere proprio l'etimo più caparbiamente puntuale ed esatto di detta tipologia di fantastico: un polo estetico cui si riservò negli anni una lunga fedeltà, tanto da essere teorizzato con acribia in quella *Esattezza* destinata a formare la terza delle *Lezioni americane*. Là dove, inseguendo l'immagine abbacinante del cristallo, in quanto figura per eccellenza poliedrica, capace di assorbire in sé e, assieme, proiettare al di fuori il riverbero adamantino e prismatico della grande arte, pur non citando Buzzati, si richiamerà, nel segno di un certo «clima letterario» (LE, p. 970), proprio quel Massimo Bontempelli già associato all'altro tra le righe della missiva a Michel David del dicembre '67:

in una breve missiva datata Torino, 16 dicembre 1980 indirizzata ad Alessandro Mezzena a Trieste (LE, p. 1444).

l'emblema del cristallo potrebbe distinguere una costellazione di poeti e scrittori molto diversi tra loro come Paul Valéry in Francia, Wallace Stevens negli Stati Uniti, Gottfried Benn in Germania, Fernando Pessoa in Portogallo, Ramón Gómez de la Serna in Spagna, Massimo Bontempelli in Italia, Jorge Luis Borges in Argentina.

Il cristallo, con la sua esatta sfaccettatura e la sua capacità di rifrangere la luce, è il modello di perfezione che ho sempre tenuto come un emblema, e questa predilezione è diventata ancor più significativa da quando si sa che certe proprietà della nascita e della crescita dei cristalli somigliano a quelle degli esseri biologici più elementari, costituendo quasi un ponte tra il mondo minerale e la materia vivente. (LA, p. 69)

Rappresentante esemplare di uno stile Novecento che, a differenza di altri autori affrontabili «con circospezione» (SA, I, p. 1012), non reclama un riposizionamento permanente, Buzzati farebbe capo a quell'eletta schiera di figure atemporali cui attribuire il carisma della classicità: «Lui, proprio perché più in stile con lo stile dell'epoca, quel Novecento con qualche sovrastruttura eclettica che s'estendeva dalla letteratura all'arredamento, sembra aver raggiunto per la via più rapida quell'atemporalità che è il traguardo dei classici» (SA, I, p. 1012).

Per calibrare in sinergia, e con la maggiore perspicuità possibile, il concetto di classicità qui chiamato in causa, per un verso, e il modello designato da un rigoroso ordine intellettuale, per un altro, rispetto alle transazioni che entrambi intrattengono col fantastico, mi pare di singolare densità un intervento che Calvino riservò poi a Borges, la cui versione integrale confluì successivamente nella silloge postuma *Perché leggere i classici*³².

Mentre si ripercorrono le tappe più salienti della fortuna italiana dello scrittore argentino a partire dalla metà anni cinquanta,

³² Il paragrafo cui si fa riferimento, dal titolo *Jorge Luis Borges*, era già stato edito parzialmente su «*la Repubblica*» del 16 ottobre 1984.

attenti a ricostruire la significanza dell'impatto con l'evento Borges, facendo riferimento in particolare a *Finzioni* e a *L'Aleph*, due prove ritenute nodali, si osserva:

Comincerò col motivo d'adesione più generale, cioè l'aver riconosciuto in Borges un'idea di letteratura come mondo costruito e governato dall'intelletto. È questa un'idea controcorrente rispetto al corso principale della letteratura mondiale del nostro secolo, che tende invece nel senso opposto, cioè vuol darci l'equivalente del coacervo magmatico dell'esistenza, nel linguaggio, nel tessuto degli eventi, nell'esplorazione dell'inconscio. Ma c'è pure una tendenza della letteratura del nostro secolo, certamente minoritaria, che ha avuto il suo sostenitore più illustre in Paul Valéry – e penso soprattutto al Valéry prosatore e pensatore – che punta su una rivincita dell'ordine mentale sul caos del mondo. Potrei cercare di rintracciare i segni d'una vocazione italiana in questa direzione, dal Duecento al Rinascimento al Seicento al Novecento, per spiegare come scoprire Borges sia stato per noi veder realizzata una potenzialità vagheggiata da sempre: veder prendere forma un mondo a immagine e somiglianza degli spazi dell'intelletto, abitato da uno zodiaco di segni che rispondono a una geometria rigorosa. (PLC, pp. 260-261)

Ci troviamo dinanzi a uno degli snodi concettuali più meditati e dibattuti sia dal narratore che dal saggista, entrambi impegnati a elaborare non poche delle loro prassi e teorie letterarie proprio nelle adiacenze dei due poli, ruotanti attorno a un'ostinata aspirazione illuministica e loica all'ordine, per un verso, e a un'ansia incontenibile di misurarsi col caos ingovernabile del mondo, per un altro³³.

Nella costellazione ideale di cui Borges costituisce una singolare epifania, anzi la figura che per antonomasia detiene virtualità inusitate, posizionandosi saldamente all'interno di quel percorso

³³ Per una lettura più compiuta di detta polarità rinvio qui al primo capitolo.

minoritario che permette alla letteratura di farsi ordine/mondo «costruito e governato dall'intelletto», anche quella nazionale, in diacronia dal XIII al XX secolo, avrebbe offerto modelli talmente rappresentativi da sollecitare il saggista a parlare addirittura di una «vocazione italiana». Letteratura come potenziale, insomma.

Ma non è solo questo elemento cardine che attrae la riflessione calviniana. Infatti l'argentino risulta prescelto almeno per altri due motivi di natura *in primis* formale, ovvero per la maestria dimostrata nella difficile arte della scrittura e per aver cara la *brevitas*:

Ma forse per spiegare l'adesione che un autore suscita in ciascuno di noi, piuttosto che da grandi classificazioni categoriali bisogna partire da ragioni più precisamente connesse con l'arte dello scrivere. Tra queste metterò per prima l'economia dell'espressione: Borges è un maestro dello scrivere breve. [...]

Leggendo Borges, mi è venuta spesso la tentazione di formulare una poetica dello scrivere breve, vantandone l'eccellenza sullo scrivere lungo, contrapponendo i due ordini mentali che l'inclinazione verso l'uno o verso l'altro presuppone, per temperamento, per idea della forma, per sostanza dei contenuti. (PLC, p. 261)

Tanto da osservare: «Mi limiterò per ora a dire che la vera vocazione della letteratura italiana, come quella che custodisce i suoi valori nel verso o nella frase in cui ogni parola è insostituibile, si riconosce più nello scrivere breve che nello scrivere lungo» (PLC, p. 261).

I paradigmi conoscitivi, i criteri formali e i gusti personali che spiccano in rilievi siffatti sono essenziali anche per approdare a una valutazione più compiuta del senso attribuito a quel "Deserto attraversato" cui si era reso omaggio nel novembre 1980³⁴. Là, infatti,

³⁴ La fortezza e il deserto rappresentano due spazi-tempi cui sia il saggista che il narratore Calvino hanno guardato con estrema attenzione, auscultando in diacronia molte fonti tra le quali, *et pour cause*, anche immagini spaziali buzzatiane. Basti accennare, ad esempio, alla fortezza d'If de *Il conte di Montecristo*

come già osservato, il lessico critico aveva selezionato alcuni tratti, sia concettuali che formali, perspicui (precisione, evidenza, stile, classicità...) – requisiti che, qualora proiettati sul paesaggio supportato dall'effetto Borges, assumono una portata semantica incisiva.

Le valenze, ritenute formative, attribuite alla novella buzzatiana, ove lette tra parametri siffatti, non possono non ottenere una palese rilevanza:

E avevano ragione le nostre reazioni di lettura giovanili, che ne erano affascinate; almeno così fu per me adolescente, da quando cominciai a distinguere la sua firma sotto gli elzeviri del «Corriere» a quando il titolo dei *Sette messaggeri* campeggiò nella grafica azzurra e bianca di quella prima collana Mondadori di narratori nuovi, stampata sulla carta cattiva del tempo di guerra. (SA, I, pp. 1012-1013)

L'impatto anche visivo determinato da quell'oggetto/libro, apparso nella collezione "Lo Specchio", divenne, quindi, memorabile, con quel suo titolo in caratteri bianchi su fondo azzurro e il sottotitolo (*Racconti di Dino Buzzati*) pure in bianco su fondo nero, mentre il nome dell'editore risaltava su fondo rosso. Articolata in tre sezioni, *I Narratori*, *I Prosatori*, *I Poeti*, sui risvolti della sovrapperta della collana nella carta di modesta qualità, quindi facilmente

– il racconto conclusivo della terza parte di *Ti con zero* (Torino, Einaudi, 1967). Nell'impossibilità di sondare in ogni loro epifania le perspicue occorrenze dei due cronotopi, in questa sede mi limito a rinviare alla recensione dal titolo *L'arcipelago dei luoghi immaginari*, che data 1981, dedicata al volume di Alberto Manguel e Gianni Guadalupi, *The Dictionary of Imaginary Places* (Toronto, Lester & Orpen Dennys, 1980), confluita nella terza sezione, dal titolo *Resoconti del fantastico*, di *Collezione di sabbia*. Là, infatti, era stata menzionata puntualmente Malacovia, la città-fortezza creata da Amedeo Tosetti, abitata da coloro che vivono «in attesa del momento in cui le orde di Tartari ciclisti verranno scatenate a invadere l'impero degli Czar» (SA, I, p. 546); e passando in rapida rassegna le testimonianze messe a disposizione dalla letteratura italiana, accanto alla *Zavattinia* di *Totò il buono* (1943), ecco evocata la fortezza Bastiani di Buzzati (SA, I, p. 549).

deperibile, compariva a lettere cubitali la scritta in campo azzurro: «Mondadori nella sua collezione Lo Specchio pubblica gli scrittori più rappresentativi del nostro tempo».

Insomma, nel novembre 1980 Calvino sembra richiamare sul filo del ricordo ciò che aveva già avuto modo di scrivere a Marcello Venturi nel gennaio 1947, conferendo un'indiscussa eccellenza formativa alla novella del bellunese, mentre si attribuivano requisiti modellizzanti proprio alla narrativa breve. Quella *brevitas* che, appunto nella quinta delle *Lezioni americane*, *Molteplicità*, nel fare riferimento a *Il castello dei destini incrociati* (Torino, Einaudi, 1973) e a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Torino, Einaudi, 1979), verrà additata quale misura in grado di associare a fattori temperamentali anche cifre sia contenutistiche che strutturali. Per poi riconoscere: «Il mio temperamento mi porta allo «scrivere breve» e queste strutture mi permettono d'unire la concentrazione nell'invenzione e nell'espressione con il senso delle potenzialità infinite» (LA, p. 117)³⁵.

Rifacendomi all'articolo apparso su «la Repubblica» nel novembre 1980³⁶, alla luce di quanto notato, non è influente il rinvio là compiuto a un teorico della *brevitas* narrativa come Poe – colui che in *Philosophy of Composition* (1846)³⁷ aveva attribuito una sorta di primato formale a tipologie discorsive di tale tenore. Allora, datando

³⁵ Alcuni rilievi pertinenti a proposito in E. BACCHERETI, *Tempo di Mercurio e tempo di Vulcano: riflessioni calviniane sullo «scrivere breve»*, in *Tipologia della narrazione breve. Atti del Convegno di Studio «Il Vittoriale degli italiani» MOD Società italiana per lo studio della modernità letteraria (Gardone Riviera 5-7 giugno 2003)*, a c. di N. MEROLA e G. ROSA, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2004, pp. 139-147.

³⁶ Sulle modalità della collaborazione di Calvino al quotidiano, che prese avvio col '79 e si distinse per una lunga fedeltà, fino all'anno della scomparsa, si veda G. C. FERRETTI, *Il paginone della «Repubblica»*, in *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 134-144.

³⁷ Il saggio apparve sul «Graham's Magazin» nell'aprile 1846. Se ne veda la traduzione italiana, accanto ad altri significativi contributi, tra cui l'importante *The Poetic Principle* (1850), in E. A. POE, *Filosofia della composizione e altri saggi*, a c. di L. KOCH, Napoli, Guida, 1986.

le tappe della propria formazione, si sottolinea: «Ero nell'età in cui Poe regnava sul mio Pantheon (e forse non è stato mai detronizzato) così come aveva regnato su quello di Buzzati; e Buzzati indicava che la strada di Poe la si poteva ritrovare lì a due passi, così come Poe m'apriva dietro a Buzzati prospettive dilatate» (SA, I, p. 1013).

L'erma bifronte del binomio Poe-Buzzati si traduce, insomma, in un poliedro triangolato, allorché l'io che scrive vi si inserisce. Ne consegue che la silhouette risultante supporta un percorso che, almeno da una data latitudine, equivale a una presa di coscienza e di avvenuta maturazione, intendendo Calvino inscrivere il proprio "romanzo di formazione" tra i contorni del paesaggio letterario individuato.

L'omaggio tributato a Buzzati, avvertito come un debito da onorare, cui si accorda una valenza presumibilmente riparativa, è motivato con acribia nella sua specificità tecnica e strutturale:

Devo dire che lo stampo del racconto buzzatiano, preciso come un meccanismo che si tende dal principio alla fine in un crescendo d'attesa, di premonizione, d'angoscia, di paura, diventando un crescendo d'irrealtà, diede forma al mio modo di concepire una narrazione. Tanto che quando appena finita la guerra mi misi a scrivere storie che passavano per neorealiste, era l'insorgere d'angoscia, di paura, d'irrealtà delle situazioni buzzatiane che operava in me come modello.

In seguito scrittori più problematici e più densi di coscienza intellettuale ebbero su di me un ascendente che sembrava mettere in ombra quella prima lezione, ma si trattava d'un altro tipo d'influenze. (SA, I, p. 1013)

Il magistero stilistico e formale di «quella prima lezione», insomma, poteva favorire una lettura più approfondita di certo neorealismo, lasciando aperta una finestra alternativa sull'intellettualismo a oltranza che avrebbe caratterizzato gli anni immediatamente successivi («L'iper-intellettualismo dei tempi che seguirono sembrava scivolasse, senza sfiorarlo, intorno a quest'uomo asciutto e civilissimo

che vedevamo muoversi imperturbabile e gentile attraverso le sere milanesi degli inverni esistenzialisti e ideologici». SA, I, p. 1013).

Ricondotta la vis dello scrittore a una «dimensione artigiana», nell'auspicio che il valore intrinseco di dette scelte divenisse un patrimonio riconosciuto e condiviso appieno anche nella contemporaneità³⁸, il saggista si sofferma sui limiti ravvisabili in alcuni esiti, riferendosi a carenze che imputa a tratti ritenuti inessenziali: «soprattutto i commenti, le sottolineature, le didascalie inutili che guastano anche racconti che potrebbero essere di prim'ordine» (SA, I, p. 1013). A inficiare l'ottimo livello, appunto artigianale, che rende esemplarmente essenziale la scrittura buzzatiana sarebbe l'eccedenza di elementi accessori e di note superflue.

Calvino confessa così che, per mantenersi fedele «a questa forma di racconto chiusa e stilizzata» (SA, I, p. 1013), recepitava quale misura ideale di un proprio intatto *Bildungsroman*, non volle mai leggere un romanzo dei primi anni sessanta come *Un amore*, né tanto meno le brevi prose di *In quel preciso momento*, che datano 1950 – testi entrambi accolti in *Romanzi e racconti*, il “Meridiano” mondadoriano del 1975 curato da Giuliano Gramigna. In altri termini, si ammette di aver operato una drastica selezione, sia temporale che formale, nella produzione di quell’«uomo asciutto e civilissimo», privilegiando appunto gli anni quaranta di un romanzo come il *Deserto* e della prima raccolta di racconti.

E appunto con la valutazione espressa dal Gramigna ci si trova molto in sintonia, allorché si accoglie con vivo interesse l'idea del curatore di proporre un'accezione più articolata del termine “borghese” – un lessema già prestatosi a vari fraintendimenti (anche ideologici) e che, logorato da un utilizzo improprio, aveva contribuito a relegare la personalità del bellunese in un limbo ambiguo e adusato. Difatti nella *Prefazione* al “Meridiano” si era notato:

³⁸ In quel novembre 1980, infatti, si constatava: «Oggi comprendiamo che la sua misura nel mantenersi in una dimensione artigiana dello scrivere era la sua forza; una dimensione il cui valore oggi la cultura letteraria dovrebbe essere in grado di riconoscere, ma che allora rifiutava» (SA, I, p. 1013).

Si dà in lui una disponibilità, una «condizione» di scrittore che appare in certo senso vuota, non qualificata e non qualificante; che diventa attiva e si determina solo quando sia riempita dal borghese. Insomma, anziché esserne stravolto, lo scrittore Buzzati parla solo con la voce del borghese Buzzati. S'intende che esiste un punto d'equilibrio rischioso oltre il quale lo scrittore invece di essere attivato viene sopraffatto, ma ciò non impedisce di considerare positivo anziché negativo il rapporto che si è delineato, almeno alla luce di tutta una serie di risultati buzzatiani. Sostenere che la sua narrativa si configura come una «narrativa borghese» avrà in questa nota un significato e dunque un valore diversi da quelli che solitamente connotano il termine. Così «borghese» in Buzzati non è tanto il mondo rappresentato quanto il modo stilistico della rappresentazione³⁹.

Calvino coglie prontamente l'autorevolezza di un'attivazione di tale tenore. Essa, infatti, diventa decisiva per declinare altrimenti il concetto di "borghese", reso logoro nel suo riutilizzo più stereotipato, dislocandone le valenze da una sfera contenutistica ad una che andrebbe ricondotta al «modo stilistico». Il saggista, quindi, sembra porre in ombra un'interpretazione meramente ideologica, peraltro inflazionata dalla ridondanza veicolata da una voce come "borghese", per prestare massima attenzione al quoziente formale – fattore in grado di rileggerne anche storicamente le accezioni grazie a parametri innovati.

Passando a una disamina del valore attribuito al fantastico e alle immagini *obsédantes* che lo qualificano da Buzzati, il quale, in

³⁹ G. GRAMIGNA, *Prefazione*, in D. BUZZATI, *Romanzi e racconti*, a c. di G. GRAMIGNA, Milano, Mondadori, 1982⁴, p. XX. Né va taciuto che lo stesso prefatore aveva posto in una relazione cogente la nozione con quella di ordine, ossia con un concetto molto caro anche a Calvino: «Borghese innanzi tutto è l'accettazione globale, preliminare a ogni atto di scrittura, dell'ordine, un ordine che è non solo letterario ma psicologico, sociale, un sistema di norme accettate fuori da ogni discussione, insieme elemento di sostegno e di gratificazione» (ivi, pp. XX-XXI).

occasione di un'inchiesta de «Le Monde» risalente al 1972⁴⁰, aveva citato per la sua esemplarità, accanto a prove di Poe e di Hoffmann, anche la Mansfield⁴¹ del racconto *La mosca*, dove si narra con crudele minuzia di una mosca che annega inesorabilmente nell'inchiostro, Calvino scandisce: «Questo è il fantastico per Buzzati: la morte come vertigine dell'ignoto assoluto che si esplora attraverso simboli» (SA, I, p. 1014). E una volta individuati nella loro rigorosa evidenza i temi fondamentali (l'attesa, i preannunci della morte), non si esita ad asserire come quei nuclei ricorrenti «quanto più sono comuni a ogni tempo tanto più si caricano d'un senso storico, perché è nel diverso modo di sentirli che si definisce un'epoca» (SA, I, p. 1014).

È invero nella perizia dell'astrarre, cioè nell'attitudine a riconvertire di continuo l'incorporeo emozionale in un concreto icastico e allegorico, che si giunge a selezionare una figura retorica profonda e chiastica – un topos che, tra i risvolti di una problematica molto sentita, relativa appunto all'oggettuale⁴², sarebbe idonea a portare in luce le assonanze non sporadiche tra la ricerca buzzatiana e la propria. Si precisa infatti: «La forza di Buzzati sta nella sua capacità d'astrazione:

⁴⁰ A proposito si veda A. LAGONI DANSTRUP, *Buzzati e Calvino: due scrittori e due concezioni del fantastico*, in *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale. Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989*, a c. di N. GIANNETTO, Milano, Mondadori, 1992, pp. 137-149. Per una lettura più compiuta del fantastico buzzatiano, attenta sia al versante narratologico che a quello tematico, v. M.-H. CASPAR, *Fantastique et mythe personnel dans l'oeuvre de Dino Buzzati*, La Garenne-Colombes, Erasme, 1990.

⁴¹ Quella Mansfield cui Calvino aveva dedicato una palese dichiarazione d'amore nel suo *Risposte a 9 domande sul romanzo*, apparso su «Nuovi Argomenti» (38-39, maggio-agosto 1959, pp. 6-132): «Amo la Mansfield perché è intelligente» (S, I, p. 1529).

⁴² Circa le valenze segniche degli oggetti calviniani, ove posti in antitesi rispetto a quelli, semanticamente opachi, di Robbe-Grillet, cfr. BARENGHI, *Italo Calvino e i sentieri che s'interrompono*, in «Quaderni piacentini», n. 15, 1984, pp. 127-150 (indi in ID., *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., pp. 35-60). Sulla prassi descrittiva e i metodi cui sia il narratore che il saggista hanno attinto cfr. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 97-102. Molto pertinente in merito la voce *Gli oggetti*, compresa in SCARPA, *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.

ossia di convertire un'emozione incorporea in immagini concrete che abbiano la nettezza di concetti astratti» (SA, pp. 1014-1015).

In un lessico di tale tenore troviamo termini e concetti affini a quelli più prediletti dal saggista: lo esemplifica appieno il rinvio alla polarità tra i campi dell'astratto e del concreto, per un verso, e le nozioni di astrazione ed emozione, per un altro. Ma basterebbe una citazione come la seguente ad accreditare quanto accennato:

Un racconto stringato come il famoso *Sette piani* può definirsi una riduzione ai minimi termini d'un'opera enciclopedica come *La montagna incantata* di Thomas Mann (per quanto strano possa parere, questo romanzo è una delle letture che Buzzati dichiara come sue fondamentali, anche per *Il deserto dei Tartari*), ma come la formula d'una funzione algebrica che descrive il meccanismo essenziale del suo movimento. (SA, I, p. 1015)

A questa altezza, mentre guarda a un oggettuale epifanico e allegorico⁴³ che ostenta tutti i crismi di un'astratta nitidezza, Calvino intende recuperare l'impressione originaria ricevuta alla prima lettura de *Il dolore notturno* – un racconto, apparso dapprima su «Omnibus» il 2 ottobre 1937 indi confluito nella raccolta d'esordio, *I sette messaggeri*⁴⁴, che potrebbe offrire una conferma pertinente al chiasmo retorico cui si è fatto cenno.

⁴³ Resta metodologicamente rilevante a proposito la lettura che Debenedetti ha riservato alla *claritas* degli oggetti e al potere manifestante esercitato da essi in alcune delle prove più significative della letteratura italiana ed europea del Novecento: G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, presentazione di E. MONTALE, Milano, Garzanti, 1998 (1971¹). Rimando a proposito ai sondaggi dedicati via via a Tozzi (pp. 158, 195, 230, 239-247), Eliot (pp. 188), Joyce e Proust (pp. 285-305) e Pirandello (pp. 308, 365).

⁴⁴ Dei diciannove racconti che formano la silloge *Il dolore notturno* consta essere il quattordicesimo (pp. 201-217), posizionato tra *Una cosa che comincia per elle* e *Notizie false*. Per una disamina delle distinte redazioni del testo, tese a favorire una normalizzazione linguistica e a determinare un antilirismo più spiccato, si veda A. COLOMBO, «Un linguaggio universalmente comprensibile». *Correzioni e*

La prova, infatti, si apre su uno scenario di apparente quotidianità che, tuttavia, fa da sfondo a una magistrale rarefazione metafisica dello spazio-tempo:

Verso la periferia, in un quartiere giardino c'era una villetta dei giovani fratelli Giovanni e Carlo Morro, il primo di vent'anni, l'altro di quindici. La villetta era circondata da un piccolo giardino, e, benché nel viale davanti passassero molte automobili, dava una impressione di solitudine⁴⁵.

Costruito con accortezza perseguendo una *climax* di suspense progressiva, che scandisce la stasi fittizia della trama tra le quinte di un crescendo di paura e di angoscia, il racconto narra delle incalzanti visite notturne di un visitatore indesiderato, implacabile nella sua puntualità – una sagoma enigmatica che, mentre ostenta una normalità certo sospetta, risulta essere particolarmente affine a quella *silhouette* demoniaca in redingote di taffetà grigio di foggia antiquata che, nello chamissiano *Peter Schlemihl* (1814), non cessa di perseguire il personaggio Peter, impadronendosi dapprima della sua ombra per poi esigerne l'anima:

Si capiva dall'insieme che era persona di buone condizioni sociali, benché Giovanni non riuscisse a concentrare l'attenzione su alcun particolare del vestito. Il colore del paltò, benché non fosse nero, dava una generica impressione di lutto. Poteva avere una cinquantina d'anni, ma era difficile dire, perché il volto senza rughe pareva staccato dal tempo⁴⁶.

varianti nei primi racconti di Buzzati, Seren del Grappa (Belluno), Edizioni DBS, 1996 (in particolare alle pp. 56-60, 66-67, 73-74).

⁴⁵ Cito da BUZZATI, *Il dolore notturno*, in ID., *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1943², p. 201. Il racconto non è stato riprodotto nel "Meridiano" curato da Gramigna.

⁴⁶ Ivi, p. 204.

La descrizione è tutta giocata sul doppio versante di un'indeci-dibilità interpretativa percorsa da una precisione paradossalmente cronometrica, la cui acribia invece di risolversi in lampante evidenza si traduce in oscurità polisemica⁴⁷: quella figura odiosa di tormentatore che penetra nottetempo in una casa "normale", senza temere porte e finestre sprangate, assurge, allora, a personificazione terrificata di malattia e di lutto che emblemizza una temporalità implacabile.

Proprio il fattore temporale, scandito con meticolosità dallo scorrere accelerato delle brevi ore diurne e dalla estensione, invece sconfinata, di quelle del tempo-spazio della notte, gioca un ruolo di primo piano nel racconto. Gli strumenti misuratori del tempo, presumibilmente reale e oggettivo sono accostati in paratassi a un decorso che sfugge a qualsivoglia parametrizzazione, nel divario insanabile che frappone il tempo cronologico alla soggettività della sua percezione.

Così: «Tic tac facevano i vecchi orologi della casa, passavano in fila indiana i minuti, Carlo stava riaddormentandosi, un autocarro mugolava lontano»⁴⁸; o ancora «La voce degli orologi, gli intermittenti scricchiolii, il penoso respiro di Carlo, il greve silenzio che su tutto incombeva divennero a poco a poco un lieve unico rombo, con un suo ritmo metodico, che annebbiava progressivamente la stanza»⁴⁹.

Associato al tema dell'attesa, solo il fattore lettura – quella pratica che Giovanni, vegliando con ansia il fratello minore malato, coltiva con tanta fedeltà e che rappresenta altresì l'arma più potente per sconfiggere l'assedio del nulla – prefigura una dimensione capace di rendere umanamente abitabile il tempo, offrendo a questo durata e senso. Così: «Ancora una volta i due fratelli lo aspettavano.

⁴⁷ Per una lettura più compiuta del nesso che filtra tra ambiguità semantica e tecniche dell'informazione cfr. CROTTI, *Il messaggero "inesistente": note per un'analisi delle dinamiche informative nella prima raccolta di racconti*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., pp. 251-271.

⁴⁸ BUZZATI, *Il dolore notturno*, cit., p. 214.

⁴⁹ Ivi, p. 216.

Erano già suonate le nove. La lampada era accesa nell'angolo, la storia d'amore era già finita, e Giovanni stava leggendo un nuovo libro che parlava di guerra»⁵⁰.

Saranno i primi raggi di un'alba insperata a interrompere il flusso inesorabile di quelle notti perenni del malato e di colui che lo veglia: una luce che sopraggiunge inaspettata e che tronca di netto la monotonia dell'ossessivo ritmo notturno, risolvendo l'incedere iterato della struttura narrativa in uno spazio improvviso e sospeso, pervaso da una sorpresa lancinante ed estatica («L'alba, l'alba era giunta. Ai limiti del limpidissimo cielo, tra gli alberi nudi lavati dal vento, ampliavasi la luce del sole»)⁵¹.

A una scansione diegetica di tale tenore, il cui andamento strutturale e semantico, costruito in ascesa, è interrotto da uno stacco improvviso e risolutore, Calvino aveva fatto preciso riferimento nella prima lettera qui presa in esame, quella inviata a Marcello Venturi, risalente al gennaio del '47. Già in quella occorrenza, citando *Andato al comando* (LE, p. 175), come osservavo in precedenza, si era evocata puntualmente la lezione impartita da Buzzati, ponendo anche in guardia l'amico, e nel contempo avvertendo se stessi, dei pericoli (l'autocomandite, appunto) che una ripresa passiva, e a oltranza, di uno schema siffatto avrebbe potuto comportare.

L'interesse per il Buzzati dei primi racconti resta, quindi, negli anni uno degli snodi centrali del discorso critico calviniano – uno sguardo tanto privilegiato da permeare anche l'analisi dedicata successivamente, vale a dire nel novembre del 1980, al primo romanzo. Infatti al romanzesco del *Deserto dei Tartari* viene impressa una sorta di torsione che sollecita una rilettura più mirata delle sue coordinate generiche. Ecco che «dopo un inizio che dà al lettore il senso del vero piacere del romanzo, dell'ingresso in un mondo d'immaginazione cui abbandonarsi senza riserve», la prova «dimostra con l'evidenza di un teorema come oggi non possa più darsi avventura, come l'immobilità blocchi da ogni parte i nostri spiriti

⁵⁰ Ivi, p. 210.

⁵¹ Ivi, p. 216.

vitali, come solo il nulla celebri la sua epopea» (SA, I, p. 1015). Per poi concludere: «Il modo come lungo tutto il libro si mescolano il fascino del romanzesco e l'impossibilità del romanzo è il segreto della bellezza assorta e austera di quest'opera unica, che resta il capolavoro di Dino Buzzati» (SA, I, p. 1015).

Insomma, nella dialettica che insorge tra il *mouvement* di un romanzesco che, sebbene affascini, non sembra più percorribile, poiché insidiata da una contemporaneità nullificante, e il genere che dovrebbe invece supportarla, il *Deserto*, in bilico sul filo dell'abisso vertiginoso di forma e di senso, assurge a splendida riprova di una crisi del genere che il saggista andava meditando (e patendo) da lunghi anni.

L'interesse per alcuni esiti della produzione buzzatiana, ininterrotto fino agli ultimi anni di vita⁵², è accertato da due interventi risalenti al 1984: *Il fantastico nella letteratura italiana* (SA, II, pp. 1672-1682)⁵³ e *Un'antologia di racconti «neri»* (SA, II, pp. 1689-1695)⁵⁴ – contributi che, dato il loro taglio teorico e interpretativo, consigliano una lettura in dittico.

Nel primo – una carrellata selettiva dedicata alla produzione nazionale, letta sullo sfondo della europea, dove si ribadisce come

⁵² *L'essayiste* Calvino intervenne in più occasioni per identificare con acribia, sia formalmente che cronologicamente, i vari risvolti del modo fantastico, verificandone le ricadute anche in ambiti discorsivi e generici affini o collidenti. Una lettura critica di ciascuno dei contributi che, dalla metà degli anni settanta a quella degli ottanta, si sono misurati col polo nevralgico del fantastico, raccolti in SA, II (pp. 1635-1701) sotto il titolo *Territori limitrofi: il fantastico, il patetico, l'ironia*, sarebbe meritevole di riflessione mirata. Va tenuto presente, tuttavia, che in detta sezione la produzione del bellunese non figura menzionata.

⁵³ Si tratta di una relazione tenuta all'Università di Siviglia nel settembre 1984 e pubblicata l'anno seguente nel volume *Literatura fantastica* (Madrid 1985). Precisazioni riguardanti questo come l'intervento seguente in *Note e notizie sui testi* di Barengi (SA, II, p. 2997).

⁵⁴ Col titolo *Benvenuti fantasmi*, apparso sul «la Repubblica», 30-31 dicembre 1984, l'articolo recensiva i due volumi di *Notturmo italiano* usciti a cura di Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo presso Editori Riuniti in quell'anno.

l'eccellenza italiana sia da ascrivere principalmente al XX secolo⁵⁵ – va colta un'osservazione formale e stilistica che mira a ricondurre il genere tra i risvolti di una tradizione per antonomasia buzzatiana; là dove, citato Leopardi, si puntualizza:

È quello il vero seme da cui poteva nascere il fantastico italiano. Perché il fantastico, contrariamente a quel che si può credere, richiede mente lucida, controllo della ragione sull'ispirazione istintiva o inconscia, disciplina stilistica; richiede di saper nello stesso tempo distinguere e mescolare finzione e verità, gioco e spavento, fascinazione e distacco, cioè leggere il mondo su molteplici livelli e in molteplici linguaggi simultaneamente. (SA, II, pp. 1676-1677)

Tra le righe di detto lessico critico ricorrono, insomma, parole, locuzioni, concetti e idee, quali lucidità, autodisciplina, capacità di elaborare il doppio versante della finzione e della verità, già enucleati altrove, che non possono andare disgiunti dal magistero stilistico.

Passando poi a tracciare una specie di autobiografia formativa posta sotto l'egida del fantastico, come tentato più volte anche in precedenza, e prima di accennare ai lasciti dei Borges, Kafka e Beckett, ecco evocati Palazzeschi e Bontempelli: «due maestri della generazione più anziana» (SA, II, p. 1680), cui sono subentrati Buzzati e Landolfi, «due scrittori della generazione di mezzo», riconosciuti nondimeno come molto diversi tra loro. Al «letterato ultrasofisticato e poliglotta, delizioso traduttore di Leskov e di Hofmannstahl» (SA, II, p. 1680) Landolfi, si giustappone infatti l'altro: «Buzzati, dotato d'una vena fantastica nordica e d'una istintiva maestria narrativa, era un giornalista che scriveva instancabilmente i suoi racconti per i giornali, lontano dagli ambienti letterari e intellettuali, con risultati straordinari quando non si lasciava andare alla facilità della sua vena» (SA, II, p. 1680).

⁵⁵ Non va ommesso che nel 1983 Calvino fu il curatore di una raccolta di *Racconti fantastici dell'Ottocento* apparsa negli Oscar Mondadori, in cui spicca l'assenza di narratori italiani; alcune precisazioni a proposito in SA, II, p. 1681.

L'accostamento operato tra Buzzati e Landolfi, anche se posto sotto il segno dell'antitesi, può vantare origini lontane, essendo attestato a partire dal '59, come già notato⁵⁶. E mi pare possa essere ulteriormente illuminato dalle lucidissime note critiche stese per la silloge *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino* (Milano, Rizzoli, 1982); là dove, nelle pagine de *L'esattezza e il caso (per Tommaso Landolfi)* (SA, I, pp. 1099-1113), pur in assenza di riferimenti palesi al bellunese, molte osservazioni riguardano uno degli aspetti posti in maggiore evidenza nel Buzzati novelliere, ossia il «congegno esatto, nella messa a punto d'una strategia calcolata» (SA, I, p. 1100) – dispositivo diegetico attorno al quale anche il racconto landolfiano volteggerebbe.

Alcuni rilievi interpretativi di notevole interesse concernono, inoltre, l'insorgere di specularità sospette tra lo spazio linguistico dell'opera e quello biografico del suo autore reale, se precisione e distacco, competenza e gioco, rigore e sperpero, perseguono dinamiche ancipiti – stili e contegni che, una volta proiettati semanticamente sulla «costellazione caso-caos-nulla-morte» (SA, I, p. 1102), rinviano a un orizzonte tematico non distante da quello buzzatiano.

Nel secondo intervento menzionato, *Un'antologia di racconti «neri»*, dove riecheggiano distintamente alcune indicazioni teoriche todoroviane, come accerta, ad esempio, l'attenzione rivolta al concetto di *hésitation*, recepita sia quale tecnica strutturale che pratica letteraria, l'omaggio conferito al bellunese non potrebbe essere più manifesto. Così:

Per alcuni dei principali rappresentanti del fantastico novecentesco (su scala mondiale, non più solo italiana) come Savinio, Buzzati, Landolfi, la scelta di *Notturmo italiano* si tiene ai racconti più famosi e ormai canonici: *Casa «La Vita»*, *Sette piani*, *La moglie di Gogol*. (SA, II, p. 1693)

⁵⁶ Si veda SA, I, p. 73.

Il riconoscimento sancito dalla cernita antologica, nel dimostrare a chiare lettere l'avvenuta assunzione del racconto buzzatiano nel canone poliedrico del fantastico sia nazionale che internazionale, ha quindi in Calvino un fautore convinto: riprova ultimativa, non molti mesi prima della scomparsa, di come proprio a Buzzati sia attribuita una collocazione focale non solo sullo scacchiere dei possibili del genere fantastico ma anche tra le quinte della narrativa mondiale.

CAPITOLO V

IL MITO COME PARADIGMA INTERPRETATIVO

La prismatica formazione intellettuale, la posizione strategica che ebbe negli anni, sia nelle vesti di redattore di periodici che come giornalista e saggista¹, l'intenso impegno culturale profuso già a partire dal 1946 in quel laboratorio di idee e di ideologie che fu la casa editrice Einaudi², fanno di Calvino una delle figure più idonee a mettere a fuoco con profitto non solo il dibattito teorico che investì il campo mitografico in Italia, in particolare lungo i decenni che vanno dal secondo dopoguerra alla metà degli anni ottanta, ma anche le sue svariate ricadute in ambito narrativo.

La curiosità inesausta che indusse lo scrittore a rivolgersi via via ad antropologia e folclore, scienze fisico-matematiche e arti visive, etnologia e teoria della letteratura, psicoanalisi e critica letteraria, nell'intento di interrogare con lucida intelligenza un ventaglio tanto vasto di discipline, mentre offre testimonianza di una personalità

¹ Rinvio in merito a FERRETTI, *Le capre di Bikini*, cit.; M. DINI, *Calvino critico. I percorsi letterari, gli scritti critici, le scelte di poetica*, Presentazione di G. GUGLIELMI, Ancona, Transeuropa, 1999.

² Per un'indagine esaustiva dell'attività non solo intellettuale ma anche organizzativa della Einaudi v. L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

intellettuale molto sfaccettata e in continuo divenire, contribuisce altresì a tratteggiare una stagione certo paradigmatica per la letteratura italiana del secondo Novecento, e in particolare per la sua narrativa e saggistica.

Pur in un quadro come il seguente, sinteticamente parziale, mi pare opportuno premettere alcune note. In primo luogo è necessario operare una distinzione tra una sfera citazionale del mito in cui echi e rimandi affiorano quali sinopie attive ma silenti, sommerse o velate, quindi interpretabili appieno grazie all'ausilio del lettore, e, invece, un livello "altro", dove la focalizzazione, non più virtuale o latente, palesa una spiccata consapevolezza autoriale³.

Infatti ci troviamo dinanzi a un esercizio narrativo che già dal primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, è abitato da presenze mitologiche sommerse. Un prototipo dal valore iniziatico e, insieme, rappresentativo, è offerto proprio dall'archetipo del "fanciullo divino" (Dioniso), adombrato nella figura aerea del giovane orfano Pin⁴, protagonista di un'odissea storica e, insieme, allegorica calata

³ Tra i contributi che hanno più approfondito il significato del dominio mitico cfr. M. A. BAZZOCCHI *L'immaginazione mitologica. Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini*, Bologna, Pendragon, 1996, pp. 69-103; C. BENUSSI, *Il mito classico nel riuso novecentesco. Marinetti, Savinio, Bontempelli, Gadda, Calvino*, in «Humanitas», LIV, n. 4, agosto 1999, pp. 554-577.

⁴ Notò da par suo Pavese, attualizzando il quoziente epico e, insieme, mitico che risuona nel personaggio: «Malgrado il carruggio, malgrado il sentore di chiasso e di feccia, la giornata di Pin ha una grande purezza; scontrosa sboccata maligna come trascorre, è tutta fresca, baldanzosa, di scoperte, di gesta, di onore, proprio come la giornata di un Astolfo e di un Jim Hawkins» (C. PAVESE, «*Il sentiero dei nidi di ragno*» [1947], in ID., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 246-247). Proprio al Pavese de *La luna e i falò* (1950) e alle scelte narrative operate in una prova così saturata di echi psicoanalitici, antropologici e mitologici, Calvino ha dedicato un intervento critico molto denso, dal titolo *Pavese e i sacrifici umani* (SA, I, pp. 1230-1233), la cui prima stesura data 1965. Nel saggio, poi raccolto in *Perché leggere i classici* (PLC, pp. 288-291), si menzionava tra l'altro, l'imprescindibile lezione del Frazer di *The Golden Bough* (1890), selezionando ben tre livelli, ovvero memoria, storia ed etnologia. Per una disamina della relazione non solo

in un' "avventura" per eccellenza liminare⁵, entro i cui parametri di vita e morte si provvede a traslitterare la vicenda resistenziale.

Da parte sua Jesi, sondando le implicazioni storiche soggiacenti alla figura dionisiaca – un prisma che riflette la condizione orfana per poi proiettarne le derive in una dimensione cosmogonica – in termini che mi paiono calzanti anche per il significato profondo del *Sentiero*, dove essa assume una valenza mitopoietica iniziatica, rilevava: «Nelle grandi svolte della storia della cultura, e soprattutto negli istanti in cui la crisi del sentimento religioso si fa sintomo e annuncio del finire di un ciclo, affiora dalle profondità della psiche l'immagine del fanciullo primordiale, dell'orfano. Ad essa sembra che l'animo umano affidi ciecamente le sue speranze, ed essa è sempre arbitra di metamorfosi»⁶.

Un archetipo, questo dionisiaco, dalle sembianze ambivalenti, peculiari di un dio per eccellenza straniero, condannato fin dal suo apparire a un'erranza lacerante, poiché nato sotto il segno del conflitto insanabile che ricade tra una giurisdizione matriarcale primigenia e l'incalzare inarrestabile del suprematismo di un maschile-paterno. Va ricordato, infatti, che, concepito da una madre mortale, Semele, ma strappato al suo grembo, il feto ancora in fieri del dio crebbe nella coscia-utero del padre Zeus, il quale intese in tale modo avocare a

intellettuale intercorsa tra le due figure v. BERTONE, *Italo Calvino e Cesare Pavese*, in ID., *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 87-118.

⁵ Anni dopo, recensendo su «la Repubblica» del 28 luglio 1981 *I riti di passaggio* (1909), un classico di Arnold Van Gennep, appunto al tema mitico-anthropologico della soglia verrà destinata una lettura molto utile anche per cogliere la concezione calviniana di destino e di soggettività nella modernità. La si veda nella nutrita sezione *Lettere di scienza e antropologia* (SA, II, pp. 2045-2049).

⁶ F. JESI, *Orfani e fanciulli divini*, in ID., *Letteratura e mito*, con un saggio di A. CAVALLETTI, Torino, Einaudi, 2002, p. 13. Degno di nota che la prima stampa einaudiana del volume (1968) fu incoraggiata da Calvino stesso. Per meglio calibrare le concezioni non univoche riguardanti la trascrizione narrativa di mitologemi va letta in particolare una missiva, non confluita in LE, datata 8 gennaio 1969, e indirizzata allo stesso Jesi, poi edita sul fascicolo monografico *Furio Jesi*, a c. di G. AGAMBEN e A. CAVALLETTI, in «Cultura tedesca», 12, dicembre 1999, pp. 99-100.

sé proprio la potenza del generare e del partorire⁷. Fatto a pezzi e divorato dai Titani, ma sempre rinascente, Dioniso evoca, pertanto, un paradigma polarizzato, contraddittorio per antonomasia, nella cui ambivalenza sessuale albergano via via leggerezza e tragedia, delirio e canto, voluttà e crudeltà, fecondità e morte.

Un'icona, codesta, che, ove letta in accezione stilistica, rimanda proprio alle figure retoriche dell'antitesi, cui la scrittura calviniana guardò con estremo interesse⁸, ricorrendo insistentemente a esse nell'intento di salvaguardare il lato più illuministico-habermasiano della propria soggettività, vigilando prudentemente su quello invece saturnino⁹: un versante, quest'ultimo, popolato a livello tematico da immagini e nuclei semantici, quali doppio, gemello, sosia, specchio, labirinto, ritratto, connessi al versante identitario, vale a dire uno dei territori che hanno attratto in modi prioritari sia il narratore che il saggista.

L'attenzione dedicata al mito di Dioniso, come al paesaggio tematico che gli fa corona (Cibele¹⁰, Baccanti, Arianna, bosco sacro), pur sottotraccia all'altezza del *Sentiero*, può gettare luce su una vena

⁷ Sul significato che riveste l'arrogarsi le "potenze" e le pratiche del generare e del partorire nel pensiero filosofico platonico e in alcune figure mitologiche (in particolare Dioniso), cfr. A. CAVARERO, *Diotima* in EAD., *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 93-122, 131-134.

⁸ Si veda P. V. MENGALDO, *Aspetti della lingua di Calvino* [1987], in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 227-291.

⁹ Circa questo volto della personalità dello scrittore cfr. A. BERARDINELLI, *Calvino moralista. Ovvero, restare sani dopo la fine del mondo*, in «Diario», VII, n. 9, febbraio 1991, pp. 37-58.

¹⁰ Cibele, la madre di Mercurio, una figura inquisita sia da Baudelaire che da Rimbaud, si rivelerà focale, ad esempio, nel *Castello*, per la *Storia dell'ingrato punito* (CAST, pp. 7-13), là dove il Cavaliere di Coppe viene straziato dalle Menadi nel bosco sacro alla dea; e, ancora, per la *Storia del guerriero sopravvissuto* (CAST, pp. 71-77), in cui il conflitto insanabile tra maschile e femminile è personificato nelle schiere delle amazzoni giustiziere e castratrici: «Per l'uomo che credeva d'essere l'Uomo non c'è riscatto. Regine punitrici governeranno per i prossimi millenni» (CAST, p. 77) – come si profetizza nell'explicit. D'altronde non va omissso che le

problematica, affiorante negli anni, certo influenzata dal pensiero nietzschiano¹¹, orientata ad auscultare il lato dionisiaco del campo.

Nell'analizzare in diacronia il proprio percorso artistico, Calvino stesso ha indicato la fase subentrata agli anni dell'impegno come momento cruciale di svolta. Infatti si radica in detta stagione, databile dalla fine dei cinquanta ai settanta, un'attenzione più avvertita e consapevole rivolta al dominio mitologico, sia per quanto concerne il versante saggistica che quello narrativo.

Decenni dopo, del resto, in *Sotto quella pietra* (1980), *L'Appendice* che chiude la silloge saggistica *Una pietra sopra*, si osservava:

La linea del *Midollo del leone*, che potrei definire di difesa della supremazia del soggetto cosciente e razionale, continua negli scritti che seguono nel volume, ma particolarmente da *Il mare dell'oggettività* che è del 1959 si sente che siamo entrati in un'altra epoca. E questo non tanto per i cambiamenti avvenuti nella mia biografia politica (rottura col Pci nel 1956-1957) quanto perché il paesaggio culturale che mi circonda si è trasformato ed esige altre sistemazioni. Comincia la traversata degli anni Sessanta, che occupa la parte principale del libro come importanza e numero di scritti. (SA, I, p. 402)

Si consideri, tuttavia, che il primo ponderato intervento, finalizzato a valutare la stagione che va dalla guerra di Spagna agli anni del secondo dopoguerra – fase ritenuta di primario rilievo sia sul

parvenze del “fanciullo divino” aleggiano su entrambi i capitoli, per riecheggiare di nuovo in *Storia d'un ladro di sepolcri* (CAST, pp. 25-27).

¹¹ Tra le prime attestazioni del pensiero di Nietzsche merita un accenno la rilevante recensione al volume di saggi di Carlo Levi *Paura della libertà*, edito da Einaudi nel 1946 e prontamente recensito su «L'Unità» il 15 dicembre dello stesso anno. Cogliendo il nesso profondo ricorrente tra l'esperienza e il «senso del sacro, senso oscuro e anonimo ch'egli vede in fondo a ogni manifestazione umana», Calvino asseriva: «È un anarchico non nel senso bakuniniano, kropotkiniano della parola, ma nel senso tumultuoso ed estetizzante del Nietzsche» (SA, I, pp. 1114-1115).

versante ideologico-culturale che formale – peraltro contraddistinto da un pervicace “ottimismo della volontà” che intendeva contendere al sistema pressante del neocapitalismo valori reclamanti «dalla letteratura un’immagine cosmica» (SA, I, p. 123), cioè *La sfida al labirinto* (SA, I, pp. 105-123), era apparso alcuni anni prima, nel 1962, su «Il menabò 5». Così, il ricorso a uno spazio-luogo per eccellenza mitico, come il labirinto, e la citazione della furia distruttiva del Minotauro avevano offerto al saggista eccellenti strumenti euristici per valutare la «letteratura del labirinto gnoseologico-culturale» (SA, I, p. 122) sullo sfondo della duplice possibilità che contempla, ossia l’approdo a una descrizione minuziosa della mappa del caos o, una volta sedotti, l’abbandonarsi a derive tanto suadenti¹².

Per quanto attiene alla saggistica, un apporto di notevole levatura, anche teorica, è dato da *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, che data 1967.

Ecco che qui (SA, I, pp. 205-225) si affrontano in termini organicamente sintetici problematiche destinate a divenire cruciali in interventi successivi. Innanzitutto viene attribuito uno spessore singolare all’istanza vocale fondante¹³ del narratore della tribù, quale sperimentatore/combinatore di un’oralità che avrebbe la tempra di caricare animali e oggetti di poteri magici:

Il mondo fisso che circondava l’uomo della tribù, costellato di segni di labili corrispondenze tra parole e cose, s’animava alla voce del narratore [...] ogni animale ogni oggetto ogni rapporto acquistava poteri benefici e malefici, quelli che saranno detti poteri magici e che si potrebbero invece dire poteri narrativi, potenzialità che la

¹² Un approccio critico di tale specie, endemicamente bifocale, affetto com’è da strabismo endemico, deve molti spunti metodologici allo Starobinski di *L’Œil vivant* (Paris, Gallimard, 1961) e ai suoi interessi tematici e psicoanalitici per i miti dello sguardo.

¹³ Circa le diverse accezioni che rivestono termini quali *phoné*, mito, *logos* si veda C. BOLOGNA, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992.

parola detiene, facoltà di collegarsi con altre parole sul piano del discorso. (SA, I, pp. 206-207)

Nel teorizzare una sequenza che, prendendo le mosse dalla *phoné*, conduce alla fiaba e alla letteratura, Calvino definisce il mito come «la parte nascosta d'ogni storia, la parte sotterranea, la zona non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare fin là» (SA, I, p. 218), mentre designa il rito quale elemento capace di convogliare in una sequenza eloquente una serie di segni polivalenti¹⁴.

Il saggista, allora, distanziandosi sia dalle posizioni di Propp che di Lévi-Strauss¹⁵ per quanto concerne il rapporto tra mito e fiaba, intende anteporre la fabulazione alla mitopoiesi, mentre definisce il «valore mitico <come> qualcosa che si finisce per incontrare solo continuando ostinatamente a giocare con le funzioni narrative» (SA, I, p. 222).

Sono valutazioni che andrebbero lette alla luce di scelte afferenti a una stagione narrativa precisa, cioè i decenni sessanta e settanta¹⁶: una temperie che ha guardato con spiccato interesse ai metodi elaborati dal formalismo prima, dallo strutturalismo narratologico e dalla semiologia poi¹⁷, receptivi con l'ausilio di discipline quali psicoanalisi

¹⁴ Sui nessi tra rito e fenomenologia del potere rimando alla disamina di BARENGHI, *Calvino e i sacrifici umani*, in ID., *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., pp. 229-252.

¹⁵ Meritevole di attenzione una missiva dal tono interlocutorio indirizzata a Gianni Celati, datata Parigi, 2 marzo 1969 (LE, pp. 1029-1035), in cui si palesano le proprie perplessità non solo circa il metodo strutturale di Lévi-Strauss ma anche riguardo all'approccio mitico archetipico attuato da Northrop Frye nel volume *Anatomia della critica. Quattro saggi*, apparso in quel '69 per la Einaudi privo dell'ipotizzata prefazione celatiana.

¹⁶ Per una messa a fuoco di quegli anni, durante i quali la funzione Calvino, sia in veste di saggista che di narratore, assunse un rilievo prioritario, cfr. BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

¹⁷ Si veda in merito D'A. S. AVALLE, *Dal mito alla letteratura* [1972, 1974], poi in ID., *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 1990, pp. 5-22.

e antropologia, eppure sensibili anche a istanze autoriali, letteriali e interpretative. Opzioni che, vivificate da letture spazianti dalla fenomenologia alla filosofia del linguaggio, dal pensiero utopistico alle scienze fisico-matematiche, hanno permeato prove esemplari, da *Le Cosmicomiche* (1965) a *Le città invisibili* (1972), da *Il castello dei destini incrociati* (1973) a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979).

Non va tralasciato, d'altronde, che già dal giugno del '67 ci si era trasferiti con la famiglia a Parigi, dove si entrò in contatto con figure quali Raymond Queneau e Georges Perec, Jacques Roubaud e Paul Fournel, attive nell'*Oulipo* (*Ouvroir de littérature potentielle*), e, nel medesimo tempo, si frequentò alla Sorbonne l'*École des Hautes Études*.

Tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli ottanta, in linea con una rete relazionale tanto ramificata, la saggistica calviniana interroga con divorante curiosità problematiche che badano a leggere il campo mitico giovandosi di prospettive antropologiche e, in senso lato, culturali. Difatti, in un laboratorio di tale tenore, che ausculta il polo mitico recependolo come una cruciale chiave di volta interpretativa della modernità e, insieme, del soggetto che, mentre la esperisce, tenta di interpretarla, assumono un rilievo assiomatico termini quali riconoscimento, identità, nome, voce, ripetizione, forma, metamorfosi, riscrittura.

Ecco, allora, che in uno scenario di tale tenore si avvicendano contributi di primaria rilevanza.

Con *Identità* (1977; SA, II, pp. 2823-2827), nell'intento di decifrare quesiti appunto identitari nella babele della contemporaneità, si rintraccia nel sistema elaborato dai Samo – una popolazione africana dell'Alto Volta – un modello ritenuto esemplare¹⁸. In *I livelli della realtà in letteratura* (1978; SA, I, pp. 381-398), si enucleano nell'*Odissea* diversi strati di materiale mitologico, relativi via via alla favola narrata e al leggendario cantore cieco, alla voce di Ulisse e al canto

¹⁸ Così: «L'identità è dunque un fascio di linee divergenti che trovano nell'individuo il punto d'intersezione. Il vero supporto dell'identità è dato dal nome (nome di lignaggio e nome individuale) definendo il posto e il ruolo sociale che l'individuo ha in ragione della sua situazione genealogica» (SA, II, p. 2826).

delle Sirene, mentre la riscrittura o l'interpretazione dei mitologemi diviene un'opportunità particolarmente significativa «per comunicare qualcosa di nuovo, pur restando fedeli all'immagine della tradizione» (SA, I, p. 386). Ancora, con *Ovidio e la contiguità universale* (1979; SA, I, pp. 904-916)¹⁹ si definisce il mito ovidiano come un «campo di tensione» (SA, I, p. 907) in cui il sistema interrelato (non già gerarchico)²⁰ ideato dal blocco dèi-uomini-natura ha modo di scontrarsi e di bilanciarsi; qui, inoltre, sono dedicati puntuali rilievi a una congerie policroma di immagini e di figure mitiche (Fetonte, Aracne, le Pieridi, le figlie di Minia, Perseo, Medusa, Dafne, Ciane, Mercurio, Venere, Adone, Ermafrodito, Medea, Giasone, Argo).

Calvino, insomma, legge in quel «grande campionario di miti» profuso dalle *Metamorfosi*, una dimensione architettonica accogliente, uno spazio anche potenziale-intenzionale in grado di dare voce e ospitalità a «direzioni ideologiche opposte» (SA, I, p. 908):

Solo accogliendo nel poema tutti i racconti e le intenzioni di racconto che scorrono in ogni direzione, che s'affollano e spingono per incanalarsi nell'ordinata distesa dei suoi esametri, l'autore delle *Metamorfosi* sarà sicuro di non servire un disegno parziale ma la molteplicità vivente che non esclude nessun dio noto o ignoto. (SA, I, p. 908)

In osservazioni di tale carattere, che interrogano accertamente la molteplicità – un paradigma destinato ad acquisire pieno risalto nella quinta delle future *Lezioni americane* (LA, pp. 101-120), riservata, non a caso, al genere romanzo, anzi «apologia del romanzo come grande rete» (LA, p. 120) – è possibile cogliere tracce che

¹⁹ Anche in PLC, pp. 29-40.

²⁰ Per un'evocazione allusiva della devozione arcaica, non comportante deferenza morale, una volta posta in relazione col mito, cfr. E. ZOLLA, *La poesia, il paesaggio interiore ed il mito*, in Id., *Archetipi*, trad. it. di G. Marchianò, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 132-135 (London 1981).

assurgono a spie di un programma poetico e teorico²¹ dalle valenze pure autoreferenziali. Si consideri, infatti, che siamo all'uscita di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, e a solo pochi anni di distanza da *Le città invisibili* e da *Il castello dei destini incrociati* – prove narrative nelle quali la cifra metamorfica rappresenta il perno focale sia dei versanti testuali che delle derive letterarie.

Ma veniamo agli anni ottanta.

Proprio al loro inizio compaiono due interventi destinati a ottenere vasta eco sulla stampa²². Essi, difatti, contribuirono a scandire ulteriormente il lessico critico ritenuto più adeguato a fronteggiare in senso prospettico una concezione di classicità riletta anche in ottica mitologica; ciò in una temperie ormai segnata a oltranza da modalità, sia comunicative che ricettive, privilegiando discipline quali la semiotica e l'informatica, e da forme che scommettevano sulla visività, mentre si paventava che fosse a rischio la cultura dello scritto, fino a divenire addirittura obsoleta²³.

Il primo, *Perché leggere i classici* (1981; SA, II, pp. 1816-1824)²⁴, in particolare là dove si enuncia la settima definizione di classicità – «*I classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia*

²¹ Indizio eloquente della considerazione avuta per una precisa stagione critica è il rinvio (SA, I, pp. 913-914) a un contributo del russo Ju. K. ŠČEGLOV, *Alcuni tratti strutturali delle "Metamorfosi" di Ovidio* (Moskva 1962). Il saggio, nella traduzione di Remo Faccani, era comparso nel volume *Il sistema di segni e lo strutturalismo sovietico*, a c. di R. FACCANI e U. ECO, Milano, Bompiani, 1969. Il semiologo, infatti, si era soffermato proprio sul risalto dato da Ovidio alla fisicità degli oggetti, colti nel loro realismo metamorfico. E Calvino, da parte sua, avvalendosi delle osservazioni dello studioso, aveva istituito un rapporto cogente tra la scrittura ovidiana e «il modello o almeno il programma del Robbe-Grillet più rigoroso e più freddo» (SA, I, p. 914).

²² Luno, intitolato *Italiani, vi esorto ai classici*, comparve sul settimanale «L'Espresso» del 28 giugno 1981 (pp. 58-68), mentre l'altro, *Sarà sempre Odissea*, su «la Repubblica» il 21 ottobre di quello stesso anno.

²³ Questo insieme di prospettive problematiche sono state esaminate in W. J. ONG, *Interfacce della parola*, trad. it. di G. Scatasta, Bologna, Il Mulino, 1989 (Cornell University Press 1977).

²⁴ Anche in PLC, pp. 5-13.

delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato (o più semplicemente nel linguaggio o nel costume)» – focalizza le avventure di Ulisse portandole a dialogare con tutte le possibili ed eventuali «incrostazioni o deformazioni o dilatazioni» (SA, II, p. 1819) cui sono andate soggette; ciò poiché tra il personaggio-tema e gli accadimenti sarebbe subentrato un movimento vorticoso, che avrebbe imposto delle reincarnazioni attualizzanti²⁵.

Il secondo, *Le Odissee nell'Odissea* (1981; SA, I, pp. 888-896)²⁶, che saggia in modi incisivi questioni coinvolgenti sia alcuni generi letterari (epos, fiaba, mito), sia le immagini e i temi che veicolano (viaggio, *nostos*, destino, identità, riconoscimento, verità/menzogna, fantastico)²⁷, definendo «l'Odissea il mito d'ogni viaggio» (SA, I, p. 896), accosta vissuto e mito nel discrimine del linguaggio.

A detta altezza, ciò che preme al saggista è scandagliare gli abissi della contemporaneità, prendendo atto della scomparsa epocale del senso del sacro, dell'avvento di un tempo plurimo e segmentato e dell'eclissi subita da ogni ideologia, muniti di sonde che si attengano a una concezione non meramente salvifica della letteratura e del mito, ma ricorranò a esse come a una sorta di alfabeto capace di prestare al mondo, se non un senso organicamente serrato, almeno voce, nel tentativo di saldare assieme microcosmo e macrocosmo.

Può dare bene conto degli interessi che permeano questa stagione la densa recensione a *La rovina di Kasch* di Roberto Calasso (1983; SA, I, pp. 1016-1022): elogio di quella cultura della discontinuità che, invece, il Calasso aveva condannato proprio nel pensiero

²⁵ Per un'articolata indagine comparatistica v. *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*, a c. di P. BOITANI e R. AMBROSINI, Roma, Bulzoni, 1998. Si confronti inoltre D. SUSANETTI, *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Roma, Carocci, 2005 (per Odisseo alle pp. 59-80).

²⁶ Anche in PLC, pp. 14-22.

²⁷ Per un serrato bilancio problematico riservato appunto al romanzo cfr. C. BERTONI e M. FUSILLO, *Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?*, in *Il romanzo*, a c. di F. MORETTI, *Volume quarto. Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 31-58.

etnologico di Lévi-Strauss, e, insieme, del principio salvifico che, nonostante tutto, si anniderebbe nella narrativa: «Molto nella letteratura può essere salvato, che nella vita è irredimibile. Il presente, invivibile nel suo concreto orrore, si può accettare come pretesto di racconto o di romanzo» (SA, I, p. 1020).

Sarà con le *Lezioni americane* che la lunga fedeltà per il composito polo significato dal mito ha modo di giungere a compiuta teoresi. Nelle *Sei proposte*, infatti, ci si imbatte in istanze via via autobiografiche, critiche, tematiche, interpretative, culturali e ideologiche, decifrate grazie a un filtro, appunto mitologico, che contribuisce a riformularle come un'*écriture* seconda, atta a rendere trascrivibile in linguaggio il magma del presente.

Così, in *Leggerezza*, nell'espone uno dei miti più emblematici della modernità, quello di Perseo, l'eroe che sconfigge lo sguardo pietrificante della Medusa e, insieme, in allegoria, l'inerzia opaca del mondo grazie alla leggerezza e a una visione precipua, vale a dire l'indiretta, si cerca altresì di cogliere il legame necessario che passa tra soggetto e mondo, consapevoli che nel mito si annidi un quoziente residuale refrattario a qualsivoglia interpretazione:

Subito sento la tentazione di trovare in questo mito un'allegoria del rapporto del poeta col mondo, una lezione del metodo da seguire scrivendo. Ma so che ogni interpretazione impoverisce il mito e lo soffoca: coi miti non bisogna aver fretta; è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi a meditare su ogni dettaglio, ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio di immagini. La lezione che possiamo trarre da un mito sta nella letteralità del racconto, non in ciò che vi aggiungiamo noi dal di fuori. (LA, p. 6)

Nelle pagine di *Rapidità* un ulteriore snodo mitologico molto significativo, recepito anche quale rilevante strumento autoeseggetico, viene additato nei poli contrapposti cui il nucleo Mercurio-Hermes-Toth, da un lato, e quello Saturno-Cronos, da un altro, hanno dato vita. Del resto non va sottaciuto che in particolare alla triade mercuriale, l'ultimo termine della quale, l'egizio

uomo-uccello Toth, è precisato essere l'inventore della scrittura, si ascrivono valenze inclini a rifondere tutti i diversi temi enunciati nelle prime due *Lezioni*:

Ma tutti i temi che ho trattato questa sera, e forse anche quelli della volta scorsa, possono essere unificati in quanto su di essi regna un dio dell'Olimpo cui io tributo un culto speciale: Hermes-Mercurio, dio della comunicazione e delle mediazioni, sotto il nome di Toth inventore della scrittura, e che, a quanto dice C.G. Jung nei suoi studi sulla simbologia alchimistica, come «spirito Mercurio» rappresenta anche il *principium individuationis*. (LA, p. 50)

I due nuclei selezionati inscenano compresenze conflittuali che, fluttuando tra il segno temperamentale indefinito e oscillante del primo e l'etimo invece melanconico e contemplativo del secondo, sono in grado di dare conto dell'endiadi insanabile sperimentata pure dalla prima persona dello scrivente:

Certo il mio carattere corrisponde alle caratteristiche tradizionali della categoria a cui appartengo: sono sempre stato anch'io un saturnino, qualsiasi maschera diversa abbia cercato di indossare. Il mio culto di Mercurio corrisponde forse solo a un'aspirazione, a un voler essere: sono un saturnino che sogna di essere mercuriale, e tutto ciò che scrivo risente di queste due spinte. (LA, p. 51)

Inoltre, le *Sei proposte* interpellano il versante mitologico per elaborare una serie di relazioni imprescindibili tra forma, stile e struttura dell'opera letteraria, nel quadro di una cosmologia e di una metafisica che attingono dalla scienza non solo metodi ma anche messaggi.

In *Esattezza*, allora, citando ancora il magistero borgesiano e un volume molto meditato di Zellini, *Breve storia dell'infinito*, si scrive:

Questo legame tra le scelte formali della composizione letteraria e il bisogno di un modello cosmologico (ossia d'un quadro mi-

tologico generale) credo sia presente anche negli autori che non lo dichiarano in modo esplicito [...] L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo. (LA, p. 68)

Ecco che, in *Visibilità*, è l'autolettura delle *Cosmicomiche* a promuovere l'analisi icastica di un testo in cui, se «il punto di partenza è un enunciato tratto da un discorso scientifico», ciò serve a dimostrare come «il discorso per immagini tipico del mito possa nascere da qualsiasi terreno: anche dal linguaggio più lontano da ogni immagine visuale come quello della scienza d'oggi» (LA, p. 89).

La narrativa, allora, e fin dalle prime prove, si presta a essere uno spazio eletto in cui non solo dare voce e figura ai propri interessi mitopoietici ma anche esperire possibili modelli teorici e interpretativi²⁸.

Un racconto esemplare, in questo senso, è dato dal terzo dei dodici che compongono *Le Cosmicomiche: Un segno nello spazio* (1964; RR, II, pp. 108-117). Tanto è vero che esso risulta costellato di allusioni e attraversato da reti tematiche che vanno a formare una vera e propria costellazione mitografica capace di divenire eloquente diagramma narrativo.

Qui l'io personaggio, alla ricerca di una scrittura fondativa, creata con l'intento di tracciare un segno, di dotarlo di una traccia e di attribuirgli un nome, «in groppa alla Galassia [...] caracollando sulle

²⁸ I volumi seguenti hanno offerto in merito analisi molto articolate: F. BERNARDINI NAPOLETANO, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le Cosmicomiche» a «Le città invisibili»*, Roma, Bulzoni, 1977; C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.

orbite planetarie e stellari come in sella a un cavallo dagli zoccoli sprizzanti scintille» (RR, II, p. 112)²⁹, assiste alla fondazione di una cosmogonia semantica da cui ha origine il pensiero, il tempo, la dimenticanza, il piacere del ritrovare-riconoscere, la forma e lo stile («quel modo speciale che ogni cosa aveva di star lì in un certo modo» RR, II, p. 113). Per poi prendere atto che tutto può essere cancellato e contraffatto e che, una volta smarrita ogni coordinata spaziotemporale di inizio e fine, la Galassia-frittata (RR, II, p. 116), nei suoi giri roventi, diviene talmente istoriata di geroglifici e ideogrammi da risultare illeggibile.

Con i primi anni settanta, un romanzo come *Il castello dei destini incrociati* rappresenta un vero e proprio banco di prova, sulle tavole del quale testare i molteplici domini mitologici e, assieme, narratologico-semiologici (da Propp a Šklovskij, a Uspenskij), cui ispirarsi per dare vita al proprio prismatico laboratorio discorsivo³⁰.

Qui, allora, giovandosi altresì dell'apporto comparatistico fornito dalle arti visive, confluiscono figure e personaggi, temi e motivi, forme e citazioni, desunte via via dalla mitologia classica, dall'epica antica e moderna, dalla tragedia, dalla novellistica, dalla fiaba, dal folklore e dall'agiografia: ciò che ne risulta è una sfida scagliata

²⁹ Va notato come nell'immagine del cavaliere planetario Qfwfq, nel cui nome si rifrange una specularità consonantica certo sintomatica, siano ravvisabili in controluce entrambe le figure aeree di Pegaso e del figlio del Sole-Apollo, Fetonte, mentre sfida il paterno nel tentativo di governare il corso del suo carro.

³⁰ Nella *Nota* (CAST, pp. 123-128), datata ottobre 1973, che funge da impegnativa postfazione allegata alla prima edizione nei "Supercoralli", e che nei "Meridiani" figura in separata sede (RR, II, pp. 1275-1281), Calvino si era premurato di fornire un ragguaglio circostanziato circa i tempi e i modi della composizione delle due sezioni che compongono il volume-labirinto, ossia *Il castello dei destini incrociati* prima e *La taverna dei destini incrociati* poi, definendolo: «una specie di cruciverba fatto di figure anziché di lettere, in cui per di più ogni sequenza si può leggere nei due sensi» (CAST, p. 125). Va rilevato come nelle sue sei pagine siano fitti i riferimenti al movimento surrealista e alla semiologia di scuola sovietica.

contro una nozione chiusa e compatta di narratività e, assieme, obbediente a una *ratio* paradossalmente ordinata.

Vi si avvicendano, dunque, in vorticoso sequenza un coacervo di rimandi intertestuali – una giostra decostruita di tessere intercambiabili di Ninfe, Ippogrifi, Sibille, Amazzoni, Baccanti, Edipo, Ulisse, Mercurio, Venere, Elena, Menelao, Psiche, Cibele, Eros, e ancora Faust, Parsifal, Orlando, Astolfo, Angelica, Medoro, Streghe, Ofelia, Amleto, *Justine*, *Macbeth*, Cordelia, Bagatto, Papesa, Cavaliere di Spade, Asso di Coppe, Morte, San Giorgio, San Girolamo, San Pietro... che intenderebbe decodificare i profili dei tarocchi: epifanie disponibili a misletture multiple che abitano i luoghi per antonomasia del mercuriale e del possibile (bosco, strada, bivio, soglia, taverna, fonte, oltretomba, labirinto)³¹.

Nel sabba narrativo che ne consegue si tesse un arazzo dalle fattezze instabili e poliedriche delle carte da gioco – tasselli *in fieri* componenti un mosaico-archivio³² paradossalmente ordinato.

La legge che governa questo mondo di carta, fatiscente e nel contempo strutturato, appare prossima a quella che regge il mondo mitico: un principio metamorfico, in virtù del quale signoreggia il multiforme, il compresente, il mutante. Discontinuità ben allegorizzate, ad esempio, nella *Storia dell'indeciso* (RR, II, pp. 551-559), là dove, nel connettere il paradigma con le evenienze negligenti del caso, si osserva: «ogni specie ed individuo e tutta la storia del genere umano non sono che un casuale anello d'una catena di mutazioni e evoluzioni» (RR, II, p. 558).

³¹ Circa il ruolo metanarrativo che l'immagine del labirinto svolge in Calvino (ma non solo in lui) cfr. W. KRYSINSKI, *Borges, Calvino, Eco: filosofie della meta-narrazione*, in ID., *Il romanzo e la modernità*, Prefazione di F. MUZZIOLI, trad. it. di M. Manganeli, Roma, Armando, 2003, pp. 233-254.

³² Recependo congiuntamente istanze testuali e motivazioni lettoriali, in un passo della *Nota* menzionata si asseriva: «il testo scritto si può dire l'archivio dei materiali accumulati via via, attraverso stratificazioni successive di interpretazioni iconologiche, di umori temperamentali, d'intenzioni ideologiche, d'impostazioni stilistiche» (CAST, p. 128).

A metà degli anni settanta ecco fare la sua comparsa il racconto *La poubelle agrée*, datato Parigi 1974-76 (RR, III, pp. 59-79)³³ – riprova eccellente della significanza del tragitto postmoderno vissuto dal polo mitico³⁴.

L'auscultazione ironica di detto campo, a questo punto, risulta calata tra le quinte di un paesaggio inurbato, in una zona residenziale di Parigi che sembrerebbe preservata dai travolgenti conflitti epocali di una società a capitalismo avanzato, mentre nasconde nel suo "intestino" il pandemonio luciferino che si annida nella più vieta quotidianità, assediata da tempeste e nubifragi (nel lavastoviglie), da riti orfici³⁵, da demoni visitatori (gli spazzaturai extracomunitari), da incenerimenti cosmogonici (del pattume).

Eventi, codesti, che contribuiscono a trasformare una Parigi quietamente borghese in una Città di Dite, condannando l'io, scorciato da una parvenza mercuriale («allora è il Mercurio psicopompo che m'accompagna conducendo il carico dei pesi morti alla riva del municipale Acheronte.» RR, III, p. 76) a funzioni compulsive, equiparanti l'incalzare ossessivo della scrittura allo smaltimento diurno dei rifiuti.

³³ Uscito dapprima su «Paragone letteratura» (XXVII, 324, febbraio 1977, pp. 3-20), con in calce l'indicazione «Parigi 1974-1976», il testo, che avrebbe dovuto confluire nel progettato volume dal titolo *Passaggi obbligati*, è stato riedito nella già menzionata silloge mondadoriana postuma *La strada di San Giovanni* (Milano, 1990, pp. 87-116), accanto a *La strada di San Giovanni, Autobiografia di uno spettatore, Ricordo di una battaglia e Dall'opaco*.

³⁴ Circa il significato veicolato da alcuni temi peculiari della postmodernità in Calvino cfr. ZANOTTI, «*Gli universi si fanno e si disfano ma è sempre lo stesso materiale che gira*». *Appunti sulle eterotopie cosmicomiche di Calvino e un'ipotesi su Calvino e Pynchon*, cit.; si veda, inoltre, CESERANI, *Il caso Calvino*, in Id., *Raccontare il postmoderno*, cit., pp. 166-180.

³⁵ Nell'interpretare il mito di Orfeo, ha anche focalizzato prospettive problematiche connesse alla voce e alla scrittura il volume di M. DETIENNE, *La scrittura di Orfeo*, trad. it. M. P. Guidobaldi, Roma-Bari, Laterza, 1990 (Paris 1989); rilevanti per la mia lettura i capitoli *Una scrittura creativa, la voce di Orfeo, i giochi di Palamede e Orfeo riscrive gli dei della città* (ivi, pp. 97-130).

Il tema urbano, insomma, che ne *Le città invisibili* aveva attinto a una serie nutrita di mascheramenti metamorfici, peraltro dalle compresenze molto indicative – per limitarmi a una singola occorrenza, si pensi a Ottavia, la quinta de *Le città sottili* (RR, II, p. 421), ragnatela costruita come un labirinto pendulo proiettato a rovescio sull'abisso, allegorizzante la sfida lanciata da una mortale, la ricamatrice Aracne, alla dea Minerva, decodificabile in quanto sinopia del campo semantico della tessitura/scrittura³⁶ – in questa *Ville lumière*, fero di cultura, di moda e di modernità, traslitterata per metonimia in *poubelle*, ritrae lo sconvolto paesaggio (non solo metropolitano ma anche interiore) che attornia l'io che scrive, avvalendosi ancora una volta di una orchestrazione immaginativa mitologica.

L'ulisside, che si era arrampicato sugli alberi, aveva cavalcato costellazioni e galassie, attraversato mari e abitato ordinate (sebbene inquietanti) periferie metropolitane, verso la fine degli anni settanta, con *In una rete di linee che s'intersecano* (RR, II, pp. 769-776), settimo capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* – certo uno degli esiti narrativi più convincenti del solco persistente offerto dal mitico – per fare perdere le tracce del proprio viaggio (terreno, cosmico, interiore), rendendo così nullo il *nostos*, si ritrova di nuovo, disilluso e scettico, a confrontarsi non solo con temi connessi a problemi identitari (sospia, controfigure, doppi), sorpresi perlopiù in modalità visiva (specchio, caleidoscopio, luce riflessa, stanza catoptrica)³⁷, ma a divenire collezionista di specchi magici rinascimentali.

L'inseguimento a oltranza del miraggio di una totalità perduta e, nondimeno, pervicacemente perlustrata, colta per istantanee e a frammenti, spiata da iniziati perfino sotto il velo della dea Iside³⁸,

³⁶ Per una disamina filosofica di detto campo v. F. RIGOTTI, *Il filo del pensiero. Tessere, scrivere, pensare*, Bologna, Il Mulino, 2002. Detta accezione del mito aracneo verrà affrontata più compiutamente nel capitolo che segue.

³⁷ Ha prescelto un'angolazione interpretativa di tale tenore il volume di BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, cit.

³⁸ Concludendo questo pezzo, infatti, si era osservato: «In un frammento di Novalis un iniziato che è riuscito a raggiungere la dimora segreta di Isis solleva

non può che ricondurre per l'ennesima volta all'istanza dell'io, il quale, nel tentativo di interpretarla, non cessa di esperirla:

Di specchio in specchio – ecco quel che m'avviene di sognare – la totalità delle cose, l'universo intero, la sapienza divina potrebbero concentrare i loro raggi luminosi in un unico specchio. O forse la conoscenza del tutto è seppellita nell'anima e un sistema di specchi che moltiplicasse la mia immagine all'infinito e ne restituisse l'essenza in un'unica immagine, mi rivelerebbe l'anima del tutto che si nasconde nella mia.

Questa e non altra sarebbe la potenza degli specchi magici di cui tanto si parla nei trattati di scienze occulte e negli anatemi degli inquisitori: costringere il dio delle tenebre a manifestarsi e a congiungere la sua immagine con quella che lo specchio riflette. (RR, II, p. 774)

Così, in *Palomar*, in particolare in *Lettura di un'onda* (RR, II, pp. 875-879), quell'ulisside ormai "spettatore naufrago" lucreziano, per rifarmi alla metaforica di Blumenberg³⁹, non può che limitarsi a mirare dalla riva sabbiosa, da una postazione quindi passiva, l'avvicinarsi incessante delle onde generate dagli abissi di Posidone, accettando di farsene paziente e minuto osservatore.

il velo della dea... Ora mi sembra che tutto quello che mi circonda sia una parte di me, che io sia riuscito a diventare il tutto, finalmente...» (RR, II, p. 776).

³⁹ H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, trad. it. di F. Rigotti, Bologna, il Mulino, 1985 (Frankfurt am Main 1979).

CAPITOLO VI

ARACNE E/O ATENA: PER UNA METAFORICA DUALE DEL FEMMINILE

Nel dialogo che sussiste tra la produzione narrativa e quella saggistica, l'attenzione costante riservata da Italo Calvino al campo mitologico spicca non solo per continuità ma anche per acume: una riflessione, la sua, che si è modulata variamente negli anni, rivelandosi molto accorta nell'interpellare settori via via narratologici, antropologici, culturali e ideologici¹. Coltivato in origine nell'ambito del laboratorio Einaudi e, come noto, sullo sfondo del magistero paveseiano, tale interesse, in particolare a partire dagli anni sessanta², è stato poi declinato su versanti molteplici, spazianti dalla teoria

¹ Lessersi misurati con alcune discipline, come l'antropologia, lo strutturalismo, la narratologia e la semiologia, nella stagione narrativa e saggistica novecentesca del ventennio sessanta-ottanta che procede da *Le Cosmicomiche* alle *Lezioni americane*, permette ora, nell'ottica post-postmoderna del secolo presente, una rilettura accorta e, assieme, disincantata di quei decenni, già remoti eppure "necessari" per fare il punto su ciò che è subentrato dopo quel post. In una linea esegetica siffatta v. R. DONNARUMMA, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo, 2008.

² I "fantasmi" compositi che aleggiavano sugli anni sessanta sono stati colti efficacemente nei numerosi contributi, sia negli editi per la prima volta come nei riediti, presenti nel numero monografico *Italo Calvino negli anni Sessanta* de «L'illuminista» (XII, n. 34/35/36, 2012).

della letteratura alle arti visive, dalla filosofia alla semiologia, dalla psicoanalisi alla genetica, dalle scienze fisiche alle matematiche.

Fatto sta che una curiosità onnivora e inesausta ha indotto l'autore a elaborare il proprio pensiero sul mito assumendolo come uno snodo focale, peraltro soggetto a sintomatici mutamenti di rotta³. Sarà anche grazie all'accorta valutazione di un dominio così denso e articolato concettualmente che si approderà ad alcune autointerpretazioni molto indicative, il cui rilievo non è certo marginale per uno scrittore tanto restio a consegnare un profilo definito e compiuto di sé al proprio destinatario, all'ideale come a quello reale. E si tratta di disamine che rivestono un significato non da poco, poiché animate dal progetto ostinato di cimentarsi nella decifrazione di un mondo che, almeno da una data altezza, viene avvertito come un coacervo problematico.

L'indagine dedicata a una definizione pertinente del mito, pertanto, non si è risolta in una demarcazione netta e univoca del territorio di sua spettanza, bensì nella individuazione "aperta" di una sorta di costellazione in movimento – forma pulviscolare molto cara allo scrittore, come si è già rilevato nel capitolo precedente – mentre cogliere le sue svariate declinazioni ha assunto il senso di una ricerca per antonomasia "discreta"⁴.

Se si enucleasse uno dei punti più salienti della disamina calviniana, recependolo come uno spartiacque ideale non solo della produzione saggistica ma anche della narrativa, questo spazio di riflessione e, nel contempo, di passaggio potrebbe collocarsi alla metà degli anni sessanta. Interrogando figure per le quali l'imma-

³ Per una rassegna dei punti più salienti di questo iter rinvio al capitolo precedente.

⁴ Proprio in *Cibernetica e fantasmi* (1967), contributo destinato a confluire nella silloge *Una pietra sopra*, il saggista ebbe modo di riflettere sulla frattura avvenuta tra il secolo XIX e il seguente in più campi del sapere, scandita esemplarmente dal passaggio dal pensiero di Hegel e di Darwin a quello di Chomsky – stacco che comportò «una rivincita della discontinuità, divisibilità, combinatorietà, su tutto ciò che è corso continuo, gamma di sfumature che stingono una sull'altra» (SA, I, p. 210).

ginario dello scrittore ha nutrito una predilezione manifesta, come, ad esempio, il vortice e il vuoto⁵, ecco che è determinante misurarsi a questa altezza col mito, per l'appunto: un campo di forze che va a interagire per un verso con la voce orale del narratore tribale, per un altro con la fiaba, mentre chiama in causa i nessi sussistenti tra gioco e inconscio, riletti alla luce delle relazioni che pattuiscono con l'attività artistica.

Affrontano compiutamente quanto accennato le pagine, fondatamente celebri, di *Cibernetica e fantasmi*, cui ho già fatto riferimento; là dove, in parziale disaccordo con gli assunti di Propp, Frye e Lévi-Strauss, per poi risolvere che la fabulazione precede la mitopoiesi, dal momento che «il valore mitico è qualcosa che si finisce per incontrare solo continuando ostinatamente a giocare con le funzioni narrative» (SA, I, p. 222), si era osservato:

Il mito è la parte nascosta d'ogni storia, la parte sotterranea, la zona non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare fin là. Per raccontare il mito non basta la voce del narratore nell'adunanza tribale di ogni giorno; ci vogliono luoghi ed epoche speciali, riunioni riservate; la parola non basta, occorre il concorso di un insieme di segni polivalenti, cioè un rito. Il mito vive di silenzio oltre che di parola; un mito taciuto fa sentire la sua presenza nel narrare profano, nelle parole quotidiane; è un vuoto di linguaggio che aspira le parole nel suo vortice e dà alla fiaba una forma. (SA, I, p. 218)

Le valutazioni conclusive del saggio, inoltre, nell'approdare a una disamina serrata de *Il conte di Montecristo*, ossia l'ultimo racconto di *Ti con zero* (Torino, Einaudi, 1967), sono una riprova esemplare di quell'autobiografismo diffuso, sebbene sommerso, riaffiorante nella coppia bifronte Edmond Dantès e Abate Faria

⁵ Rinvio al capitolo seguente per una lettura più mirata dei significati mediati dalle immagini spaziali della forma cava e del vuoto, anche rispetto ai messaggi culturali che veicolano.

– a conferma dei nessi cogenti ideati tra la riflessione sul mito e la scrittura dell’io.

Nella occasione presente indagherei non già i mitologemi più risaputi, avvalorati anche dalla autoanalisi operata, bensì altri che non hanno goduto pari “visibilità”. Lo scrittore, infatti, con una buona dose di egotismo, ha concesso largo risalto ad alcune figure mitiche declinate al maschile, facendo leva sulle loro prerogative sia temperamentali che semiotiche, peraltro celebri, per avere l’opportunità di esibire anche se stesso e il proprio laboratorio, sia narrativo che saggistico.

Mi sto riferendo alla disamina, magistrale, condotta all’altezza di *Rapidità*, la seconda delle *Lezioni americane*, dedicata allo stato, indefinito e oscillante, di un Mercurio contrapposto al «temperamento influenzato da Saturno, melanconico, contemplativo, solitario», in occasione della quale ci si definisce «un saturnino che sogna di essere mercuriale, e tutto ciò che scrivo risente di queste due spinte» (LA, p. 51).

Se è alla figura di Saturno-Cronos, menzionata di seguito, che si tributa un omaggio rivelatore, proprio per il potere che esercita sull’io che scrive, è sulla nomea letteraria e simbolica che il claudicante Vulcano-Efesto porta in dote con sé fin dai tempi di Omero che ci si sofferma: quel «dio che non spazia nei cieli ma si rintana nel fondo dei crateri, chiuso nella sua fucina dove fabbrica instancabilmente oggetti rifiniti in ogni particolare, gioielli e ornamenti per le dee e gli dèi, armi, scudi, reti, trappole» (LA, pp. 51-52).

Nel concepire le due tradizioni, che guardano per un verso all’aereo Mercurio, per un altro al claudicante Vulcano, come a un lascito di lunghissima tenuta, destinato com’è a giungere fino alla modernità, si nota, anche sulla scorta della “lettura occasionale”⁶

⁶ Accennando al senso che riveste la casualità della lettura – un’accidentalità atta a trasformare l’incontro col libro, persino con uno scientificamente non rigoroso, in una sorta di scelta e di “destino” – si postilla: «Anche qui devo riferirmi a una lettura occasionale, ma alle volte idee chiarificanti nascono dalla lettura di libri strani e difficilmente classificabili dal punto di vista del

dell'*Histoire de notre image* di André Virel (Genève, Mont-Blanc, 1965): «Mercurio e Vulcano portano ognuno il ricordo d'uno degli oscuri regni primordiali, trasformando ciò che era malattia distruttiva in qualità positiva: sintonia e focalità» (LA, p. 52).

E sarà appunto richiamandosi a detta analisi di scuola junghiana⁷ che Calvino avrà modo di comporre uno dei suoi più accorti (e fortunati) autoritratti intellettuali, recepito prontamente nel dibattito critico, proiettando il corredo cromosomico dispensato da Urano, col suo *continuum* temporale indifferenziato, nel dualismo dialettico di Mercurio e Vulcano: «Da quando ho letto questa spiegazione della contrapposizione e complementarità tra Mercurio e Vulcano, ho cominciato a capire qualcosa che prima d'allora avevo solo intuito confusamente: qualcosa su di me, su come sono e su come vorrei essere, su come scrivo e come potrei scrivere» (LA, p. 52).

Così:

Il lavoro dello scrittore deve tener conto di tempi diversi: il tempo di Mercurio e il tempo di Vulcano, un messaggio d'immediatezza ottenuto a forza d'aggiustamenti pazienti e meticolosi; un'intuizione istantanea che appena formulata assume la definitività di ciò che non poteva essere altrimenti; ma anche il tempo che scorre senza altro intento che lasciare che i sentimenti e i pensieri si sedimentino, maturino, si distacchino da ogni impazienza e da ogni contingenza effimera. (LA, p. 53)

rigore accademico» (LA, p. 52). Modalità "avventurosa" che Manguel, ovvero il lettore per antonomasia di Borges, confessava essere anche la propria: «Oltre a Borges, mi suggerivano ogni tanto dei titoli alcuni amici, vari professori o qualche recensione, ma i miei incontri con i libri erano essenzialmente casuali» (A. MANGUEL, *Una storia della lettura*, trad. it. di G. Guadalupi, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 28).

⁷ Uno dei sondaggi più fini riservati alla mediazione debenedettiana del pensiero di Jung nel dibattito teorico ed ermeneutico novecentesco è quello di B. MIRISOLA, *Debenedetti e Jung. La critica come processo d'individuazione*, Prefazione di E. BIAGINI, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012.

L'immaginario collettivo utile a interpretare la propria "fucina" vulcanica di scrittore, resa più aerea grazie ai vapori mercuriali e "avventurosi"⁸ che fuoriescono dagli alambicchi mobili del figlio di Maia, è quindi popolato da alcuni miti squisitamente maschili. Nelle icone di Mercurio e Vulcano alberga, infatti, una temporalità bifronte, assieme paziente e inquieta, mentre è grazie a quelle loro sembianze polarizzate che i connotati di entrambi gli dei hanno l'opportunità di risaltare e di interagire nel discrimine di una differenza che diviene mutua funzionalità.

Che sia peculiare all'elaborazione immaginaria calviniana, come, di conseguenza, al suo traslitterarsi in diegesi, e *tout court* in scrittura, un andamento relazionale, animato da un movimento per eccellenza dialettico, lo ha già evidenziato Barenghi:

La legge interna della narrativa di Calvino – ma forse sarebbe più giusto dire: della sua immaginazione – è una sorta di dualismo euristico, non rigido, né manicheo o definitorio. Le antinomie calviniane non offrono spiegazioni ultimative, ma servono come strumenti di una ricerca. Quello che conta è il legame intrinseco fra i termini opposti, la loro relazione reciproca: ciò che resta nel mezzo, la scintilla che scocca. Un dualismo tensivo, e – per così dire – galvanico, mai placato dal superiore conciliativo sguardo di un'impersonalità storica o metafisica, bensì calato costantemente nell'immanenza bruciante o oppressiva della determinatezza esistenziale⁹.

⁸ Nel mettere a punto un'idea di sprezzatura che, per alcuni versi, si attaglia anche alla personalità potenzialmente "avventurosa" di Calvino, almeno per quanto concerne il lato mercuriale del suo profilo, Campo nel saggio *Con lievi mani* ebbe modo di notare: «La sprezzatura al suo limite più secolare è certo uno dei caratteri dell'avventuriero; un carattere mercuriale, ambivalente, imponderabile, nel quale persiste tuttavia il seme della grazia» (C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 106).

⁹ BARENGHI, *Come raccontare in una notte buia e tempestosa*, in ID., *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., pp. 63-64. Il saggio era già apparso in «Nuova Corrente», XXXIV, n. 99, gennaio-giugno 1987, pp. 157-178.

Tanto è vero che il cultore onnivoro di un vasto ventaglio di discipline, pronto a cogliere metodologicamente i loro eventuali rapporti, ancora una volta in *Cibernetica e fantasmi* si era ispirato alle scoperte compiute in biologia da Watson e Crick per reperire conferme probanti alle proprie idee¹⁰.

E proprio nei due straordinari ritratti immaginari dedicati da Goffredo Parise a “compagni di scuola” così diversi da lui, sia per temperamento che per cultura, vale a dire a quegli “sgobboni” di Eco e di Calvino, le fattezze umorali della coppia archetipica divina scovano l’occasione più propizia per manifestarsi appieno – peculiarità che si confanno per un verso a un Umberto il quale, «nel suo loden svolazzante»¹¹, sembra un po’ Mercurio e un po’ Vulcano, per un altro a un Italo che, proprio per «l’abilità incredibile, scimmiesca, di arrampicarsi sugli alberi»¹², parrebbe un po’ Vulcano e un po’ Mercurio.

Accanto ai miti di segno prettamente maschile, tuttavia, le cui prerogative sarebbero da ricondurre da una parte a un *intellegere* prensile, irrequieto e ironico (di Mercurio), dall’altra a una caparbità ostinata, degna di un “secchione” saturnino (Vulcano), se ne giustappongono altri, più femminili (o, almeno, da ritenersi tali).

¹⁰ Basti qui proporre un passo emblematico, nel cui lessico merita evidenziare come la menzione del procedimento reduplicante, che riveste un rilievo oltremodo significativo per il modello gnoseologico calviniano, proceda di pari passo con le nozioni di finito, per un verso, e di varietà invece illimitata, per un altro: «E quanto alla biologia, Watson e Crick ci hanno dimostrato come la trasmissione dei caratteri della specie consista nella duplicazione d’un certo numero di molecole a forma di spirale formate da un certo numero di acidi e di basi: la terminata varietà delle forme vitali si può ridurre alla combinazione di certe quantità finite. Anche qui è la teoria dell’informazione che impone i suoi modelli. I processi che parevano più refrattari a una formulazione numerica, a una descrizione quantitativa, vengono tradotti in modelli matematici» (SA, I, p. 211).

¹¹ G. PARISE, *Sui banchi di scuola con Eco e Calvino*, in ID., *Opere*, a c. di B. CALLEGHER e M. PORTELLO, vol. II, Milano, Mondadori, 1989, p. 1529. Il pezzo era apparso originariamente sul «Corriere della Sera» il 26 aprile 1983, nella rubrica *Ricordi Immaginari*, allorché entrambi i presunti “compagni di scuola” erano ancora in vita.

¹² Ivi, p. 1531.

Ed è, appunto, a questo versante mitologico d'altro genere che qui intendo guardare con maggiore attenzione.

Daccapo orchestrate in dittico, ecco farsi avanti figurazioni mitiche sintomatiche quanto le precedenti, giacché in grado di gettare altra luce su alcune "maschere" autobiografiche imposte al proprio volto con piena cognizione; ma non si tratta solo di questo, se esse accertano sia alcune specificità dell'atelier dello scrivente, sia gli strumenti che avrebbe in dotazione nella sua fucina.

I due "fantasmi" in oggetto sono emanazioni di Aracne e di Atena. Essi palesano i loro tratti più salienti in occasione della impegnativa prefazione, dal titolo *Gli indistinti confini*, corredante la prestigiosa edizione einaudiana 1979 delle *Metamorfosi* ovidiane, curata da Piero Bernardini Marzolla, poi riproposta, col titolo *Ovidio e la contiguità universale*, nella prima edizione Mondadori di *Perché leggere i classici*, che data 1991, indi nel tomo I dei *Saggi 1945-1985*, cui mi attengo (SA, I, pp. 904-916).

Va osservato che la coppia di antagoniste ovidiane abitano una costellazione narrativa non solo molto satura semanticamente, ma anche soggetta al principio narratologico e, più in generale, retorico della commutazione contigua, vale a dire la legge basilare che agisce sia nella metonimia come nel lavoro onirico. Si nota, allora: «siamo in un universo in cui le forme riempiono fittamente lo spazio scambiandosi continuamente qualità e dimensioni, e il fluire del tempo è riempito da un proliferare di racconti e di cicli di racconti» (SA, I, p. 904).

A detta altezza, insomma, a riscontro del primato esercitato dal criterio conoscitivo già accennato della relazionalità duale, si accampa di nuovo quella figura della doppia spirale, la cui ingegneria genetica aveva fatto capolino in *Cibernetica e fantasmi*. Ciò non può che confermare come nella "biochimica" narrativa di Calvino si radichino alcune "molecole" che, talora aggregandosi, talaltra scindendosi, fondano il sostrato-sedimento del suo corredo cromosomico:

Le forme e le storie terrestri ripetono forme e storie celesti ma le une e le altre s'avvolgono a vicenda in una doppia spirale. La conti-

guità tra dèi e esseri umani – imparentati agli dèi e oggetto dei loro amori compulsivi – è uno dei temi dominanti delle *Metamorfosi*, ma non è che un caso particolare della contiguità tra tutte le figure o forme dell'esistenza, antropomorfe o meno. Fauna, flora, regno minerale, firmamento inglobano nella loro comune sostanza ciò che usiamo considerare umano come insieme di qualità corporee e psicologiche e morali. (SA, I, pp. 904-905)

Negli esametri ovidiani la coerenza e la precisione che permeano la poesia delle *Metamorfosi*, ossia quelle prerogative che avrebbero dovuto essere oggetto di *Consistency*, la sesta delle *Lezioni americane*, rimasta in fieri¹³, entrano in sinergia con criteri asimmetrici d'altra specie, ovvero con l'indistinto e il diverso («La poesia delle *Metamorfosi* mette radice soprattutto su questi indistinti confini tra mondi diversi» SA, I, p. 905).

Il primo mito menzionato riconduce a Fetonte, la cui vicenda promuove la selezione di una sequenza tematica di singolare rilevanza, connessa com'è alla ebbrezza suscitata dal vuoto e dall'incombere di una visione vertiginosa quanto catastrofica. Il figlio di Climene, infatti, nella pretesa di lanciare una sfida alla potenza paterna, si sarebbe riproposto di pilotare il carro del Sole, trasformando la volta celeste in una sorta di immensa mappa navigabile, nell'intento di lasciare traccia di una "scrittura" altra con le sue ruote.

¹³ Nella nota che introduce l'edizione Garzanti della silloge Esther Calvino aveva precisato: «Al momento di partire per gli Stati Uniti, delle sei lezioni ne aveva scritte cinque. Manca la sesta, "Consistency" e di questa solo so che si sarebbe riferito a *Bartleby* di Herman Melville. L'avrebbe scritta a Harvard» (LA, s.n.p.). Fatto sta che nella celeberrima conferenza inaugurale, *Leggerezza*, il campo semantico della coerenza-consistenza risulta già operante, in particolare là dove il riferimento va alla poesia di un quasi futurista Cavalcanti e, in antitesi dialettica, di un materico Dante, dalla lingua densa e corposa come un olio su tela di Pollock («In Cavalcanti tutto si muove così rapidamente che non possiamo renderci conto della sua *consistenza* ma solo dei suoi effetti; in Dante, tutto acquista *consistenza* e stabilità: il peso delle cose è stabilito con esattezza. Anche quando parla di cose lievi» (LA, pp. 15-16; corsivi miei).

Ciò che colpisce il lettore di Ovidio in detta occorrenza è proprio l'ambivalenza dell'esattezza incoerente della scena offerta da un cielo vuoto e deserto, mentre ricorrono alcuni tra i termini più indicativi del lessico del saggista (precisione, leggerezza, visualizzazione, modello, mappa) – coesistenza di opposti che, appunto, non può non caricarsi di senso:

Non è soltanto la precisione nei dati concreti più materiali, come il movimento del carro che sbanda e sobbalza per l'insolita leggerezza del carico, o nelle emozioni del giovane maldestro cocchiere, ma nella visualizzazione di modelli ideali, come la mappa celeste. Diciamo subito che si tratta d'una precisione apparente, di dati contraddittori che comunicano la loro suggestione se presi uno per uno e anche come effetto narrativo generale, ma non possono saldarsi in una visione coerente (SA, I, p. 905)

La competizione, fomentata dalla terribile “invidia degli dei”, in detta occorrenza investe una linea prettamente maschile, vale a dire il rapporto asimmetrico – s-quilibrato, appunto, proprio come l'asse sbilanciato di quel carro, destinato a condurre alla rovina il temerario che lo vorrebbe governare, traduce anche visivamente – che “dissesta” l'ordine imposto dalla istanza del padre divino a un suo figlio.

Accanto a questa, ulteriori gare, perigliose quanto mefitiche, si avvicendano a ritmo scandito, pur rifacendosi a un'altra linea, ora di segno femminile. È il caso delle vicende altrettanto insidiose che chiamano in causa prima le figlie di Minia, poi le nove Pièridi, indi Aracne, la giovane ma già maestra tessitrice frigia. L'agonismo che accomuna le figure femminili è connesso a un campo tematico di estremo interesse, cioè alla sfida, palesemente insensata, che donne di origine mortale intendono sferrare a un sistema governato da usanze e leggi che non tollerano alcun contraddittorio. Sono figure, codeste, che primeggiano (o presumono di farlo) in alcuni saperi – pratiche connesse intrinsecamente alla inventiva e all'artisticità. Il conflitto, pertanto, non si circoscrive alla sola sfera creativa e

culturale, dal momento che interessa la distanza incolmabile che separa la tassonomia ordinata imperante nel Mondo da un'alternativa di tutt'altro tenore.

Ecco che nel *Liber quartus* Alcítoe, la più temeraria delle Minièidi, non accetta di adeguarsi alle sacre orge bacchiche, rifiutandosi di indossare una pelle, di decorare il capo, libero da bende, di ghirlande e di impugnare tirsi frondosi. Ribellatasi agli ordini del sacerdote, il quale predice che una disubbidienza di tale fatta avrebbe scatenato la temibile ira del dio, ella esorta le sorelle a non abbandonare la casa e i loro lavori diurni di cardatura e tessitura («solae Minyeïdes intus | intempestiva turbantes festa Minerva | aut ducunt lanas aut stamina pollice versant | aut haerent telae famulasque laboribus urgent» vv. 31-35)¹⁴.

L'imprudente, inoltre, suggerisce di allietare quel tempo del loro lavoro altrimenti, cioè narrandosi a vicenda "storie", a partire dal racconto degli amori di Píramo e Tisbe («utile opus manuum vario sermone levemus, | perque vices aliquid, quod tempora longa videri | non sinat, in medium vacuas referamus ad aures» vv. 39-41)¹⁵.

Nessi cogenti, dunque, collegano le arti della tessitura alle competenze narrative dell'oralità: pratiche e saperi gestiti con perizia sia dalle mani che dagli accenti sapienti delle Minièidi, la cui autonomia, sia decisionale che creativa – scelte, codeste, ritenute insensate, poiché compiute con consapevolezza da figure femminili mortali – verrà punita severamente da Bacco. La vendetta del dio irato, allora, non tarderà a manifestarsi. Egli, infatti, provvederà a trasformare le sfrontate sorelle in pipistrelli, privandole non solo del loro corpo di donne ma anche delle qualità vocali che non avevano esitato a ostentare con tanto orgoglio e che costituiscono il pregio più inestimabile di cui si può fregiare una narratrice orale.

Avviene, allora, che quelle loro voci, ridotte a uno squittio stridulo, non avranno più l'opportunità di suscitare il piacere dell'ascolto

¹⁴ PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a c. di P. BERNARDINI MARZOLLA. Con uno scritto di I. CALVINO, Torino, Einaudi, 1979, p. 134.

¹⁵ *Ibidem*.

nell'uditorio («Non illas pluma levavit, | sustinere tamen se perluentibus alis; | conataeque loqui minimam et pro corpore vocem | emittunt, peraguntque leves stridore querellas» vv. 410-413)¹⁶.

Né va trascurato un altro snodo significativo veicolato dalla lectio impartita dalle figlie di Minia, disposta com'è a dare massimo risalto all'intelletto delle donne e al circuito potenziale che ne consegue, ovvero l'ambito semantico della tessitura-orditura ove giustapposto al duplice versante del sapere-piacere della narrazione orale.

La voce negata, del resto, è anche la terribile punizione inflitta alle nove figlie mortali del ricco Píero e di Evippe, trasformate in gazze ciarliere dal verso gracchiate («Nunc quoque in alitibus facundia prisca remansit | rauaque garrulitas studiumque inmane loquendi» vv. 677-678)¹⁷ – loro che hanno avuto la presunzione di competere arrogantemente con le facoltà delle Muse, le altrettanto nove figlie di Giove e di Mnemosine, come si legge nel quinto libro delle *Metamorfosi*.

Superbe della valentia sia della propria vocalità che dell'arte in cui primeggiano, le Píeridi avevano osato eleggere le ninfe ad arbitre di una tenzone che, ancora una volta, vedeva contrapposta una progenie umana a una divina. La sfida era stata sferrata alle Muse nei termini seguenti: «Desinite indoctum vana dulcedine vulgus | fallere! Nobiscum, siqua est fiducia vobis, | Thespiades, certate, deae. Nec voce nec arte | vincemur, totidemque sumus» (vv. 307-311)¹⁸.

Mi soffermerei, tuttavia, su un'altra occorrenza metamorfica che mi pare di palese significanza, in occasione della quale la sapienza tessile allude alla scrittura e, in dettaglio, alle figure e alle visioni che riesce a tradurre sulla tela¹⁹. Nel *Liber sextus*, per precisione,

¹⁶ Ivi, p. 152.

¹⁷ Ivi, p. 206.

¹⁸ Ivi, p. 188.

¹⁹ La metaforica della scrittura, interpretata alla luce della sua origine semitica, indi fenicia e greca, rinviante altresì alle tematiche dell'acqua, del giardino, del seme e dell'agricoltore, quali figurano nel *Fedro* platonico, è stata oggetto della interpretazione magistrale di E. R. CURTIUS, *Il libro come simbolo* [1942],

campeggia il profilo di una mortale di umili origini, sebbene artista per eccellenza, appunto Aracne («Non illa loco nec origine gentis | clara, sed arte fuit» vv. 7-8)²⁰: una tessera senza dubbio determinante per sorprendere in termini calzanti un dominio tematico cui Calvino guardò con estremo interesse.

La figlia di un semplice tintore di lane, Idmone di Colofone, e di una popolana, aveva acquisito somma fama in tutte le città della Lidia poiché a tal punto *magistra* in ciascuna delle fasi del proprio sapere creativo, dalla cardatura delle lane all'arte del ricamo, quindi del tessere storie, che persino le ninfe del Timòlo dai loro vigneti, come dalle loro acque quelle del Pactòlo erano accorse per assistere a una esibizione talmente stupefacente da suscitare l'ammirazione degli astanti («Nec factas solum vestes spectare iuvabat; | tum quoque, cum fierent: tantus decor adfuit arti» vv. 17-18)²¹. È, quindi, la prodigiosa "scena del fare" allestita da Aracne, sia questa afferente al manuale o all'intellettuale, che incanta il suo pubblico per destrezza, creatività e sapienza.

Teatralità e metateatralità, d'altro canto, che, secoli dopo, l'olio su tela di Diego Velázquez, *Le filatrici (La favola di Aracne)* del Prado, databile tra il 1658 e il 1660, seppe cogliere appieno.

Il capolavoro barocco, infatti, grazie all'allestimento di piani multipli e concentrici, ha provveduto a dislocare il punto di vista di colui che guarda ponendo in primo piano il vorticare luminoso dell'arcolaio guidato dalla perizia di Atena, nelle sembianze di una vecchia, mentre sullo sfondo si recita su un piccolo palcoscenico un'altra scena, dove nuovamente un'Atena, sebbene in armi,

in Id., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. ANTONELLI, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 337-341 (Bern 1948). Circa le concezioni svariate che la scrittura riveste nel pensiero filosofico greco v., *Sapere e scrittura in Grecia*, a c. di M. DETIENNE, trad. it di vari, Roma-Bari, Laterza, 1989 (Lille 1988).

²⁰ OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, cit., p. 210.

²¹ *Ibidem*.

fronteggia una fanciulla indifesa: quell'Aracne meritevole di una punizione esemplare,.

Così operando, la maestria di Velázquez ha elevato la tela a manifesto della dialettica impropria che ricorre tra realtà e finzione, delegandola a rappresentare, in allegoria, l'arte pittorica medesima. Come da parte sua Mazzucco ha osservato, narrando e, nel contempo, interpretando una delle pagine iconiche più esemplari dedicata ai miti del femminile *en artiste*:

Velázquez raffigura con fedeltà il mito, ma lo decostruisce. Non si limita a spostare in abisso il soggetto del quadro (come aveva fatto a vent'anni, dislocando le scene bibliche in una finestra sullo sfondo e lasciando in primo piano scene di vita domestica). Lo frantuma, come schegge di uno specchio rotto. E non lavora a partire dalla realtà, ma dall'arte stessa.²²

Un mito codesto che, ove decostruito, non può non interpellarci in modi stringenti, poiché rimanda alle funzioni e ai ruoli dell'artista nella modernità, ovvero a uno dei nuclei problematici di maggiore rilievo anche per Calvino narratore e saggista.

Il fatto è che Aracne avrebbe avuto la supponenza dissennata di non riconoscersi allieva di Atena («scires a Pallade doctam» v. 23)²³. La non paga mortale, insolentendo l'"altra", che aveva assunto le parvenze di una vecchia, avrebbe ardito addirittura sfidare a gara la marziale, nonché intellettuale Atena, dea della sapienza, delle scienze, delle arti, ma anche della guerra – ente generato non

²² M. G. MAZZUCCO, *Il museo del mondo*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 134-135. Il saggio, col titolo "*Le filatrici*" mettono in scena la pittura nel gran teatro allestito da Velázquez, dapprima era apparso il 4 agosto 2013 su «la Repubblica». All'uscita del volume Citati ebbe già modo di rilevare come le descrizioni interpretanti operate da Mazzucco non mirassero a celebrare il museo, bensì l'universo della pittura: P. CITATI, *La galleria dei desideri raccontata in 52 quadri*, in «Corriere della Sera», 5 dicembre 2014.

²³ OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, cit., p. 210.

già da un utero di donna bensì partorita, armata di tutto punto, direttamente dal capo di Giove, squarciato all'uopo da un'accetta; il quale padre, allora, si sarebbe appropriato anche della potenza riproduttiva senza ricorrere a un ventre di donna.

In ogni caso ci troviamo dinanzi a una tra le più risapute occorrenze mitologiche di “invidia uterina” – immagine che, a partire dall'antichità classica, non ha cessato di proiettare i propri fantasmi fino alla modernità del prometeico *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley²⁴.

Nel mito, pertanto, si fronteggiano due modelli – pattern che, pur accomunati dal fattore sapienziale rinviante al filare-tessere-narrare²⁵, appaiono molto diversi; il divino essendo manifestazione palese di una parabola in cui campeggia un logos in armi – lo suggeriscono le prerogative di Pallade, là dove gli attributi sapienziali di un maschile guerriero sono anteposti ad altri – mentre quello terreno e mortale, incarnato dalla nata da donna Aracne, accerta la presenza di una precisa intenzionalità artistica femminile, pronta a brandire non già le armi dell'altra²⁶ bensì i media del proprio lavoro

²⁴ Spivak, in occasione di un'analisi teorica, psicoanalitica e, assieme, nutrita di assunti ideologici, leggendo nel “fantasma” *Frankenstein* una traccia determinante di detta problematica, notava a proposito: «L'icona del ventre sublimato nell'uomo è sicuramente il suo cervello produttivo, la scatola nella testa» (G. C. SPIVAK, *Una critica all'imperialismo: tre testi femminili*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, a c. di R. BACCOLINI, M. G. FABI, V. FORTUNATI, R. MONTICELLI, Bologna, CLUEB, 1997, p. 126).

²⁵ Assumendo il filo quale metafora anche narrativa per non smarrirci nel labirinto dei pensieri e della nostra stessa esistenza Rigotti ha osservato in termini filosofici: «Sul filo come modello per la connessione, la concatenazione e il legame tra i fatti è costruita anche l'immagine del filo degli eventi. Eventi individuali dai quali sgorga il filo del racconto, eventi collettivi dai quali si dipana il filo della storia. I quali entrambi abbisognano, comunque, per fondazione e convalida, del filo della memoria» (RIGOTTI, *Il filo del pensiero*, cit., p. 39).

²⁶ Nello scandagliare l'immaginario mitico e antropologico che permea le due figure di Atena e Aracne, anche rispetto a quella della Parca, ponendo le loro armi tra i simboli diairetici, Durand ha osservato: «È certo in questo contesto eroico che ci appare la mitologia di Atena, la dea armata, la dea dagli occhi scintillanti,

tessile, messi a disposizione dagli strumenti sapienti del narrare-scrittura su tela²⁷.

Non è privo di senso che le storie tessute dalle due antagoniste sui loro spartiti policromi di porpora e oro siano molto differenti. Quelle della dea descrivono dapprima l'Areòpago, ovvero la collina di Marte, indi le glorie di Giunone, consorte di Giove, vittoriosa sulla regina dei Pigmei, nonché sulla troiana Antigone, trasformate l'una in gru (VI, vv. 91-92), mentre l'altra, la figlia di Laomedonte, in candida cicogna (VI, vv. 95-97). Il "filato narrativo" della virago, insomma, è finalizzato a porre in scena i trionfi divini sulle vane ambizioni dei mortali.

Le immagini riprodotte sulla tela dalle mani di Aracne si attingono a tutt'altro registro. Esse sono un'esacerbata quanto risoluta denuncia degli inganni, delle violenze, dei ratti e degli stupri perpetrati in forme sistemiche dal fraudolento Giove ai danni di donne. Ecco che le storie "intessute" di Europa, Asterie, Leda, Antiòpe, Alcmene, Dànae, Sèmele, Proserpina e di molte altre mortali, insidiate e sedotte anche da altre divinità maschili, quali Nettuno, Febo, Bacco e Saturno, hanno modo di sfilare l'una dopo l'altra dinanzi agli occhi degli astanti, insediandosi in una memoria visiva (quindi narrativa) destinata a essere tradata²⁸.

così poco femminile e ferocemente vergine, scaturita dall'ascia di Efesto e dalla fronte di Zeus, signora delle armi, signora dello spirito, ma ugualmente signora della tessitura. [...] Non c'è che un imperialismo conquistatore nella dea della saggezza, quando vuole misurarsi con la filatrice mitica, la Parca» (G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, trad. it. di E. Catalano, Bari, Edizioni Dedalo, 1984³, p. 166; Paris, PUF, 1963).

²⁷ Tra i primi contributi dedicati a detto campo metaforico, evocante fin dall'antichità i rapporti tra *textus* e trama-tessuto testuale, cfr. G. GORNI, *La metafora di testo*, in «Strumenti critici», XIII, n. 38, 1979, pp. 18-32.

²⁸ Sulla relazione che passa tra corporeità, femminile e lettura, in particolare in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cfr. M. PAINO, *Sotto mentite spoglie: femminilità, visualità, metamorfosi*, in EAD., *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 95-109.

La trascrizione delle loro vicende, allora, che non può non offendere il legame pattuito tra cotanta figlia in armi (Atena) e il padre onnipotente (Giove), del quale altro non sarebbe che una variabile in potenza, assurge a contestazione tangibile di continui e insistiti soprusi di genere. L'ordito e la trama della tela aracnea avrebbero la colpa, inammissibile e imperdonabile secondo la bionda dea guerriera²⁹, di rivelare e denunciare il loro significato, tramandandolo alla memoria delle "postere", contribuendo, in altri termini, alla creazione di una vera e propria genealogia narrativa di segno femminile.

Dal momento che, come ha scritto Benjamin in pagine rimaste celebri, volte a sondare l'istanza del narratore, quindi i fattori memoriali che supporta:

Il *ricordo* fonda la catena della tradizione che tramanda l'accaduto di generazione in generazione. È l'elemento musicale dell'epica in senso lato. Esso abbraccia le sottospecie musicali dell'epico, fra cui tiene il primo posto quella incarnata dal narratore. Esso crea la *rete* che tutte le storie finiscono per formare fra loro. L'una si riallaccia all'altra, come si sono sempre compiaciuti di mostrare i grandi narratori, e in primo luogo gli orientali. In ognuno di essi vive una Sheherazade, a cui, ad ogni passo delle sue storie, viene in mente una storia nuova. È questa la memoria epica e l'elemento musicale del racconto.³⁰

Un passo, codesto, che pone al centro della propria "lezione" saggistica un'immagine reticolare. E si tratta di un rilievo che Cal-

²⁹ Così gli esametri ovidiani, all'altezza dei versi 130-133 del sesto libro: «Doluit successu flava virago | et rupit pictas, caelestia crimina, vestes; | utque Cytoriaco radium de monte tenebat, | ter quater Idmoniae frontem percussit Arachnes» (OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, cit., p. 216).

³⁰ W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di R. SOLMI, Torino, Einaudi, 1962, pp. 249-250.

vino non dimenticherà, riportandolo puntualmente tra virgolette caporali³¹ nelle pagine di *Cominciare e finire* (SA, I, pp. 734-753), datato 22 febbraio 1985 – uno dei manoscritti preparatori delle *Norton Lectures* che custodisce altresì la traccia della sesta lezione rimasta incompiuta: *Consistency*. Il frammento benjaminiano, infatti, si incastona tra alcune osservazioni dedicate alla differenza tra cornice e racconto e altre tese invece a mettere a fuoco il significato che lo “scambio” riveste nel *Decameron*, sia in accezione narratologica che prettamente mercantile.

I rilievi benjaminiani possono aver fornito al lessico ideativo di Calvino alcune dritte di non poco conto, come mi paiono confermare le righe seguenti, che evidenziano la portata delle condizioni artigianali (non già industriali) determinanti la trasmissibilità delle “storie”:

L'arte di narrare storie è sempre quella di saperle rinarrare ad altri, ed essa si perde se le storie non sono più ritenute. Essa si perde, poiché non *si tesse* e non *si fila* più ascoltandole. Quanto più dimentico di sé l'ascoltatore, tanto più a fondo s'imprime in lui ciò che ascolta. Se è occupato dal ritmo del lavoro, porge ascolto alle storie in modo che la facoltà di rinarrarle a sua volta gli si trasmette quasi naturalmente. Questa è la *rete* in cui si fonda l'arte di narrare. Essa si scioglie oggi da ogni banda, dopo essere stata *intrecciata* millenni or sono nell'ambito delle prime forme artigianali.³²

E Aracne! Chi è costei? Ella sarebbe prima di tutto un'artista, una sapiente e dotta artigiana che conosce per “filo” e per “segno” la tradizione mitica, se la sa citare e ri-usare per perseguire i propri fini. Ma è soprattutto una vendicatrice convinta dei torti subiti dalle mortali – una intellettuale antagonista, insomma, dal momento che, grazie alla propria tela “inopportuna”, sfida non solo la tasso-

³¹ Cfr. SA, I, p. 744.

³² BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, cit., p. 243 (corsivi miei).

nomia gerarchica che riconduce all'ordinamento divino e al logos che lo governa, ma anche gli usi e i costumi prevaricatori imposti dal genere sessuale dominante.

Pur speculari per perizia tessile e per "intelligenza" artistica, Atena e Aracne non lo sono affatto per status. Per questo motivo la virago divina dapprima provvede a ridurre a brandelli la tela della donna, procurando così di distruggere il messaggio di denuncia supportato dalla "creazione narrativa" dell'altra, per poi colpire più volte l'antagonista con la spola di legno proprio sulla fronte, sede anche simbolica di una facoltà intellettuale consapevole e, soprattutto, superba di sé.

Risoluta a non sottostare a un tale affronto, Aracne, in segno di estrema autodeterminazione, tenta a questo punto il suicidio per impiccagione³³, ricorrendo ancora una volta a un filo, sebbene apotropaico, per sottrarsi in autonomia alla vendetta di Pallade e all'ordine androcratico, sia divino che umano, che ella rappresenterebbe. La figlia di Giove, allora, la "condanna" alla salvezza, ma per imporle una metamorfosi orribile, che, costringendola per contrappasso a restare appesa per sempre al filo generato dal suo ventre gonfio (e non già dal suo capo), privata non solo della creatività "libera" che le è propria ma anche della sua corporeità di donna, la vede trasformata in orrido ragno («Vive quidem, pende tamen, improba» VI, v. 136).

Ecco che la maschera teromorfica della mortale è obbligata a tessere in modi ripetitivi (quindi per antonomasia non artistici) una tela depotenziata di senso, poiché deprivata della querelle, sia ideologica che sessuale, che avrebbe inteso attribuire alla propria opera.

³³ Circa le specularità ravvisabili nelle immagini delle filatrici Aracne, Arianna e Ananche, tutte e tre "impiccate" alla corda dei loro destini, cfr. RIGOTTI, *Il filo del pensiero*, cit., p. 173. Le svariate epifanie cui la figura di Arianna ha dato vita dall'antichità ai giorni nostri, sia in letteratura che in arte, sono state sondate in M. BETTINI, S. ROMANI, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2015.

Il campo semantico relativo al mito in oggetto risulta di estremo interesse per l'immaginario narrativo e saggistico di Calvino³⁴. Esso richiama uno dei paesaggi tematologici³⁵ più privilegiati dalla sua scrittura, poiché evocante fili, gomitoli, trame, tessuti, tappeti, reti, strati, trappole e labirinti – modelli oggettuali e figure ideali che si intrecciano e si dipanano nelle sue pagine con una “fedeltà” talmente persuasiva da prefigurare una sorta di intrico gordiano, saturo di significati. Pertanto ci si dovrebbe interrogare sulle ragioni e s-ragioni dell'insistenza tanto martellante, quindi sospetta, che hanno indotto lo sguardo d'autore a calarsi nell'abisso multiforme di quell'insieme reticolare, persino camuffandolo variamente, citandolo ed evocandolo con assillo, nell'ipotesi di lavoro di vanificarne le derive³⁶.

Ma non può trattarsi solo di questo, poiché un'attrazione vertiginosa così “fatale” è anche indizio eloquente d'altro. Essa, invero, sembra dare parola all'impulso latente di librarsi, “appesi” sul quel vuoto, proprio come la silhouette del *Pendu* ne *Il castello dei destini incrociati*, inghiottiti ma anche affrancati dalla sua ossessione perturbante³⁷: è la fatica quasi insopportabile richiesta dalla elaborazione reiterata dell'*écriture*, quindi, che sembra denunciare, mentre formula

³⁴ Benussi notava a proposito della rilettura “metamitica” delle *Metamorfosi* operata da Calvino: «la figura di Aracne acquista un senso nuovo: non è solo il simbolo della possibilità di incitare all'irriverenza e alla relatività morale, ma, proprio perché punita per la sua insubordinazione, riesce a diventare metafora di qualcos'altro» (BENUSSI, *Il mito classico nel riuso novecentesco. Marinetti, Savinio, Bontempelli, Gadda, Calvino*, cit., p. 577).

³⁵ Per quanto attiene al reticolare riferibile allo scenario della Liguria rimando al terzo capitolo.

³⁶ Sulle motivazioni che spinsero Calvino a salvaguardare il lato più illuministico-habermasiano della propria soggettività, cfr. BERARDINELLI, *Calvino moralista*, cit.

³⁷ A questo proposito non posso che rinviare all'analisi destinata da Freud a Nathaniel, il noto personaggio della novella *Der Sandmann* di E.T.A. Hoffmann – emblema dell'attinenza tra angoscia della vertigine, in quanto pulsione suicida, e perturbante: S. FREUD, *Il perturbante*, in ID., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. di S. Daniele, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 267-307.

l'istanza di un tessitore "dannato", non essendogli consentito di sottrarsi alle maglie che impongono di tessere e disfare senza posa la sua tela. Come un novello aracnide, insomma, la cui icona è ben diversa dalle numinose immagini autoattribuitesi del "mercuriale", per un verso, e del "vulcanico", per un altro.

Notava Fraire a proposito del lavoro analitico, nel cui processo dialettico la componente creativa va a giustapporsi alla costruzione narrativa, come se si stagliasse sullo sfondo un telaio ideale – allegoria di una Penelope costretta a un indefesso lavoro, sia diurno che notturno: «Costruire e de-costruire, fare e dis-fare, tessere e sfilare, montare e smontare sono alcuni dei modi attraverso i quali indichiamo due operazioni che, solo se prese in coppia, imprimono all'esperienza umana il movimento che ne rivela l'intima vitalità»³⁸.

Nella presente occasione non posso che limitarmi a qualche riferimento.

Ebbene, si noti come il "fantasma" multiforme di Aracne aleggi più volte, pur traslitterato in forme svariate già nella struggente scrittura memoriale de *La strada di San Giovanni*, dove si staglia una «rete che copre la verde terra» (RR, III, p. 9) paterna – un dominio interamente percorribile e nominabile dal quale il figlio è condannato-destinato a restare escluso.

Eccolo ricomparire all'altezza di *Cibernetica e fantasmi*, dove appunto quella immagine, fattasi via via filo, strato, arabesco e tappeto, campeggia nelle motivazioni del narratore primitivo; proprio lui che ebbe modo di iniziare a profferire parole «per dedurre una spiegazione del mondo dal filo d'ogni discorso-racconto possibile, dall'arabesco che nomi e verbi, soggetti e predicati, disegnavano diramandosi gli uni dagli altri» (SA, I, p. 206) – un intrico destinato poi a implodere senza scampo tra i parametri della contemporaneità. È giusto a codesta altezza che «il gioco combinatorio delle possibilità narrative sconfini presto dal piano dei contenuti per mettere

³⁸ M. FRAIRE, *Arte del fare, arte del disfare*, in «Lapis», 28, 1995, pp. 11-14; indi in *Lapis. Sezione aurea di una rivista*, a c. di L. KREYDER, L. MELANDRI, M. NADOTTI, R. PREZZO, P. REDAELLI, Roma, manifestolibri, 1998, p. 294.

sul tappeto il rapporto di chi narra con la materia narrata e con il lettore» (SA, I, p. 208); dal momento che ciò che subentra è la già menzionata «rivincita della discontinuità, divisibilità, combinatorietà» (SA, I, p. 210).

E una sorta di Aracne, daccapo, sembra sdoppiarsi nelle fattezze straordinarie del bassorilievo processuale e del tappeto ne *Le sculture e i nomadi* (SA, I, pp. 621-625)³⁹; là dove, in uno scenario di deserto e di sabbia, sono proprio le orme effimere dei nomadi in cammino, per un verso, e il cifrario jamesiano di *The figure in the carpet*, per un altro, a “narrare” sulla polvere del tempo l’ambiguità delle focalizzazioni e la precarietà della scrittura («Al suolo sono i famosi tappeti tessuti dai loro telai. Da secoli i nomadi scorrono per questi aridi territori tra Golfo Persico e il Caspio senza lasciare traccia dietro di sé fuor che le impronte nella polvere». SA, I, p. 624).

Si vada, inoltre, a *Le città invisibili* e in special modo a tre città per eccellenza aracnee, come le reticolari (*et pour cause* dai nomi di donne) Ottavia, Ersilia e Zobeide – con l’avvertenza d’obbligo che la giurisdizione semantica di riferimento, qui, è operante a ogni livello, tanto da strutturare la forma narrativa medesima.

O, ancora, merita un accenno Miyagi, quella “ragna” terrificante che si annida in *Se una notte d’inverno un viaggiatore*: personaggio la cui sessualità fredda, ma prensile e risucchiante, sembra supportare il lato tenuto più in ombra di un rapporto problematico con il femminile desiderante⁴⁰.

Negli anni settanta *Se una notte è*, del resto, una delle prove più persuasive dell’affanno costruttivo e, assieme, decostruttivo, evocato dai reticoli e dai grovigli, apparecchiati ad arte da colui che

³⁹ Si tratta, come noto, degli appunti inediti di un viaggio in Iran, risalente al 1975, poi raccolti ne *La forma del tempo*, ovvero la quarta sezione di *Collezione di sabbia*.

⁴⁰ Calvino ha riservato alcune note di singolare interesse al linguaggio, al silenzio e al mito, ponendole in relazione con la nozione di erotismo, nell’intervento *Definizioni di territori: l’erotico (Il sesso e il riso)* (SA, I, pp. 261-265), risalente al 1969, confluito in *Una pietra sopra*.

scrive per farne trappole testuali polivalenti – una versatilità tanto coltivata non può non dirci che tra le loro maglie restano invischiate sia le istanze del narratore che del lettore (e, plausibilmente, anche dell'autore reale).

Si consideri, ad esempio, quel suo eleggere i movimenti insistiti della lettura e della rilettura, come se i loro andirivieni bustrofedici fossero “pratiche” da esercitare al cospetto di un telaio chimerico – lo rivela persino il tu lettore all'inizio del secondo paragrafo del secondo capitolo, nel ribadire il nesso ricorrente tra interpretazione del *textus* e temporalità:

Hai già letto una trentina di pagine e ti stai appassionando alla vicenda. A un certo punto osservi: «Però questa frase non mi suona nuova. Tutto questo passaggio, anzi, mi sembra d'averlo già letto». È chiaro: sono motivi che ritornano, il testo è intessuto di questi andirivieni, che servono a esprimere il fluttuare del tempo. (RR, II, p. 634)

Di nuovo, non posso che accennare alle *Lezioni americane*, tra le cui voci disperate si giustappongono e si alternano in *Leggerezza* i fili reali e i filamenti metaforici della scrittura, di continuo intrecciati tra loro («Poi c'è il filo della scrittura come metafora della sostanza pulviscolare del mondo» LA, p. 27), in *Esattezza* la rete e il groppo, in *Visibilità* gli strati in frantumi, o, daccapo, in *Molteplicità*, l'esemplare intrico delle «molte storie che si intersecano» (LA, p. 117) in quel romanzo al plurale che è *La vie mode d'emploi* di Georges Perec, come nell'insoluto garbuglio gaddiano – prove, entrambe, dalle icastiche derive allegoriche, rimandanti sia al genere letterario di appartenenza, sia a un messaggio esistenziale dalle valenze necessariamente più late.

Calvino, per ritornare a *Ovidio e la contiguità universale*, legge nelle *Metamorfosi* ovidiane proprio quel «campo di tensioni» che la «compenetrazione dèi-uomini-natura implica» (SA, I, p. 907) e, soprattutto, non tralascia di connettere, in allegoria, il telaio al testo: «La precisione tecnica con cui Ovidio descrive il funzionamento dei

telai nella sfida può indicarci una possibile identificazione del lavoro del poeta con la tessitura d'un arazzo di porpora multicolore» (SA, I, p. 907). Inoltre egli coglie appieno il significato della competizione lanciata da Aracne e, prima di lei, dalle Pieridi, osservando: «La sfida agli dèi implica un'intenzione irriverente o blasfema nel racconto: la tessitrice Aracne sfida Minerva nell'arte del telaio e raffigura in un arazzo i peccati degli dèi libertini (libro VI)» (SA, I, p. 907).

Ciò a cui mira il saggista, assillato dal fattore molteplicità e dalle sue epifanie gestibili a fatica, è interpretare il testo classico come un «grande campionario di miti» (SA, I, p. 908), ovvero un “grande codice” dei possibili narrativi:

le *Metamorfosi* vogliono rappresentare l'insieme del raccontabile tramandato dalla letteratura con tutta la forza d'immagini e di significati che esso convoglia, senza decidere – secondo l'ambiguità propriamente mitica – tra le chiavi di lettura possibili. Solo accogliendo nel poema tutti i racconti e le intenzioni di racconto che scorrono in ogni direzione, che s'affollano e spingono per incanalarsi nell'ordinata distesa dei suoi esametri, l'autore delle *Metamorfosi* sarà sicuro di non servire un disegno parziale ma la molteplicità vivente che non esclude nessun dio noto e ignoto. (SA, I, p. 908)

In questa immagine ovidiana, tesa ad arrogarsi la pienezza turbidosa del narrabile e del macrotesto sconfinato che sottende, Calvino si sarebbe riconosciuto consapevolmente, anche scontando la propria inquietudine, ansiosa di totalità, tra le maglie di un telaio aracneo, sapiente sebbene infido.

CAPITOLO VII

IL PORTACENERE E LA PATTUMIERA: ICONE OGGETTUALI DEL CONCAVO NELLA NARRATIVA NOVECENTESCA. DA PIRANDELLO A CALVINO

Guardare alle scelte cui il Novecento è ricorso per narrare lo spazio che si fa paesaggio, sia esso proiettabile su una dimensione “esterna” o “interna”¹, implica innanzitutto prendere atto che determinate opzioni, connesse a scelte visive e a soluzioni prospettiche organizzate sotto il segno del panoramico, insomma esaustive e totalizzanti, risultano obsolete nell’orizzonte sia creativo che percettivo del XX secolo. Infatti è oramai da ritenersi impraticabile ricorrere a una focalizzazione dominante e registica, posizionata a distanze ed altezze adeguate, obbedienti cioè a criteri di onniscienza visiva (quindi anche interpretativa), come si verificò a vario titolo nella produzione del secondo Settecento e dell’Ottocento².

¹ La dialettica sussistente tra le spazialità prefigurate da interni ed esterni, lette quali allegorie della modernità parigina, è stata “saggiata” in W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, a c. di R. TIEDEMANN, Edizione italiana a c. di E. GANNI, Torino, Einaudi, 2000 (Frankfurt am Main 1982). Per un’interpretazione jungghiana dell’immaginario connesso a dette spazialità cfr. G. BACHELARD, *La dialettica del dentro e del fuori*, in ID., *La poetica dello spazio*, trad. it. di E. Catalano, Bari, Edizioni Dedalo, 1975, pp. 233-252 (Paris 1957).

² Analisi mirate anche in un’ottica metodologica comparatistica in *Scene, itinerari, dimore. Lo spazio nella narrativa del ’700*, a c. di L. INNOCENTI, Roma,

Il problema, allora, non consiste tanto nel leggere la relazione spaziotemporale grazie a un criterio tassonomico, istituendo un rapporto di priorità o di subordinazione tra i due campi – magari sostenendo che la forma romanzo, nel Novecento, tende a privilegiare il tempo a discapito dello spazio –³ quanto semmai di individuare le ricadute culturali⁴ che le modalità rappresentative innovate della spazialità novecentesca hanno rivelato, appunto interagendo con il fattore durata. Esse, infatti, optano per uno sguardo via via trasversale, obliquo, lacerato, di taglio, comunque parziale e dislocato, alieno com'è da pretese ordinatrici e totalizzanti.

Una delle rivisitazioni più eloquenti, ispirata a un modello spaziale panoramico e d'insieme, chiamato in causa al fine di additare metanarrativamente⁵ gli effetti che avrebbe potuto determinare, si annida in una prova dall'indubbia valenza paradigmatica, inau-

Bulzoni, 1995; *Raccontare e descrivere: lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, a c. di F. FIORENTINO, Roma, Bulzoni, 1997.

³ Questa la posizione di Coletti, il quale rileva: «Ma, esperimenti e sperimentalismi a parte, chi vuole raccontare una storia deve, in un modo o nell'altro, far avanzare il tempo in primo piano e cioè far muovere, scorrere gli spazi, puntare sulla loro variabilità; il variare dello spazio è infatti la forma più immediata della nostra percezione del tempo, tradizionalmente rappresentata appunto da un 'cammino'. [...] Lo spazio nella prosa narrativa moderna è dunque [...] costitutivamente subordinato al tempo, e per ciò ad altro» (V. COLETTI, *Spazio e tempo nel romanzo italiano contemporaneo*, in *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, a c. di P. AMALFITANO, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 204, 205).

⁴ Dal momento che, come precisava Lotman: «una delle particolarità universali della cultura umana, connessa forse alle proprietà antropologiche della coscienza dell'uomo, sta nel fatto che il quadro del mondo assume tratti spaziali. La stessa costruzione dell'ordinamento del mondo è pensata immancabilmente sulla base di una struttura spaziale che ne organizza tutti gli altri livelli» (JU. M. LOTMAN, *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in JU. M. LOTMAN – B. A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, a c. di R. FACCANI e M. MARZADURI, trad. it. di vari, Milano, Bompiani, 1975, p. 151; ed. or. 1973).

⁵ Ha sondato sia le teorie che le pratiche metanarrative nel cantiere del romanzo europeo ed extraeuropeo, in relazione al genere, inteso come prassi semiotica della modernità, il volume di KRYSINSKI, *Il romanzo e la modernità*, cit. (per Pirandello cfr. pp. 39-41).

gurante anche cronologicamente il Novecento letterario. Mi sto riferendo al primo romanzo di Pirandello, *L'esclusa*, la cui stampa, a puntate sul quotidiano «La Tribuna», data dal 29 giugno al 16 agosto 1901⁶.

Infatti là, certo non per accidente, fa la sua apparizione un personaggio “minore” – e ricorro intenzionalmente a un epiteto di tale tenore, poiché l'agrigentino ha addensato intuizioni frammentarie, dotate tuttavia di pregnanza singolare, proprio nei tratti e nelle voci di figure presunte secondarie. In altri termini, quelle sagome guardano a un modello conoscitivo indiziario⁷, dal momento che, non riconoscendosi in una totalità coerente e organica, esperiscono nell'indizio e nel sintomo le forme di un divenire che non concede tregua al soggetto⁸.

Eccolo, il professore di disegno Matteo Falcone: il più inquietante e tragico della triade professorale degli spasimanti di Marta Ajala (fu Pentàgora) presso il Collegio Nuovo di Palermo, nei cui «occhi d'una belva sconosciuta, intelligentissimi»⁹ ella ravvisa prontamente abissi di follia e, insieme, di penetrante perspicacia.

⁶ Il romanzo “iniziativo” ebbe, come è noto, un percorso redazionale ed editoriale molto articolato. Infatti, nel 1908 ne apparve una prima edizione in volume, per i tipi milanesi Treves, mentre quasi un ventennio dopo, nel 1927, vide la luce una «Nuova ristampa riveduta e corretta» per la fiorentina Bemporad. Alcune di dette fasi sono state prese in esame in N. BORSELLINO, *Stratigrafia dell'«Esclusa»* [1975], in ID., *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 139-154.

⁷ Nel merito si veda C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in ID., *Miti Emblemi Spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209; il saggio era apparso in precedenza in *Crisi della ragione*, a c. di A. GARGANI, Torino, Einaudi, 1979, pp. 59-106.

⁸ Per un riesame delle opzioni identitarie, colte filosoficamente, cui il siciliano ha guardato nelle distinte fasi della sua produzione, anche sulla scorta del pensiero nietzschiano, cfr. E. CERASI, *Quasi niente, una pietra. Per una nuova interpretazione della filosofia pirandelliana*, Prefazione di E. SEVERINO, Padova, Il Poligrafo, 1999.

⁹ Nei miei rimandi mi attengo all'edizione «Meridiani», che riproduce la stampa Bemporad 1927: L. PIRANDELLO, *L'esclusa*, in ID., *Tutti i romanzi*, I, a c.

La figura grottesca, nella cui sagoma albergano risonanze leopardiane, costretta in un corpo-prigione «d'una bruttezza mostruosa»¹⁰, leggibile quale epifania e, assieme, denuncia della condanna comminata senza appello alla condizione umana, si palesa soprattutto in una porzione “inferiore” del corpo¹¹, ossia nei piedi: «sbiechi, deformi entro le scarpe adattate alla meglio per farlo andare»¹².

Ebbene questo Matteo, sul cui nome sembra già aleggiare il fantasma del futuro Mattia (Pascal), anche se impiccato da una gravezza che non apparterrà all'aereo e fluido personaggio del romanzo a venire¹³, *in fieri* e aleatorio persino nei suoi spostamenti nello spazio e nel tempo¹⁴, compie una passeggiata giusto all'alba del giorno seguente quello della «sprezzante ripulsa di Marta»¹⁵ – un'escursione che si traduce in una sorta di rito autopunitivo, volto a infliggere al proprio corpo e, insieme, al paesaggio e alla città sottostante una lezione memorabile:

Appena ruppe il giorno, uscì per una delle sue lunghe passeggiate, nelle quali, dopo le crisi più violente, metteva alla tortura i piedi

di G. MACCHIA con la collaborazione di M. COSTANZO, Milano, Mondadori, 1998¹⁰; qui cfr. p. 124.

¹⁰ Ivi, p. 122.

¹¹ Circa il significato che il tema della corporeità scissa e (de)composta, in quanto manifestazione di conflitti identitari, veicola nel romanzo pirandelliano, si veda G. MAZZACURATI, *Ombre e nasi: da Tristram Shandy a Vitangelo Moscarda*, in *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1995², pp. 273-307. Sulle implicazioni spaziali che detto tema ha assunto nella produzione gogoliana cfr. LOTMAN, *Lo spazio artistico in Gogol'*, in *Tipologia della cultura*, cit., pp. 234-236.

¹² PIRANDELLO, *L'esclusa*, cit., p. 122.

¹³ Si consideri, infatti, che le linee editoriali dei due romanzi si intersecano esemplarmente, se la prima stampa del *Mattia*, apparso a puntate su «Nuova Antologia» dal 16 aprile e 16 giugno 1904, si posiziona tra la pubblicazione sulle appendici de «La Tribuna», nel 1901, e la *princeps* Treves del 1908, de *L'esclusa*.

¹⁴ A questo proposito rinvio a CROTTI, *In viaggio con Mattia (Pascal): da Miragno a Roma, andata e ritorno*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», a. 106°, s. IX, gennaio-giugno 2002, 1, pp. 76-95.

¹⁵ PIRANDELLO, *L'esclusa*, cit., p. 141.

e se stesso. Montecuccio, il più alto monte della Conca d'oro, era la sua mèta. Raggiunto il culmine, lanciava con tutta l'anima uno sputo in direzione della città:

– Io verme, a te vermicajo!¹⁶

L'ascesa segnata da etimi così sacrificali, e in un'ora iniziatica come quella aurorale, nel proposito di "omaggiare" con un atto plateale di spregio (perspicuo anche in accezione drammaturgica) il sito subordinato da una posizione dominante, la dice lunga circa il significato che la prospettiva panoramica è venuta assumendo all'inizio del nuovo secolo. La solitudine totalizzante del soggetto ricorre, insomma, alla visione dall'alto e d'insieme per "inscenare" la propria solitaria crisi individuale e, insieme, collettiva, valendosi antifrastricamente di un superominismo parodiato¹⁷.

Le strategie spaziali messe in cantiere nell'episodio, tuttavia, non si limitano a ciò. Il profilo del paesaggio sottostante, invero, calato com'è in una paradossale e "umoristica"¹⁸ «Conca d'oro», che, tuttavia, sembra aver smarrito ogni attributo aureo e solare per trasformarsi in lurida e oscura sputacchiera, addita una forma ben precisa: una parvenza che guarda al concavo come a una configurazione prescelta.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ Sondaggi dedicati a cruciali quesiti spaziotemporali figurano in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello. Atti del Convegno di Roma, 19-21 dicembre 2001*, a c. di G. RESTA, Roma, Salerno, 2002.

¹⁸ Pirandello nella lettera di dedica *A Luigi Capuana*, datata Roma, dicembre 1907, premessa all'edizione Treves 1908, ma accantonata all'altezza dell'edizione definitiva, cioè della Bemporad 1927, aveva sottolineato come la «parte più originale del lavoro» fosse da ritenere quella umoristica: «parte scrupolosamente nascosta sotto la rappresentazione affatto oggettiva dei casi e delle persone; al fondo insomma essenzialmente umoristico del romanzo» (*Note ai testi e varianti*, a c. di M. COSTANZO, in PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, I, cit., p. 881). Il 1908, del resto, corrisponde anche all'anno della prima versione de *L'umorismo*, edito per i tipi Carabba di Lanciano.

D'altronde, l'organizzazione spaziale che presiede alla descrizione dell'interno d'*ouverture* – incipit dalle valenze modellizzanti, dove sono ancora avvertibili alcuni tratti naturalistici – si avvale di una morfologia dell'infossato in cui gli etimi ctonii non appaiano per nulla celati, bensì traslitterati in una sfera anche sensoriale. La cena cerimoniale dei Pentàgora, officiata dal patriarca Antonio, in lutto per l'avvenuta e ormai irreparabile «disgrazia»¹⁹, alla presenza della «strega»²⁰ Sidora, ha appunto luogo in una sorta di cripta, nel cui ipogeo ciò che si officia sarebbe la “messa nera” di Marta; ma non solo di lei, anche dei maschi della famiglia, Rocco e Niccolino, i quali, in altri termini, vengono castrati dei loro attributi virili da un padre saturnino, poiché condannati senza scampo a un destino di malmaritati:

Stavano in silenzio tutt'e tre, nel tetro stanzone, dalle pareti basse, ingiallite, lungo le quali correivano due interminabili file di seggiole quasi tutte scompagne. Dal pavimento un po' avvallato, di mattoni rosi, spirava un tanfo indefinibile, d'appassito ²¹.

Quasi a creare un ritmo speculare tra due spazi di profanazione del sacro, l'infossato che caratterizza il «tetro stanzone» ricompare in un'altra occorrenza, vale a dire all'altezza del capitolo ottavo; allorché Marta, trascorsi tre mesi, ripresasi a stento da un parto difficile che l'aveva tenuta a lungo tra la vita e la morte, si reca in chiesa nel tentativo, per altro vano, di riconciliarsi con gli uomini e con Dio.

¹⁹ PIRANDELLO, *L'esclusa*, cit., p. 5.

²⁰ Ivi, p. 27. La zia di Rocco viene così apostrofata dalla madre di Marta, Agata Ajala. Le valenze stregonesche e i rituali occulti che aleggiano attorno all'inquietante personaggio femminile, per molti versi epifenomeno di diversità ed esclusione sociale, culturale e di genere, risultano perspicui all'altezza della *princeps* Treves 1908. Per un'accorta disamina variantistica riguardante la figura di Sidora, cfr. *Note ai testi e varianti*, cit., pp. 883-885.

²¹ PIRANDELLO, *L'esclusa*, cit., p. 5.

Ecco, allora, presentarsi di nuovo una spazialità sedotta dal *vacuum*, dove ricompaiano puntualmente le seggiole²², tracce oggettuali di una recita “interrotta” che testimonia un’assenza da intendersi quale simbolo del defunzionizzato:

La solenne vacuità dell’interno sacro, quasi sospeso agl’immani pilastri, alle ampie arcate, dava all’anima, in quella penombra, un senso d’oppressione. Tutta la navata di centro era occupata da due ali di seggiole impagliate, disposte in lunghe file sul pavimento polveroso, ineguale per le antiche pietre tombali, logore²³.

Quel «tanfo indefinibile, d’appassito» che gravava nel primo interno si rivela, qui, per quello che *in nuce* è: segno indiziario che qualifica entrambi gli spazi come epifanie del sepolcrale, mentre

²² Il tema seggiola, arredo antropomorfo dotato di voce, quindi per eccellenza teatrale, che patisce e, assieme, denuncia l’assenza “ingombrante” di un corpo, rivelava compiutamente la sua dis/misura di personaggio testimoniale nella versione proposta dalla Treves 1908; là dove: «Di notte, queste seggiole conversavano fra loro, con sommessi scricchiolii; fra loro e con la vecchia matta, a cui narravano la loro storia, da quali misere case fossero venute a quello stanzone, pignorate con tutta l’altra masserizia, tra i pianti, gli strilli e le imprecazioni degli antichi padroni; e una, ch’era più sfilata delle altre, diceva ch’era stata ridotta così da una povera madre, la quale per ore e ore ogni sera cullava il suo piccino, che, non trovando latte ne le mammelle vizzate, non voleva, non poteva prender sonno» (*Note ai testi e varianti*, cit., p. 884). Proprio detto oggetto verrà riletto dal Tozzi di *Tre croci* (Milano, Treves, 1920; in edizione filologicamente controllata da Glauco Tozzi sugli autografi nel primo volume di F. TOZZI, *Opere: I romanzi*, Firenze, Vallecchi, 1961). Infatti, messo a dura prova fin dalla prima scena del romanzo, Niccolò costringe il sedile, che troneggia inerte, sebbene provocatorio, nel negozio dei fratelli Gambi, quale arredo ambivalente, coercitivo e, insieme, destinato a subire l’aggressività di colui che, occupandolo, lo controlla, a patire in metonimia tutto il calvario esistenziale del personaggio. All’altezza del nono capitolo, infatti, il personaggio riduce il sedile in pezzi, mentre il paziente Giulio non può che riassettarli precariamente, «legandoli con lo spago» (TOZZI, *Tre croci*, in ID., *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a c. di M. MARCHI, Introduzione di G. LUTI, Milano, Mondadori, 1993³, p. 213).

²³ PIRANDELLO, *Lesclusa*, cit., p. 57.

il personaggio, da vivo, è costretto a mettere in scena e patire il proprio annientamento.

Ebbene, detto modello spaziale veicolato dall'infossato, dal vuoto, dallo sprofondato, nelle loro svariate "apparizioni" morfologiche, palesa una dismisura che, una volta riorganizzata strategicamente, ritorna con pertinenza singolare nella narrativa novecentesca. Quel suo riaffiorare non solo nel romanzo del siciliano, ma anche in quello del senese Tozzi, infatti, mi pare molto indicativo.

In un celebre passo del *Mattia*, ad esempio, che narra, ancora una volta, di una passeggiata mattutina, questa volta romana²⁴, "recitata" dalla coppia Adriano Meis e Anselmo Paleari, solita ascendere i colli dialogando *in limine mortis*²⁵ («Quasi ogni mattina, dopo la consueta abluzione di tutto il corpo, mi accompagnava nelle mie passeggiate; andavamo o sul Gianicolo o su l'Aventino o su Monte Mario, talvolta sino a Ponte Nomentano, sempre parlando della morte»)²⁶, su suggerimento del *philosophe* Paleari si compita una sequenza formata da nuclei tematici giustapposti di particolare pregnanza: Roma, acquasantiera, portacenere.

Termini, codesti, che, nel giustapporre alla dimensione urbana determinati oggetti-luoghi, evocano un paesaggio, nel contempo cittadino e ideologico, potentemente allegorico²⁷. Essi danno vita

²⁴ Sul tema della gita in città e della passeggiata, ancora una volta capitolina, in Faldella, cfr. A. RESTUCCI, *L'immagine della città*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età contemporanea*, III, diretta da A. ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1989, p. 206.

²⁵ Per una disamina del genere del «dialogo sull'estrema soglia», nelle sue relazioni con la menippea e con la nascita dialogica del romanzo moderno, cfr. M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 1968, pp. 151-152 (Moskva 1963).

²⁶ PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in Id., *Tutti i romanzi*, I, cit., p. 444. Si tenga presente che il «Meridiano» si attiene alla Bemporad 1921.

²⁷ Indicazioni metodologicamente cogenti a proposito, e non solo in accezione urbana ma anche spaziale, nel saggio *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città* [1984], in LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a c. di S. SALVESTRONI, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 225-243.

a uno scenario allestito da una città, eterna per antonomasia, e da “cose” che, per metonimia, non fanno che rimarcare senza alcuna pietà il destino effimero e l’inevitabile caducità.

Nel prendere atto del tragitto desacralizzato – una sorta di *via crucis* rovesciata di segno – patito dall’acquasantiera ubicata nella stanza del Meis, andata in frantumi, indi ridotta in «conchetta»²⁸ per essere infine defunzionalizzata in portacenere, cioè nel contenitore di una materia fattasi residuale e incenerita, divenendo così dispositivo degradato e terminale²⁹, il Paleari ha modo di osservare, appellandosi a una retorica storiografica che persegue opinabili criteri d’equivalenza:

Ebbene, signor Meis, il destino di Roma è l’identico. I papi ne avevano fatto – a modo loro, s’intende – un’acquasantiera; noi italiani ne abbiamo fatto, a modo nostro, un portacenere. D’ogni paese siamo venuti qua a scuotervi la cenere del nostro sigaro, che è poi il simbolo della frivolezza di questa miserrima vita nostra e dell’amaro e velenoso piacere che essa ci dà³⁰.

Il discrimine temporale che ha traghettato la Città Eterna da un passato sontuosamente pontificale a una contemporaneità dimessa, anzi cremata, ridotta com’è in cenere, si infossa, insomma, in una morfologia concava. In altri termini, l’iter vissuto procede da un luogo paradisiaco (o presunto tale), asperso di acque benedette, a uno reso desertico, mentre le immagini che veicola sottendono etimi biblici, come la sequenza semantica condizione edenica originaria/colpa/punizione/cacciata³¹ suggerisce. Proprio quella forma incavata

²⁸ PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 445.

²⁹ Ha riflettuto sui tre principi che presiedono a una concezione tradizionale di realismo, cioè separabilità, località e rappresentabilità, e in particolare sul concetto di confine, misurandosi anche con assunti prossimi alla mia ipotesi interpretativa, il volume di S. TAGLIAGAMBE, *Epistemologia del confine*, Milano, Il Saggiatore, 1997.

³⁰ PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 445.

³¹ Circa il significato che alcuni elementi di simbologia sacrale veicolano nel tessuto tematico-concettuale del romanzo cfr. U. ARTIOLI, *Dante, Strindberg e la*

è in grado di intercettare una serie molto articolata di cronotopi inclini a giustapporre il degradato e lo ctonio³².

Del resto un'acquasantiera vitrea – oggetto reso precario da contingenze sia ideologiche che culturali, sebbene custodito con affetto da Maria, la sorella di Marta Ajala, nella cameretta che era stata di lei giovinetta, trasformata in una sorta di reliquario – era già comparso nel primo romanzo dell'agrigentino, accanto all'«*Ecce Homo* d'avorio, riparato da una lastra concava dentro la cornice ovale, nera»³³. Anche se preservato dalla catastrofe imminente, l'arredo sacro, nel narrare lo sfregio subito da un oggettuale inerte, rimasto al di qua della soglia di casa³⁴, si presenta come offuscato: «Ecco lì ancora, accanto al lettuccio d'ottone, l'acquasantiera di vetro e, sotto, la rametta di palma col nastro roseo, ora sbiadito»³⁵.

Nel *Fu Mattia*, d'altro canto, la tipologia dell'avvallato assume fogge svariate. Si fa avanti, ad esempio, nelle non univoche immagini che effigiano Miragno: luogo trappola che attanaglia Mattia come una specie di vortice perturbante che bracca e cattura, trascinando il personaggio in un affondo centripeto. Daccapo, eccolo riproporsi in quello spazio di rivelazione-annullamento, ancora una volta circolare e assieme abissale, che è il podere della Stia, col suo bravo molino – guarda caso vinto al gioco dalla figura paterna,

cadenza del nove: il Pirandello del «*Fu Mattia Pascal*», in ID., *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 191-223.

³² Avvalendomi dello stemma analitico proteiforme elaborato dalla teoresi orlandiana dell'oggettuale, le categorie che mi paiono più pertinenti corrispondono al desolato-sconnesso, al sinistro-terribile e allo sterile-nocivo: F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994².

³³ PIRANDELLO, *L'esclusa*, cit., p. 31.

³⁴ Circa le relazioni che subentrano nel modo fantastico tra il passaggio di soglia e l'"oggetto mediatore", cfr. L. LUGNANI, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in *La narrazione fantastica*, a c. di R. CESERANI ET AL., Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 177-288.

³⁵ PIRANDELLO, *L'esclusa*, cit., p. 31.

quindi già predestinato ad andare in malora, poiché epifania di un mercuriale convolato a nozze col copernicano³⁶.

Per individuare almeno uno dei modelli spaziali più persuasivi cui il siciliano può aver attinto per dare volto e parola a questo suo sito inameno, si potrebbe fare visita alla caverna vertiginosa che si spalanca improvvisa dinanzi al viaggiatore Peter Schlemihl, perseguitato da una figura demoniaca lunga e attempata, indossante un'antiquata redingote di taffetà grigio. Una volta entrato in possesso dell'ombra del personaggio, l'assillante signore in grigio non se la lascerà sfuggire, barattandone la restituzione con la confisca della sua anima:

Un giorno sedevamo davanti a una caverna che gli stranieri, viaggiando per quella regione, non mancano di visitare. Là si sentiva risuonare, da smisurate profondità, il mugghiare di correnti sotterranee, e il sasso che vi veniva gettato, nella sua rimbombante caduta, sembrava non trovare mai il fondo su cui arrestarsi³⁷.

Non va dimenticato, difatti, che giusto un omaggio incondizionato ad Adalbert von Chamisso (e alle valenze che si annidano tra le pieghe del tema ombra), allestito come una sorta di epitaffio emblematico, suggella le parole conclusive del saggio *L'umorismo*³⁸.

³⁶ La prima descrizione del sito, la cui fenomenologia fu recepita prontamente dal Tozzi de *Il podere*, compare in PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 326.

³⁷ Cito il *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, edito per la prima volta nel 1814, da A. VON CHAMISSO, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl e altri scritti sul «doppio» e sul «male»*, Introduzione di E. DE ANGELIS, Traduzione e note di L. Bocci, Milano, Garzanti, 2002, p. 56. Macchia, da parte sua, aveva già identificato nel Peter chamissiano un «progenitore infiammato, indocile» del Mattia: «figura tipica d'inetto, con il suo io frustrato, l'uomo comune, che il diavolo predilige, perché dietro la sua debolezza c'è l'amore delle decisioni improvvise e cieche, un ingenuo e quasi infantile desiderio di godimento: quel desiderio terribile della vita che tortura i personaggi pirandelliani anche i più abietti» (MACCHIA, *Introduzione a Pirandello narratore*, in PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, I, cit., pp. xxiii-xxiv).

³⁸ Nel riassumere la propria concezione di umorismo, fondata sul «sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo

Passando a interpellare il romanzo tozziano, poiché la sua esemplarità di classico può fornire un documento-monumento paradigmatico, è possibile ravvisare tra le sue prove alcune delle figurazioni più icastiche elaborate dal paesaggio nei primi decenni del Novecento – paesaggio, insomma, recepito come lo si intende in queste pagine, ovvero quale elaborazione intellettuale, con un occhio di riguardo per l’immaginario spaziotemporale dell’incavato.

Mi atterrei a un esempio singolo, sebbene indicativo.

All’altezza del paragrafo XXIII de *Il potere*³⁹, il protagonista, Remigio Selmi, sfidando un destino che gli appare già tracciato, disseminato com’è di prove inconfutabili della malvagità radicata senza scampo nella natura umana, deve riconoscersi inetto a gestire non solo l’eredità paterna, e con essa anche l’ombra incombente che quel fantasma non cessa di proiettare sulla sua psiche, ma anche il proprio precario stare al mondo.

Il personaggio, aggirandosi da “straniero” sui terreni della proprietà, insidiata da una fitta schiera di figure variamente ostili, anche se gli è cara per un penoso piacere autodistruttivo, compie un pellegrinaggio casuale solo a prima vista, nell’intento di assecondare la propria solitudine ontologica – un’ennesima passeggiata, codesta, pur dissimile da quelle esperite dai Falcone e dai Meis, poiché non “urbanizzata”, che trascina il soggetto verso un luogo sprofondatao,

contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l’ombra segue il corpo», si era concluso apponendo puntualmente la firma di Chamisso: «Quanto valga un’ombra l’umorista sa bene: il *Peter Schlemihl* di Chamisso informi» (PIRANDELLO, *L’umorismo*, in ID., *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a c. di M. LO VECCHIO-MUSTI, Milano, Mondadori, 1973, p. 160).

³⁹ La prima edizione in volume del romanzo, apparso dapprima a puntate sulla rivista romana «Noi e il mondo» dal 1° aprile 1920 al 1° marzo 1921, postumo ma licenziato dall’autore, data Milano, Treves, 1921. Risulta coeva, cioè, alla «Nuova ristampa con un ritratto per prefazione e in fine un’*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*» del *Mattia Pascal* nella fiorentina Bemporad, mentre precede di un sessennio la «Nuova ristampa riveduta e corretta», cioè la Bemporad 1927, de *Lesclusa*.

i cui tratti distintivi non possono che preconizzare una fine ormai prossima, avvertita come inevitabile:

Amava sempre di più il podere, e passava lunghe ore solo senza fare niente. Il giorno che doveva andare dall'avvocato Ceccherini per l'ipoteca della matrigna, era stato giù fino alla Tressa; attraversando una pendice di stoppia, tutta piena di certi fiori bianchi che spandevano nell'aria un odore amaro, quasi repugnante. [...] Gli pareva di potersi nascondere in mezzo al podere; e di non farsi mai più guardare da nessuno⁴⁰.

Il sito, che “riesuma” all'olfatto, e non tanto velatamente, il «tanfo indefinibile, d'appassito» che gravava nel «tetro stanzone» dei Pentàgora e, insieme, il lezzo amarognolo emanante dal portacenero romano del Meis, raffigura un luogo in discesa, inabissato-celato *en abyme* appunto al centro della scena.

Ne consegue che calarsi dentro quell'avvallamento, nel tentativo di sottrarsi all'intollerabile sofferenza che il “soggiorno” in vita causa in colui che lo esperisce, è indizio del rifiuto del proprio stare al mondo, e, assieme, dell'agnizione del tratto di destino da percorrere per forza: un *iter* che, ove trascritto in cifre spaziali, addita un paesaggio “esteriore” atto a veicolare la desolazione di lande anche “interiori”.

Si osservi, inoltre, come la ricostruzione sommaria, quasi esagitata, operata per tagli sghembi e a strappi – stilema tipico, va osservato, del descrittivismo del senese⁴¹ – di quella porzione spaziale

⁴⁰ TOZZI, *Il podere*, in ID., *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, cit., pp. 376-377.

⁴¹ L'interesse del senese per le arti visive è stato oggetto dell'intervento di M. MARCHI, *Tozzi allo specchio dell'arte*, in *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e Arte Figurativa*, a c. di M. CICCUTO e A. ZINGONE, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 1998, pp. 143-154. La lezione pittorica di Lorenzo Viani e Ottone Rosai è tenuta presente anche nella fine interpretazione di M. LUZI, *Per Federigo Tozzi*, in «Moderna», 2002, 2, pp. 19-21. Per una lettura puntuale dei richiami

infossata obbedisca a una cadenza proletica; cioè a un andamento caratteristico dell'intreccio e della sua tessitura tematica, incline a sbalestrarsi in avanti, facendo intravedere per squarci, intermittenze e lampeggiamenti ciò che avverrà: uno sbilanciamento vertiginoso, un guardare nell'abisso ineluttabile che caratterizza anche altrove la costruzione sintagmatica della prosa tozziana.

Pagine dopo, infatti, nell'ambito del paragrafo XXV, allorché l'ira di Berto, immotivata quindi assoluta, talmente incontenibile da indurre il personaggio a effettuare senza indugio gesti risolutivi, raggiunge il culmine, trattenuta a stento dall'intervento della moglie Cecchina, ecco che Remigio non esita a intraprendere un pellegrinaggio premonitore, recandosi a ossequiare un ricetto sepolcrale dove alberga un tempospazio ormai fatale:

Allora, ebbe il bisogno che qualcuno gli volesse bene, qualcuno che si degnasse di rincorare la sua coscienza.

Andò a una specie di nascondiglio, che s'era trovato su la greppa della Tressa: come dentro un letto d'erba; dove con il corpo aveva fatto ormai una buca.

Sopra l'acqua limpida, un velo di sudicio si spezzava; trascinato via dalla corrente: un velo biancastro, che bucavano e tagliavano certi insetti galleggiando con la punta delle zampe alte. In mezzo a un prato, dall'altra parte della Tressa, c'era steso in terra il tronco di un melo, nero e marcio; che però aveva messo alcune foglie stente e di un verde patito⁴².

Fra il tronco nero del melo, materia vegetale ormai in disfacimento deposta su una superficie lineare che, nonostante tutto, ostenta per antifrasi un insensato germogliare, e quell'io infossato, il quale si è scavato col suo stesso corpo un rifugio-loculo dagli etimi nel medesimo tempo animali e ancestrali, costringendo poli

artistici che filtrano nella descrittività tozziana v. M. FRATNIK, *Paysages. Essai sur la description de Federico Tozzi*, Firenze, Olschki, 2002.

⁴² Tozzi, *Il podere*, cit., pp. 389-390.

opposti, vale a dire amore e disgusto, piacere e pena, accoglienza e rifiuto, a una coabitazione forzosa, si pattuisce una cadenza giustapposta e, insieme, speculare di rinvii. Ne consegue che il nido, luogo per antonomasia di nascita-casa-rifugio, si disloca in un'immagine luttuosa, dove gli attributi del *repos* tendono a declinarsi nei paradigmi dell'estremo.

Come ha osservato a proposito del nido il Bachelard de *La poétique de l'espace* – un contributo che, a differenza di apporti precedenti⁴³, si riproponeva di determinare fenomenologicamente le immagini:

Fisicamente, l'essere che riceve il sentimento del rifugio, si stringe su se stesso, si ritira, si rannicchia, si nasconde, si cela [...] Col nido, col guscio soprattutto, incontreremo tutto un insieme di immagini che tenteremo di caratterizzare come immagini prime, come immagini che sollecitano in noi una primitività [...] Se si approfondiscono un po' le *rêveries* nelle quali veniamo a trovarci davanti a un nido, non si tarda a scontrarsi con una sorta di paradosso della sensibilità. Il nido – lo *capiamo* subito – è precario e tuttavia mette in moto in noi una *rêverie della sicurezza*⁴⁴.

Là dove più accogliente e caldo potrebbe sembrare l'abbraccio protettivo della dimora, insomma, il ritrarsi del soggetto dice anche di un movimento regressivo, di disfatta e di annullamento.

L'acqua della Tressa, del resto, limpida in profondità ma ricoperta in superficie di una sordida patina biancastra⁴⁵, ovverosia sepol-

⁴³ Come si precisa nell'*Introduzione*: «Nelle nostre ricerche precedenti sull'immaginazione, avevamo in effetti preferito collocarci, con la maggiore obiettività possibile, davanti alle immagini dei quattro elementi della materia, dei quattro principi delle cosmogonie intuitive [...] A poco a poco, tale metodo, che ha dalla sua parte la prudenza scientifica, mi si è dimostrato insufficiente alla fondazione di una metafisica dell'immaginazione» (BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 7).

⁴⁴ Ivi, pp. 116, 126-127.

⁴⁵ Per quanto concerne il cronotopo dell'acqua bianca, colto unicamente quale traccia della furia di elementi naturali, cfr. M. COHEN, *Il mare*, in *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, a c. di F. MORETTI, vol. IV, Torino, Einaudi, 2003, pp. 438-440.

rale, non può non alludere a un grembo liquido insidiosamente protettivo. La sua dismisura concava appare affine, per certi versi, a quello spazio fluido e, insieme, infido che sembra sgorgare a ritmi cadenzati dal “terreno” narrativo de *Il fu Mattia Pascal*, seguendo passo dopo passo l’ardua navigazione identitaria del personaggio, incalzata lungo le diverse tappe del suo *iter* dall’inaspettato emergere di un «grondante e disfatto cadavere»⁴⁶: la gora del mulino della Stia.

Le immagini acquee che inseguono il personaggio una volta giunto a Roma, ormai un Adriano Meis *en travesti*, non fanno che ribadire un modello affine, traslitterando il percorso fluviale del Tevere in un tragitto dalle sottese valenze stigie⁴⁷. Come narra quel lento ma inesorabile tracciato fluviale, dotato, peraltro, di indubbia “portata” temporale, che il soggetto, statico, anzi inchiodato-condannato alla propria inesistenza, osserva la sera dal terrazzino di casa, cercando di penetrare i confini concettuali di una presunta, e del tutto nominalistica, libertà:

essa, per esempio, voleva dire starmene lì, di sera, affacciato a una finestra, a guardare il fiume che fluiva nero e silente tra gli argini nuovi e sotto i ponti che vi riflettevano i lumi dei loro fanali, tremolanti come serpentelli di fuoco; seguire con la fantasia il corso di quelle acque, dalla remota fonte apennina, via per tante campagne, ora attraverso la città, poi per la campagna di nuovo, fino alla foce; fingermi col pensiero il mare tenebroso e palpitante in cui quelle acque, dopo tanta corsa, andavano a perdersi⁴⁸

⁴⁶ PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 401.

⁴⁷ Una fine interpretazione tematica e junghiana dell’immaginario dell’acqua nel romanzo nel saggio di MIRISOLA, *Epifanie acquoree nel Fu Mattia Pascal*, in *La detection della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti*, a c. di R. RICORDA e A. ZAVA, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2020, pp. 167-182.

⁴⁸ PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 446. Per un’indagine filosofica dell’immaginario marino, in quanto rappresentazione icastica del caos, v. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore*, cit.

Ciò che, nel *Mattia*, simula con aderenza maggiore la precarietà e, insieme, la lacuna incavata dell'esistenza si riprende in un puntuale correlativo oggettivo: una valigia. Essa, e per antonomasia, concretizza, nelle spoglie di un oggettuale spiccatamente odeporico⁴⁹, uno spaesamento di significato epocale: un contenitore defunzionalizzato, privo com'è di indumenti e di memoria, che il personaggio-larva, una volta fatto ritorno «Dall'altro mondo»⁵⁰ per colonizzare il luogo della propria morte, si trascina dietro nella visita, oltremodo inopportuna e in un'ora tanto intempestiva, alla casa di Pomino e di Romilda, per poi là parcheggiarla insensatamente. Quale forma residuale di una dimora ormai perduta e, assieme, di un'estraneità ontologica, il vuoto concavo della valigia, cifra rimanente a un viaggio senza né capo né coda, ingombra il quotidiano, mettendone a nudo la paradossale apoditticità.

Come una lumaca indifesa, poiché priva del suo guscio-casa, *Mattia* finalizza la comparsa molesta del contenitore a svelare “umoristicamente” frammenti accessori di sé, di cui altri, come Pomino, ricorrendo a un fazzoletto di seta del “fu”, ha provveduto a fare, si sono impadroniti di soppiatto, in omaggio a una sorta di psicopatologia del quotidiano⁵¹:

Domandai quindi a Pomino il permesso di lasciare a casa sua la valigia, fino a tanto che non avessi trovato un alloggio: avrei poi mandato qualcuno a ritirarla.

⁴⁹ Molto accorte le osservazioni riservate da Macchia alla presenza ostinata dell'oggetto quotidiano, in quanto epifenomeno di un al di là (MACCHIA, *Introduzione a Pirandello narratore*, cit., p. XXXVI-XXXVII).

⁵⁰ PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 564. La rappresentazione del faticoso ritorno “a casa”, la cui messinscena “fuori luogo” è popolata da una valigia ingombrante, narra, infatti, dello spaesamento *unheimlich* subito da uno spazio domestico presunto come ospitale. Ho inteso pedinare le tracce odeporiche del perturbante nella scrittura del *Mattia* in occasione del contributo *In viaggio con Mattia (Pascal): da Miragno a Roma, andata e ritorno* (cit.).

⁵¹ Sull'argomento si veda *L'immagine del quotidiano. Letteratura di costume del '900*, a c. di S. GENTILI e I. NARDI, Napoli, E.S.I., 2005.

– Ma sì! ma sì! – mi rispose egli, premuroso. – Anzi non te ne curare: penserò io a fartela portare...

– Oh, – dissi, – tanto è vuota, sai?...A proposito, Romilda: avresti ancora, per caso, qualcosa di mio...abiti, biancheria?

– No, nulla... – mi rispose, dolente, aprendo le mani. – Capirai... dopo la disgrazia...

– Chi poteva immaginarselo? – esclamò Pomino.

Ma giurerei ch'egli, l'avarò Pomino, aveva al collo un mio antico fazzoletto di seta⁵².

Di nuovo nel romanzo pirandelliano – un universo narrativo in cui le immagini del concavo imperversano – si ripresenta un campione esemplare. Così, nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*⁵³ c'è un luogo, per antonomasia perturbante, estraneo sia al domestico che al familiare e, insieme, passibile di letture polivalenti, che corrisponde al nome di Ospizio di mendicità. Lo si guadagna accompagnati passo dopo passo da un prototipo insolito di Virgilio, l'amico Simone Pau, attraversando una Roma notturna⁵⁴ che appare agli occhi del migrante come un paesaggio urbano disseminato di forme circolari e, insieme, abissali⁵⁵.

⁵² PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 574-575.

⁵³ Col titolo definitivo il romanzo uscì per i tipi fiorentini Bemporad nel 1925, mentre un decennio prima, come *Si gira*, era apparso sulla «Nuova Antologia» dal 1° giugno al 16 agosto 1915.

⁵⁴ Sul tema è già intervenuto BORSELLINO, *La morte di Roma* [1989], in *Ritratto e immagini di Pirandello*, cit., pp. 186-196; ID., *Da acquasantiera a portacenero. Roma tra passato e presente*, in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, cit., pp. 57-64.

⁵⁵ Non sarei del tutto d'accordo con Macchia, il quale segnala un'antitesi netta tra la Roma sperelliana e quella pirandelliana; ad esempio, là dove lo studioso afferma: «La Roma di Pirandello è l'esatto rovescio della Roma del *Piacere* di d'Annunzio [...] D'Annunzio trasformava le chiese barocche, oscurate dal tempo, in pezzi d'oreficeria, i palazzi patrizi in grandi clavicembali d'argento; Pirandello mette un certo impegno a voltar loro le spalle [...] Paesaggi romani, visti dall'alto, sembrano cavati fuori per l'occasione da qualche vecchio *baedeker*» (MACCHIA, *Introduzione a Pirandello narratore*, cit., p. XL). Proprio

Sagome focalizzate, ancora una volta, dalla parte del fiume:

Ricordo che mirai quasi con religioso sgomento la fosca mole rotonda di Castel Sant'Angelo, alta e solenne sotto lo sfavillio delle stelle. Le grandi architetture umane, nella notte, e le costellazioni del cielo pare che s'intendano tra loro. Nella frescura umida di quell'immenso sfondo notturno, sentii quel mio sgomento sobbalzare, guizzare come per tanti brividi, che forse mi venivano dai riflessi serpentinati dei lumi degli altri ponti e delle dighe, nell'acqua nera, misteriosa, del fiume⁵⁶.

Entro le due grandi arcate concave e convesse, cioè tra la classica rotondità della «fosca mole» e la sfericità cupoliforme della volta notturna che, incumbente, la sovrasta, sembra quasi disegnarci un'enorme figurazione a tenaglia. Essa pare abbrancare e, insieme, sigillare lo sgomento di un soggetto-mollusco che, inopinatamente, si ritrova serrato entro due potenti valve, la prima, delle quali, la monumentale, ideata dall'ingegno umano, la seconda creata piuttosto da un'imperscrutabile cosmogonia divina.

Prendendo le mosse dal Paul Valéry de *Les coquillages*, l'analisi di Bachelard, nel connettere detta figura all'immagine del guscio, enuclea una sequenza semantica e concettuale che può offrire anche al mio discorso alcune pezze d'appoggio pertinenti, associando oggetti e temi a prospettive sia filosofiche che psicoanalitiche:

Sul tema del guscio, l'immaginazione elabora anche, oltre la dialettica del piccolo e del grande, la dialettica dell'essere libero e

nella monumentalità corrusca dell'Urbe dannunziana, infatti, talmente sovrapposta da assumere le fattezze di un personaggio dotato di "voce", si accampano cifre palesi di disfacimento e di lutto. Circa le strategie visive e vocali esperite dal narratore rinvio al mio *Lo scrittoio immaginifico. Volti e risvolti di d'Annunzio narratore*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2016.

⁵⁶ PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in ID., *Tutti i romanzi*, II, a c. di G. MACCHIA con la collaborazione di M. COSTANZO, Milano, Mondadori, 1996⁹, p. 528.

dell'essere incatenato: che cosa non ci si deve attendere da un essere scatenato!

Certo, nella realtà il mollusco esce mollemente dal suo guscio. Se la nostra ricerca vertesse sui fenomeni reali del «comportamento» della chiocciola, tale comportamento si offrirebbe alle nostre osservazioni senza grandi difficoltà. Se tuttavia potessimo restaurare, nella stessa osservazione, una totale ingenuità, vale a dire rivivere veramente l'osservazione originaria, rimetteremmo in azione quel complesso di paura e di curiosità che accompagna ogni prima azione sul mondo. Si vorrebbe vedere e si ha paura di vedere. Si trova qui la soglia sensibile di ogni conoscenza e su di essa l'interesse ondeggia, si smarrisce, ritorna⁵⁷.

Dove, ponendosi interrogativi che risulteranno di rilievo primario anche per Qfwfq, il cosmicomico personaggio mollusco di Calvino, ciò che entra in campo sono quesiti di natura sia gnoseologica che antropologica.

Per ritornare ai *Quaderni*, si osservi come nel passo citato scelte di luce inequivocabili, che echeggiano, e in termini non tanto velati, quelle rilevate nel passo già riportato del *Mattia*, giocano tra il nero enigmatico e abissale dell'acqua del fiume e tracce intermittenti, invece chiare, dalle fosforescenze lampeggianti: sono quest'ultime ad assimilare il personaggio a un pesce in agonia che si dibatte tra le maglie di una rete invisibile⁵⁸.

Una volta giunti il viaggiatore e il suo Virgilio al fatidico Ospizio, ecco spalancarsi dinanzi allo sguardo di Serafino un sito i cui

⁵⁷ BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 134. Rimando al capitolo quinto, dal titolo *Il guscio* (ivi, pp. 129-158) per un vaglio delle trasposizioni molteplici che le funzioni dell'abitare, qualora connesse alla forma concava calata, appunto, nel guscio, possono assumere.

⁵⁸ Nel *Pascal* la parabola piscatoria è resa più esplicita. Si vada all'affrettato riconoscimento del corpo dell'anonimo annegato compiuto da Marianna Dondi, la vedova... Pescatore; al che Mattia, leggendo la notizia sul giornale, esclama «umoristicamente: «oh! m'ha pescato subito, m'ha riconosciuto subito! Non le sarà parso vero, figuriamoci!» (PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 396).

inquietanti etimi si rifanno di nuovo a una dismisura concava. La «bella piscina» che Simone addita con orgoglio al compagno, infatti, si rivela essere ben altro: «Piscina? Era un antro mùffido, angusto e profondo, una specie di cava da ricettarvi majali, tagliata nella pietra viva per lungo, a cui si scendeva per cinque o sei gradini e da cui esalava un puzzo ardente di lavatojo. Un tubo di latta, tutto forellini gialli di ruggine, vi correva sopra, in mezzo, da un capo all'altro»⁵⁹.

Ciò che dovrebbe essere al suo grado zero una vasca da bagno, espletante mere funzioni igienico-sanitarie, rimanda a immagini difformi. Quel bacino cavo, ove sacralizzato, potrebbe anche corrispondere a un arcaico fonte battesimale a immersione, mentre, inseguendo altre ipotesi, si traslitera in un luogo sacrificale, munito di cifre sia classiche che paganeggianti.

Ulteriori immagini, tuttavia, non cessano di annidarsi in quella specie di conca fetida, se alludessero, per un verso, a una fossa sepolcrale, mentre per un altro al mattatoio e al *lager*, qualora proiettassimo quel sito sullo schermo allegorico della modernità. Visto che gli atti e i gesti che precedono la calata nell'«antro mùffido» parlano in modi inquietanti di corpi espropriati, di nudità, di tessere, di disinfezioni, di forni...⁶⁰

Le occorrenze selezionate non sono che alcune delle possibili epifanie che la morfologia del cavo/infossato ha proiettato nel romanzo del primo Novecento; tipologia, codesta, capace di trasliterare una delle derive spaziotemporali più sintomatiche evidenziate dal pensiero della totalità tra la fine del XIX secolo

⁵⁹ ID., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 530.

⁶⁰ Ecco in che termini, insistentemente deittici, Simone illustra a Serafino le meraviglie inusitate di quel luogo: «Ti spiego. Con quelle pantofole e con quell'accappatojo ti danno una tessera; tu entri in quello spogliatojo là – quella porta là, a destra – ti spogli e consegna gli abiti, scarpe comprese, per la disinfezione, che si fa nei forni, di là. Quindi...ecco, vieni qua, guarda...Vedi questa bella piscina?» (*ibidem*). Le implicazioni concentrazionarie di detto dominio tematico sono state prese in esame in E. NERENBERG, *Prison Terms: Representing Confinement during and after Italian Fascism*, Toronto, University of Toronto, 2001.

e l'inizio del successivo: pensiero che ne ha auscultato le svariate declinazioni e le inevitabili eclissi, sia in ambito culturale e filosofico che ideologico⁶¹.

La lunga tenuta di un paradigma siffatto mostra appieno la propria rilevanza in occasione di una rivisitazione che ritengo particolarmente indicativa – mi sto riferendo al calviniano *La poubelle agréée*, racconto-saggio latamente autobiografico, già interpellato dato il suo spiccato quoziente mitico. La prova, i cui interessi antropologici sono tangibili, fornisce testimonianza della persistenza e, insieme, della *variatio* dinamica e transitiva esperita da detto modello anche nella seconda metà del Novecento. Le riscritture e i travestimenti elaborati, una volta proiettati su canovacci successivi, infatti, non possono che avvalorare i messaggi che esso è stato in grado di veicolare.

Nelle opzioni messe in cantiere dal narratore le modalità narrative adottate per tradurre il paesaggio in scrittura sono sempre assunte in termini lucidamente metodologici⁶². E questo già a partire dal primo esito “romanzesco”: quel *Sentiero dei nidi di ragno* in cui, fin dall'*incipit*, le scelte operate, giocando su registri che privilegiano un'illuminazione di taglio, impongono alla descrittività forme, scansioni e ritmi affini a uno scenario teatralmente astratto⁶³.

⁶¹ Circa le ricadute di dette derive nel genere romanzo cfr. G. MAZZACURATI, *Da Proust a Musil: la scienza del romanzo e il romanzo del sapere perduto*, in *Pirandello nel romanzo europeo*, cit., pp. 13-118.

⁶² Per una messa a punto del lessico paesaggistico cui hanno attinto sia il narratore che il saggista cfr. SCARPA, *Italo Calvino*, cit., pp. 195-203. Ha dedicato una lettura più compiuta all'argomento BERTONE, *Letteratura e paesaggio*, cit.

⁶³ Così, per limitarmi ai periodi d'avvio: «Per arrivare fino in fondo al vicolo, i raggi del sole devono scendere diritti rasente le pareti fredde, tenute discoste a forza d'arcate che traversano la striscia di cielo azzurro carico. Scendono diritti, i raggi del sole, giù per le finestre messe qua e là in disordine sui muri, e cespi di basilico e di origano piantati dentro pentole ai davanzali, e sottovesti stese appese a corde; fin giù al selciato, fatto a gradini e a ciottoli, con una cunetta in mezzo per l'orina dei muli» (RR, I, p. 5).

Per attenermi a un bilancio che va segnalato per la pregnanza analitica, ossia *Ipotesi di descrizione di un paesaggio*⁶⁴, il saggista si era rivolto al modello operativo via via esperito interrogandolo con acribia:

Ogni volta che ho provato a descrivere un paesaggio, il metodo da seguire nella descrizione diventa altrettanto importante che il paesaggio descritto: si comincia credendo che l'operazione sia semplice, delimitare un pezzo di spazio e dire tutto ciò che vi si vede; ma ecco che subito devo decidere se ciò che vedo lo vedo stando fermo, come di solito stanno i pittori, o almeno stavano, al tempo in cui i pittori dipingevano paesaggi dal vero – tempo che è durato tre secoli a dir tanto, cioè una fase molto breve della storia della pittura – oppure lo vedo spostandomi da un punto all'altro entro questo pezzo di spazio in modo da poter dire quello che vedo da punti diversi, cioè moltiplicando i punti di vista all'interno d'uno spazio tridimensionale. (SA, II, p. 2693)

Per poi precisare:

Ma bisogna subito dire che mentre io scorro nel paesaggio per descriverlo come risulta dai diversi punti del suo spazio, naturalmente è anche nel tempo che scorro, cioè descrivo il paesaggio come risulta nei diversi momenti del tempo che impiego spostandomi. Perciò una descrizione di paesaggio, essendo carica di temporalità, è sempre racconto: c'è un io in movimento che descrive un paesaggio in movimento, e ogni elemento del paesaggio è carico di una sua temporalità cioè della possibilità d'essere descritto in un altro momento presente o futuro... (SA, II, p. 2694)

L'operazione descrittiva parrebbe di una semplicità disarmante, se non facesse poi intravedere retroscena vertiginosi dietro tanta

⁶⁴ Il saggio uscì postumo sul «Corriere della sera» del 29 gennaio 1986 col titolo *Calvino per la Via Emilia* e nel volume collettaneo *Esplorazioni sulla Via Emilia. Scritture nel paesaggio* (Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 11-12).

trasparenza illusoria. La descrittività paesaggistica, invero, non può fare a meno di venire a patti col soggetto che la esperisce e, insieme, con la pluridiscorsività di un io in continuo movimento, instabile nello spazio come nel tempo. Anche i sottoinsiemi molteplici che assemblano il paesaggio, d'altro canto, hanno una loro autonomia evenemenziale aperta ai possibili della temporalità⁶⁵. Ecco, allora, che è l'equazione descrizione=racconto ad assurgere a chiave di volta non solo del campo letterario ma anche, in senso più lato, di quello culturale.

Recensendo sul settimanale «Tempo» il 28 gennaio 1973 *Le città invisibili*⁶⁶, edite da Einaudi l'anno precedente, Pasolini, al lavoro a *Le mille e una notte*, addita l'opera come «il modello figurativo che il surrealismo di Calvino parsimoniosamente saccheggia»⁶⁷. Così il critico, rapito dalla loro lettura, si sofferma a definire per l'appunto il quoziente descrittivo, asserendo: «ogni descrizione di Calvino è la descrizione di una anomalia del rapporto tra mondo delle Idee e Realtà (che è poi il Destino nella civiltà occidentale). *L'invenzione poetica consiste nell'individuazione di tale momento anomalo*»⁶⁸.

Ne consegue che tra le nozioni di descrizione e di anomalia, la prima alludente a una fiducia analitica che la seconda tenta di depistare con pervicacia sistematica, si insinua un iato: una sfida interpretativa che Pasolini non può non cogliere in tutta la sua portata epocale.

⁶⁵ Il sondaggio riservato alla spazialità da Mondada ha enucleato tre dimensioni, cioè la riflessiva, la gnoseologica e la spaziale, e, nel medesimo tempo, il nesso modale mediante «cui diversi attori sociali rappresentano il mondo, in un progetto vicino nello spirito a certe correnti della sociologia comprensiva, della geografia e dell'antropologia culturale» (L. MONDADA, *Scrittura del sapere e dello spazio: testo calviniano e discorso geografico*, in *Italo Calvino a writer for the next millennium. Atti del Convegno internazionale di studi di Sanremo*, a c. di BERTONE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 255-268: 257).

⁶⁶ L'intervento è confluito in PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, a c. di G. CHIARCOSSI, Torino, Einaudi, 1979, pp. 34-39.

⁶⁷ Ivi, p. 38.

⁶⁸ *Ibidem*.

Il sogno e la realtà, quindi, supportano due poli che allegorizzano il rapporto del soggetto col destino, sia l'individuale che quello collettivo:

Calvino non inventa nulla, tanto per inventare: semplicemente si concentra su un'impressione reale – uno dei tanti choc intollerabili, che meriggi o crepuscoli, mezze stagioni o canicole, ci causano negli angoli più impensati o più famigliari delle città note o ignote in cui viviamo – e, pur sentendolo in tutta la sua qualità struggente di sogno, lo analizza: i pezzi separati, smontati, di tale analisi, vengono riproiettati nel vuoto e nel silenzio cosmico in cui la fantasia ricostruisce, appunto, i sogni. È sempre dunque una «base» di sensibilità reale che fornisce materia per i «vertici» poetici e ideologici di Calvino⁶⁹.

Dove l'immagine del pezzo irrelato, una volta scaraventato in un vuoto abissale, pare celebrare proprio la spazialità del concavo, mentre una descrittività di tono ipnotico si fa strumento esegetico prioritario per attivare il circuito sia poetico che ideologico.

Ne *La poubelle agréée* il corpo a corpo che il personaggio che dice io ingaggia con l'inerzia apparente dell'oggetto parla innanzi tutto di un conflitto di genere. Ci si trova dinanzi, infatti, a un maschile che ricostruisce per frammenti la propria infanzia sanremese, il primo viaggio in America e l'affettuosa amicizia per Barolini (RR, III, pp. 62-63) come eventi e incontri che, una volta messi a fuoco dalla posterità degli anni settanta, abbozzano un micro-romanzo autobiografico d'apprendistato: una vicenda che narra di uno specifico rito di passaggio: un "viaggio" che ha portato il soggetto da una condizione di celibato a una invece coniugale. Un attraversamento di stato civile codesto – e di conseguenza anche identitario, in implicito omaggio ad argomentazioni squisitamente pirandelliane – che, quale fulcro del discorso, ha selezionato un

⁶⁹ Ivi, pp. 38-39.

oggetto non solo concavo ma anche molto connotato, come solo una pattumiera può essere.

Escluso dalle mansioni più elevate contemplate dalla organizzata suddivisione dei ruoli nel dominio lavorativo casalingo, come ad esempio il cucinare, al maschio sposato, in quanto marito e padre, non spettano che mansioni gregarie, anche in accezione simbolica: fare la spesa e svuotare il secchio della spazzatura.

Si consideri che il carattere ermeneutico, anzi la sfida interpretativa che la prima mansione del fare la spesa veicola, è affrontato con puntiglio nel trittico di *Palomar fa la spesa*, cioè *Un chilo e mezzo di grasso d'oca*, *Il museo dei formaggi* e *Il marmo e il sangue*⁷⁰, la sezione centrale di *Palomar in città*, parte mediana di *Palomar*; là dove non si esita ad attribuire a detto compito un valore sostanziale, traducendolo in un'annichilita presa d'atto della impermeabilità conoscitiva del Mondo.

Gli accenti oltremondani di Barolini, provenienti da un altrove che si sovrappone in modi inquietanti allo spaziotempo di un qui non per questo meno fuori-luogo, addita con ironia all'io che vive e scrive un destino condannato senza vie d'uscita alla pena dello smaltimento del «garbagio»:

La voce dell'amico morto mi torna da quando sono diventato anch'io padre di famiglia, e d'una famiglia forestiera, non in un verde sobborgo di New York ma in un fitto quartiere alle porte di Parigi (ma sarà proprio Parigi? m'affaccio da una casetta più londinese che parigina su un appartato cortile che viene chiamato *Square*, forse più per il vago senso di spaesamento che ispira che per il verde condensato di magre piante di lillà lungo i muri) e depongo anch'io il *garbage-can* o *poubelle agréée* davanti al cancello. (RR, III, p. 63)

⁷⁰ La datazione dei tre pezzi non è concorde. Mentre il primo, il più vicino cronologicamente agli anni de *La poubelle agréée*, apparve sul «Corriere della sera» del 23 gennaio 1976, il secondo fu steso probabilmente nel marzo 1982, mentre il terzo nel luglio dell'anno seguente, cioè in una stagione prossima all'uscita del volume. Ragguagli puntuali in RR, II, pp. 1424-1428.

L'inquietante «senso di spaesamento» avvertito afferisce a tre città emblematiche, New York, Parigi e Londra, mentre la sovrapposizione livellante delle loro identità le induce ad assurgere a icone della condizione del soggetto (di genere maschile, nel caso): uno straniero tra le derive create, al di qua come al di là dell'oceano, da invasivi quanto massicci processi di omologazione urbanistica.

I contrassegni del femminile veicolano, qui, un antagonismo radicale. Animata da un marcato segno conflittuale nei confronti del maschile, la donna pare inserirsi in armonia nei ritmi e nelle funzioni della cucina e della casa, nei cui spazi si aggira con maestria e sapienza, volteggiando musicalmente «su una concatenazione di movimenti come passi di danza» (RR, III, p. 59) che traslitterano tanta regia eufonica da una sfera meramente privata ad accezioni ben più multiformi⁷¹. Una volta escluso il maschio dal registro domestico, «trovando sbagliato o maldestro o inutile o perfino pericoloso» (RR, III, p. 73) tutto ciò che intraprende, l'istanza femminile lo condannerebbe a un'inerzia gregaria – status che, invischiato com'è in problematiche d'ordine ontologico, avrebbe alcune ricadute significative sui versanti educativi e, addirittura, esistenziali:

Una tale sfiducia nelle mie doti, come m'ha sempre scoraggiato dall'apprendimento, così mi esautora dal ruolo d'educatore: ecco dunque che il sapere accumulato dalle generazioni mi sfiora e mi scavalca escludendomi.

[...] 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. (RR, III, p. 74)

⁷¹ Benussi ha già riflettuto sulla natura orgiastica e vendicatrice di alcune immagini muliebri: BENUSSI, *Mythos e storia*, in *Italo Calvino a writer for the next millennium*, cit., pp. 323-331. In precedenza Ferretti ne aveva colto determinati tratti, rimandanti a un'alterità irriducibile: FERRETTI, *Calvino e l'alterità cosmica*, in «Letteratura italiana contemporanea», 25, 1988, pp. 25-29.

Nel passaggio dall'«anarchia dello scapolo fluttuante ed affluente» a «doveri familiari» che prescrivono la «regola di portar fuori il bidone del *garbage* ogni giorno come d'uno dei primi fondamenti della vita domestica» (RR, III, p. 63), l'io che scrive cerca, insomma, di leggere il proprio destino – e citare puntualmente Nietzsche, a questo punto, significa ispirarsi alla figura che avrebbe cercato di aderire a esso con amore⁷² – individuando uno strato semantico dall'icastico quoziente allegorico.

Nello svuotare si anniderebbero due aspetti, peraltro letti con loica lucidità: l'uno di natura più contrattuale, imposto da dettami prescritti dalla convivenza sociale e civica, l'altro invece riconducibile a una sfera rituale:

Il portar fuori la *poubelle* va dunque interpretato contemporaneamente (perché così lo vivo) sotto l'aspetto di contratto e sotto quello di rito (due aspetti ulteriormente unificabili, in quanto ogni rito è contratto, ma per ora non voglio spingermi – contratto con chi? – tanto lontano), rito di purificazione, abbandono delle scorie di me stesso, non importa se si tratta proprio di quelle scorie contenute nella *poubelle* o se quelle scorie rimandano a ogni altra possibile mia scoria, l'importante è che in questo mio gesto quotidiano io confermi la necessità di separarmi da una parte di ciò che era mio, la spoglia o crisalide o limone spremuto del vivere, perché ne resti la sostanza, perché domani io possa identificarmi per completo (senza residui) in ciò che sono e ho. Soltanto buttando via posso assicurarmi che qualcosa di me non è stato ancora buttato e forse non è né sarà da buttare. (RR, III, p. 65)

Poche pagine dopo, tornando a riflettere sulla duplice veste, giuridica e rituale, del rapporto con la *poubelle*, si passa a denunciare la circolarità del processo consumistico che accomuna l'acquirente

⁷² Ecco che si esprime l'auspicio: «Vorrei poter dire, con Nietzsche: «Amo il mio destino», ma non riesco a dirlo finché non mi spiego le ragioni che mi portano ad amarlo» (RR, III, pp. 63-64).

allo smaltitore immigrato, in altre parole colui che detiene il controllo economico del consumo a chi viene invece “consumato” ed escluso – entrambi chiamati a disfarsi della materia residuale per continuare a espletare una funzione certo determinante per una società a capitalismo avanzato, ovvero trasformare tutto in merce soggetta all’acquisto indi allo sperpero. E si osserva:

Ecco il nodo economico di questo che ho voluto fin qui intendere giuridicamente come contratto e simbolicamente come rito: il mio rapporto con la *poubelle* è quello di colui per il quale il buttar via completa o conferma l’appropriazione, il contemplare la mole delle bucce, dei gusci, degli imballaggi, dei contenitori di plastica riporta la soddisfazione del consumo dei contenuti, mentre invece l’uomo che scarica la *poubelle* nel cratere rotante del carro ne trae la nozione della quantità di beni da cui è escluso, che gli arrivano solo come spoglia inutilizzabile. (RR, III, p. 69)

In passi di tale tenore, così vigili nel cogliere in tralice forme dialettiche di possesso e di esclusione molto connotate ideologicamente, va notato come anche le varie tipologie di rifiuti confluite in pattumiera, cioè bucce, gusci, imballaggi, contenitori o quant’altro, ove inserite l’una dentro all’altra in scatole cinesi, diventino metonimie del recipiente che tutte le affastella, destinato a sua volta a confluire in raccoglitori più capienti, ossia cassoni, carri, container e inceneritori.

L’oggetto, a questo punto – un mero involucro concavo preposto a svolgere funzioni degradate – tende ad assumere accezioni “altre”, se il percorso che il narratore gli fa attuare lo tragitta molto lontano sia dalla geografia dell’ordinato e/o perturbante quartiere residenziale parigino⁷³, come dalla temperie degli anni settanta, trasformandolo

⁷³ In *Eremita a Parigi* (Lugano, Edizioni Pantarei, 1974), in questi stessi anni, all’idea di una Parigi leggibile come una «gigantesca opera di consultazione [...] città che si consulta come un’enciclopedia: ad apertura di pagina ti dà tutta una serie d’informazioni, d’una ricchezza come nessuna altra città» (RR, III, p. 107),

in archetipo del paesaggio sradicato della modernità per un verso, per un altro in paradigma della fine di ogni possibile viaggio⁷⁴.

L'io che scrive, grazie all'immagine del "fare la spesa" – una pratica che traduce nelle leggi di un'economia di mercato l'atavico compito, gratificante anche ritualmente, di procacciare cibo per destinarlo alla cura e al sostentamento del nucleo familiare – cerca di elaborare per mezzo della scrittura una perdita molto sofferta. L'intento è quello di recuperare, prima di tutto alla memoria, un percorso esistenziale patito come gravemente "disubbidiente", vale a dire la infrazione operata da un figlio il quale, avendo optato per l'inurbamento, avrebbe disatteso il destino "verde" indicatogli dal modello Mario, il padre agronomo:

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 del 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 figli. (RR, III, p. 75)

ma anche, al pari di Roma, museo del "già detto" («l'unico aspetto in comune è questo, sia Roma che Parigi sono città sulle quali è difficile dire qualcosa che non sia già stato detto» RR, III, p. 103), si riservarono pagine autobiografiche di singolare densità. Anche in detta prova è possibile individuare alcuni spazi e paesaggi che prediligono una forma scavata e sotterranea, disposta come una conchiglia bivalente, che richiama spunti bachelardiani cui si è già fatto riferimento; ad esempio, a proposito dell'immagine del viaggio: «sono semplicemente spostamenti da un punto a un altro punto tra i quali c'è un intervallo vuoto, una discontinuità, una parentesi sopra le nubi per i viaggi aerei e una parentesi sottoterra per i percorsi nella città» (RR, p. 105). Evocando un viaggiare fattosi oramai esperienza non più praticabile, anche Parise nel suo *reportage* parigino, risalente alla metà degli anni cinquanta, aveva optato per scelte affini: cfr. CROTTI, 1955: *Goffredo Parise reporter a Parigi. Con due racconti*, Padova, Il Poligrafo, 2002.

⁷⁴ Offre spunti di riflessione in merito il numero monografico, dal titolo «*Fine dei viaggi*»: *spazio e tempo nella narrazione moderna*, cit.

Nella icona del «padre carico di ceste», istanza mitica che provvede in prima persona l'«ara» domestica dei frutti della propria terra – sorta di Titano capace di reggere sulle proprie spalle un cosmo ordinato e fecondo e, assieme, figura padronale di autonomo «Robinson Crusoe» – restano impressi alcuni oggetti ancora una volta concavi, appunto le ceste agricole: panieri che, ricolmi di ogni bendidio, in quanto offerte vitali e fertili nella loro opulenza, non possono che discostarsi, sia nelle funzioni che svolgono, sia nella rete tematica che disegnano, dalle mansioni ascritte al contenitore invece degradato, cui il figlio intellettuale, in quanto consumatore-smaltitore di rifiuti (e non già produttore di messi), deve fare fronte. Al dominio naturalistico e “fruttifero” del paterno si contrappone, in altri termini, una “natura morta”: spazio ctonio, sterile, anzi, tossico, corrispondente al saturnino del filiale.

Proprio dedicandola alla sagoma genitoriale, per antonomasia “fruttifera”, l'io “cartaceo” che scrive aveva delineato alcuni anni prima quello struggente medaglione memoriale che è *La strada di San Giovanni*; là dove il profilo paterno viene colto nel frangente in cui, gravato all'inverosimile, varca la soglia di casa, rientrando per la porta della cucina, posta a settentrione, dalla sua indefettibile missione mattutina.

Nella “rosa dei venti” della memoria, il figlio, viceversa, distogliendo lo sguardo dalla “stella polare” indicata dal padre, si volge alla marina ligure, a meridione, mirando costantemente verso la parte opposta: «e lo si vedeva entrare con un cesto infilato a ogni braccio, o una sporta, e sulle spalle uno zaino o addirittura una gerla, e la cucina era subito invasa d'insalata e di frutta, troppa sempre per il fabbisogno dei pasti familiari» (RR, III, p. 15).

Ritenuta ormai incolmabile, la distanza dolorosa dal paterno viene messa fuoco, allora, da una posterità in cui sono la carta e la scrittura gli elementi che cercano di fissare sul bianco asettico della pagina «le basi materiali dell'esistenza», nel tentativo di recuperare quella perdita con l'ausilio di elenchi e sequenze⁷⁵:

⁷⁵ Sulla ricadute stilistiche di dette scelte rimando alla disamina imprescindibile di MENGALDO, *Aspetti della lingua di Calvino*, cit.

le trombe verdi degli zucchini, le pere «coscia di monaca», i grappoli d'uva Saint-Jeannet, i fichi-fiori, la peluria dura del *chayote*, le spine verdiovola dei carciofi, le pannocchie di *mais dulce* o *sweet corn* da sgranocchiare bollite, le patate, i pomodori, i bottiglioni del latte e del vino [...] (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 riempirli 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... (RR, III, p. 23)

Non andrebbe dimenticato, del resto, che la sfera della scoria nella *Poubelle* è costellata puntualmente di avanzi alimentari: il “cibo” di cui si nutre un figlio s-naturato, se fa ricorso agli alberi per usi impropri, vale a dire non già per coglierne i frutti, lasciando integro il fusto, bensì per sfruttarne la cellulosa, costretto dall'impellente necessità di “mangiare”, “digerire”, indi “defecare” carta⁷⁶.

La materia cartacea – una volta appallottolata nel cestino⁷⁷, traccia residuale di una fatica sprecata e infruttifera, o utilizzata semplicemente «per foderare la *poubelle*» (RR, III, p. 76), prestando al giornale una seconda opportunità di lettura «nella concava prospettiva»⁷⁸ dello spazio infossato del secchio – offre testimonianza

⁷⁶ Attenta a sondare con acribia accanto alla *Poubelle* anche *Le città invisibili* e il laboratorio cosmicomico, la lettura del tema spazzatura in G. P. BIASIN, *La poubelle retracée*, in «Annali d'italianistica», vol. 15, 1997, pp. 267-282. Ha operato un'analisi accorta di alcuni temi postmoderni, tra cui quello focale delle *enclaves*, invase da un oggettuale eteroclitico, il contributo di ZANOTTI, «*Gli universi si fanno e si disfano ma è sempre lo stesso materiale che gira*», cit.

⁷⁷ Rivolgendosi direttamente in prima persona al lettore, infatti, si ironizza con amarezza: «questi miei pensieri che leggete sono quanto s'è salvato di decine di fogli appallottolati nel cestino» (RR, III, p. 66).

⁷⁸ Nella cognizione piena di un lutto elaborato sotto il segno del concavo, si riconosce: «Oggetto d'un amore insoddisfatto o soltanto d'una fissazione nevrotica, il giornale viene da me regolarmente comprato, velocemente sfogliato e messo via, ma mi rincesce disfarmene subito, spero sempre che torni utile in un

probante delle «nostre seminagioni di cartaccia» (RR, III, p. 71) e, insieme, del nesso, non tanto implicito, che passa tra lavoro intellettuale e polverizzazione delle risorse naturali del pianeta.

Tanto è vero che verso la fine del racconto-saggio, in omaggio a una *dispositio* che procede giustapponendo appunti via via rielaborati grazie a riprese, iterazioni e ampliamenti, quindi soggetta a un andirivieni che reclama una modalità letteriale non rettilinea, se paragona il lavoro della cucina a quello della scrittura, si osserva:

Tra i materiali che possono esaurirsi e la cui salvezza mi riguarda in modo diretto c'è la carta, tenera figlia delle foreste, spazio vitale dell'uomo scrivente e leggente. 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. (RR, III, pp. 78-79)

La predilezione ambigua e, assieme, l'implicita ripulsa dell'io che scrive per la carta decomposta, anche se, una volta ridotta in tale stato, sembra affrancata del suo sterile quoziente intellettuale, può anche essere recepita come un omaggio all'Antoine Roquentin de *La Nausée* (1938) – quella *Nausée* che già ne *Il mare dell'oggettività*, la cui stesura data ottobre 1959, era stata indicata quale riprova inconfutabile della «calata nel mare dell'oggettività indifferenziata» (S, I, p. 53). Fatto sta che l'attrazione morbosa nutrita dal personaggio sartriano per stracci luridi e residui cartacei raccolti da terra, imbrattati persino di escrementi, induce la figura a mimare gesti assimilanti l'identità del protagonista *tout court* alla cosa degradata, che, provocatoriamente, si qualifica per la sua sottaciuta artisticità⁷⁹.

secondo tempo, che gli resti qualcosa da dirmi. Il momento della resurrezione viene appunto quando prendo dalla catasta dei giornali vecchi un foglio per foderare la *poubelle* ed i titoli che affiorano stravolti si impongono nella concava prospettiva a un'istantanea seconda lettura» (RR, III, p. 76).

⁷⁹ Le corrispondenze tra oggettuale, natura morta in decomposizione e condizione intellettuale erano già state colte appieno dal de Pisis: un artista che nelle

Nell'analisi delle derive subite dall'oggettuale nella modernità, Orlando si era già interrogato a proposito, focalizzando anche il «referente simbolico escrementizio»⁸⁰, recepito come uno spazio tematico perspicuo per il reticolo semantico in esame:

C'è almeno da ravvisare, nella predilezione di Roquentin per la carta, una proiezione morbosa e avvilita proprio di quel materiale con cui per eccellenza ha a che fare un intellettuale? In quanto tale, il personaggio subisce o sceglie una doppia emarginazione: l'una, che dà il titoli al romanzo e ha implicazioni filosofiche, gli viene da una solitaria crisi «metafisica» dei rapporti col mondo fisico. [...] L'altra emarginazione ha implicazioni che non si possono dire politiche, ma che lo distaccano con astio e ironia, disprezzo e invidia dalla sua classe di provenienza: la classe dominante borghese⁸¹.

Mentre si acquatta nell'angolo⁸² visuale privilegiato, accordato da una città rivelatrice come Parigi, rimpiazzandosi nell'ottica temporale del presente esistenziale, il figlio (di Mario) osserva ciò che lo circonda ma, analogamente, non può non "spiare" anche se stesso,

tele degli ultimi anni venti aveva ritratto appunto i "pesci marci", raccolti sui marciapiedi e nei *marchés* di Parigi, traducendoli in icone metafisiche dell'arte novecentesca. Paradigmatico in questo senso un olio su cartone, dal titolo *I pesci marci*, firmato in basso al centro «de Pisis» e datato 1928, che compare, indicato col numero 44, nel bel catalogo della mostra veneziana allestita dal 3 settembre al 20 novembre 1983 a Palazzo Grassi: *De Pisis*, a c. di G. BRIGANTI, Milano, Electa, 1983, p. 78. Ho inteso leggere alcune allegorie della modernità oggettuale, manifestatesi proprio sui palcoscenici dei *marchés* parigini visitati anche dal Tibertelli, nel mio *Wunderkammern*, cit., pp. 29-64.

⁸⁰ Cfr. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 154.

⁸¹ Ivi, p. 155.

⁸² «Per molti aspetti – osservava Bachelard, calando le immagini dell'abitare in uno spazio appartato e contratto – l'angolo 'vissuto' rifiuta la vita, la restringe, la nasconde. L'angolo è allora una negazione dell'universo. Nell'angolo, non si parla a se stessi, e, se ci si ricorda delle ore nell'angolo, ci si ricorda di un silenzio, di un silenzio dei pensieri. [...] L'angolo è una sorta di mezza scatola, per metà muro e per metà porta» (BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., pp. 159, 160).

nel disegno di mantenere sorvegliato un io aperto e, simultaneamente, sradicato. Lo sguardo a ritroso rivolto al paesaggio paterno negletto, sentendosi colpevoli innanzitutto a causa del rifiuto di una retta via ipoteticamente già abbozzata e, in alternativa, per aver esperito sentieri “stranieri”, poiché estranei al mondo agricolo originario e familiare, cerca, insomma, di intercettare di nuovo quella stella polare che avrebbe potuto indirizzare la propria navigazione verso un settentrione definitivamente fuori squadra.

Il paesaggio, allora, tanto abitato da valenze intellettive, non può che divenire un’istanza di narrazione, come all’inizio degli anni settanta, a distanza ravvicinata dalla *Poubelle*, attestano giusto *Le città invisibili*, relativamente all’ambito narrativo, mentre, per il saggistico e, assieme, autobiografico, l’impegnativo *Dall’opaco*.

Nell’assumere le sembianze di una macroimmagine a forma di tenaglia-conchiglia bivalente⁸³, ecco che qui il paesaggio ligure si trasfigura altresì in sinopia che orienta e, assieme, “scombussola” il soggetto. Inoltre quel profilo affiorante e contemporaneamente inabissato, con le sue linee spezzate declinate nelle sagome dell’infossato (archi, volte, conche, avvallamenti, cavità, anfiteatri), rimanda a un Mondo vertiginoso e vuoto, in cui l’io che scrive, animato da lucida disperazione, cerca di trovare “luogo” (anche in accezione retorica) e riparo in un «fondo» sommerso.

Ancora una volta, la citazione di una spazialità concava – abisso marino nelle cui profondità il soggetto, ritrattosi sia da un modello circolare che da uno lineare, si scopre calato⁸⁴ – riesce molto esplicita:

⁸³ Anche a tale proposito mi paiono pertinenti le immagini del guscio e della tenaglia sondate nell’analisi bachelardiana de *La poetica dello spazio* (cit.).

⁸⁴ Ha riflettuto sulla correlazione conflittuale tra modello ciclico, per un verso, e lineare, per un altro – concetto semiotico di evidente rilevanza per l’idea calviniana di vuoto – il saggio di Lotman, *Pseudonuovo e nuovo*, in LOTMAN, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, introduzione di M. CORTI, trad. it. di N. Marcialis, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 84-97.

«D'int'ubagu», dal fondo dell'opaco io scrivo, ricostruendo la mappa d'un aprico che è solo un inverificabile assioma per i calcoli della memoria, il luogo geometrico dell'io, di un me stesso di cui il me stesso ha bisogno per sapersi me stesso, l'io che serve solo perché il mondo riceva continuamente notizie dell'esistenza del mondo, un congegno di cui il mondo dispone per sapere se c'è⁸⁵.

Ecco che in un'anonima periferia metropolitana⁸⁶, col suo bravo recipiente concavo in mano, all'uomo-*poubelle* da marciapiede (e non più da sentiero campestre) ritornano alla memoria immagini di itinerari adolescenziali che, altrove e tempo addietro, lo avevano sospinto dalla villa alla città:

È dunque la strada mulattiera della mia rifiutata vocazione di proprietario che ripercorro con la memoria in questo tratto di marciapiede del Quattordicesimo Arrondissement, tra il droghiere e il fornaio e il fruttivendolo? No, è un altro itinerario della mia adolescenza: quello che portava dalla villa in città, quando l'essere mandato «a far commissioni» era un pretesto per uscire di casa, e alle volte fingevo una dimenticanza per poter uscire una seconda volta. (RR, III, pp. 75-76)

⁸⁵ RR, III, pp. 101. Fini le osservazioni che Bertone ha destinato al *topos* paesaggistico dell'arco concavo e soleggiato rovesciato di segno: BERTONE, *Letteratura e paesaggio*, cit., pp. 73-74.

⁸⁶ Dematteis, da geografo attento anche alla metaforicità e archetipicità spaziale, valutando l'omologazione dei nonluoghi della modernità, notava: «Così il mondo è sempre più diversificato ma è sempre meno un "testo plurimo". È in un mondo in cui quella che M. Bachtin ha chiamato *heteroglossia* non si risolve più nel modello "dialogico" o "polifonico" essendo le varie identità chiuse nei circuiti autoreferenziali di sistemi locali in competizione tra loro in un mercato globale. Al pari degli individui metropolitani, essi sembrano ormai ridotti a una "folla solitaria" di luoghi, capaci di comunicare tra loro solo attraverso i linguaggi unificati e universali delle merci e del denaro» (G. DEMATTEIS, *La geografia alle soglie del terzo millennio: una mappa del labirinto?*, in *Italo Calvino a writer for the next millennium*, cit., p. 297).

Così, nelle pratiche, per altro dissimili, del fare la spesa e del portare “fuori” l'immondizia si insinua un dato affine: una funzione di allontanamento dalle dimore e dai siti della propria esistenza, per avere l'opportunità di espletare compiti determinati. Sono mansioni, invero, che, ove lette al loro grado referenziale, parrebbero liquidabili come acquisto e smaltimento, mentre la fuoriuscita da casa che esse implicano e, soprattutto, l'attraversamento della soglia domestica che impongono, veicolano messaggi compromessi con un codice rituale iniziatico.

Quegli atti del quotidiano, pur “nominati” diversamente, tentano pertanto di elaborare un lutto, connesso a eventi vissuti e patiti in quanto separazione e perdita, poiché, in ossequio alle leggi iterative che presiedono al mito come al lavoro onirico, alcuni motivi luttuosi non cessano di ripresentarsi in modi compulsivi anche, *et pour cause*, nell'altrove che aleggia sul palcoscenico parigino⁸⁷ – ribalta ideale per mettere in scena quelle problematiche identitarie che impegnarono a lungo sia il saggista che il narratore.

Nei gesti del portar dentro e del buttar fuori, con quei loro movimenti iterati che da uno spazio interno vanno verso uno esterno (e viceversa), invero, il campo messo in luce gravita nei paraggi del liminare⁸⁸. Nell'*intervallum*, in quanto frazione che separa e, insieme, pone in comunicazione, ciò che afferisce a un polo si manifesta significante anche per l'altro⁸⁹; dal momento che lo iato di

⁸⁷ Circa le motivazioni che spinsero Calvino a preservare il lato più illuministico-habermasiano della propria soggettività, tenendo prudentemente sorvegliato quello invece saturnino, cfr. BERARDINELLI, *Calvino moralista*, cit.

⁸⁸ Il significato semiotico che il concetto di confine detiene nelle culture come nelle singole individualità è stato oggetto della disamina di LOTMAN, *La semiosfera* [1984], in *La semiosfera*, cit., pp. 55-76.

⁸⁹ Per un'analisi comparatistica del liminale, dove si è guardato sia alla teoria della letteratura che alla filosofia e all'antropologia, cfr. P. CABIBBO, *Spazi liminali*, in *Lo Spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*, a c. di P. CABIBBO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 13-38.

frontiera⁹⁰ scava un vuoto-concavo che, se osservato da un punto di vista spaziotemporale, diviene persuasiva epifania dello statuto ontologico dell'individuo e del suo stare al mondo.

Ecco che gli oggetti acquistati, usati e gettati a ritmo ciclico, obbligati come sono a oltrepassare la soglia di casa in entrambi i sensi, stanno anche a rappresentare la condizione instabile e transitoria in cui versa il soggetto; il quale li acquista, li utilizza e se ne disfa senza posa per poter continuare a sussistere e a dire io⁹¹ – un circuito vincolante che coinvolge anche il corpo e le sue “produzioni”:

Soltanto buttando via posso assicurarmi che qualcosa di me non è stato ancora buttato e forse non è né sarà da buttare.

La soddisfazione che provo è dunque analoga a quella della defecazione, del sentire le proprie viscere sgombrarsi, la sensazione almeno per un momento che il mio corpo non contiene altro che me, e non vi è confusione possibile tra ciò che sono e ciò che è estraneità irriducibile. Maledizione dello stitico (e dell'avaro) che temendo di perdere qualcosa di sé non riesce a separarsi da nulla, accumula deiezioni e finisce per identificare se stesso con la propria deiezione e perdervisi. (RR, III, p. 65)

Ipotizzando, a proposito dell'esistere:

Se questo è vero, se il buttar via è la prima condizione indispensabile per essere, perché si è ciò che non si butta via, il primo atto fisiologico e mentale è il separare la parte di me che resta e la

⁹⁰ Si è interrogato sulla in/sistenza della frontiera, in un mondo che, invece, parrebbe del tutto permeabile, prendendo in considerazione l'esemplarità di città quali Calcutta, Bombay, San Francisco, Gerusalemme, Sarajevo, Berlino e Londra, il volume a più mani *Frontiere*, a c. di A. CALABRÒ, con prefazione di U. Eco, Milano, Il Sole 24 Ore SpA, 2001.

⁹¹ Nel dibattito ideologico e culturale sulla merce e il consumo della seconda metà degli anni sessanta resta significativo il volume di J. BAUDRILLARD, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968 (trad. it. di Saverio Esposito, Milano, Bompiani, 2003).

parte che devo lasciare che discenda in un al di là senza ritorno.
(RR, III, p. 65)

Da parte sua Tagliagambe, in *L'“io” come realtà di confine*⁹², riflettendo sulla cognizione che il soggetto avrebbe dell'«idea che la sua natura sia destinata a spostarsi sempre più nelle zone di confine»⁹³, asseriva:

Questa consapevolezza, che comincia ad affermarsi e si rafforza proprio in virtù delle risultanze di fronte alle quali ci pone lo sviluppo della conoscenza e della tecnologia, erode la tradizionale idea dell'identità personale come identità a sé stante, sorretta da un qualche misterioso “sostrato” o sostanza, si chiami “soggetto delle esperienze” o “esistenza continuativa di quella cosa indivisibile che definisco ‘io’”. E fa perdere consistenza anche alla convinzione che questo “io” sia un sistema ottimizzato, che scaturisce da un qualche esplicito progetto unitario.⁹⁴

Giungendo a formulare una similitudine:

L'identità personale assomiglia, invece, a un *patchwork* di sotto-reti, di processi, funzioni e agenti diversi assemblati da una complicata storia di *bricolage*, a una collezione, eterogenea e sempre in equilibrio instabile, di sottoprocessi alternativi e in lotta reciproca⁹⁵.

Pur non facendo espresso riferimento alla saggistica, né tanto meno alla narrativa calviniana, lo studioso, grazie a un alfabeto nutrito di termini come *patchwork*, sotto-reti, processi, funzioni, *bricolage* e collezione, nel prendere in esame il vincolo ricorrente tra

⁹² TAGLIAGAMBE, *L'“io” come realtà di confine*, in ID., *Epistemologia del confine*, cit., pp. 167-170.

⁹³ Ivi, p. 168.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

il soggetto, l'esperienza, il Mondo e il processo interpretativo, si è avvalso di paradigmi lessicali affini a quelli auscultati con attenzione dallo scrittore, in special modo tra la fine degli anni sessanta e l'inizio dei settanta.

La soglia, quindi, patteggia *liaisons dangereuses* con le specificità spaziali del concavo, dal momento che spazio e soglia sono in grado di tradurre in immagini e in scrittura paesaggi identitari che, come già osservavo, sono prioritari anche per Calvino⁹⁶.

Il testo in esame, allora, fronteggia scenari di tale tenore esplorandoli sul filo del rasoio del dentro-fuori: un *in-between-ness* che alberga con evidenza paratestuale già nel titolo dell'ipotizzata raccolta di racconti, appunto *Passaggi obbligati*⁹⁷: frontiera testuale che la dice lunga circa una *intentio auctoris* designante il *saltus* quale spazio ineludibile di costrizione, di vincolo e, insieme, di destino.

Ancora da Parigi e solo alcuni mesi dopo la comparsa sul fascicolo di febbraio di «Paragone letteratura» de *La poubelle agrée*, in occasione di un intervento dal titolo programmatico, *Identità* (SA, II, pp. 2823-2827), edito sul numero di settembre-dicembre 1977 di «Civiltà delle macchine» (XXV, 5-6, pp. 43-44), il saggista affronta coerentemente, sebbene con “leggerezza”, perseguendo molti punti di vista, via via antropologici e mitografici, culturali e ideologici, un argomento di estrema attualità. Da straniero, da «vagabondo che vive ogni giorno in un paese diverso, incontra persone diverse, linguaggi diversi» (SA, II, p. 2823), colui che scrive osserva come l'identità imponga due condizioni necessarie:

⁹⁶ A suffragio di quanto evidenziato merita un accenno il paragrafo *Intorno a una fossa vuota* (RR, II, pp. 831-843) del *Viaggiatore*, dove il confronto con le immagini del liminare e del cavo equivale anche a cimentarsi con i possibili delle proprie identità.

⁹⁷ Osservazioni criticamente pertinenti circa il titolo complessivo del progetto rimasto incompiuto, tenendo anche presente l'elenco dei titoli di libri futuri a cui si accennò a Nico Orengo in occasione di un'intervista, apparsa su «Tuttolibri» il 30 settembre 1978, in MILANINI, *Introduzione*, in RR, III, pp. XI-XXXIII. Si vedano, inoltre, i ragguagli accurati forniti in *Note e notizie sui testi* (RR, III, pp. 1199-1209).

la prima che il soggetto «sia in grado di ripetere un'esperienza, sapendo di ripeterla, per esempio riconoscermi guardandomi allo specchio» (SA, II, p. 2823), mentre la seconda «che gli altri siano in grado di capire da una volta all'altra che io sono sempre io» (SA, II, pp. 2823-2824).

Inserendo in detta biforcazione iniziale alcune variabili – fattori che concorrono a estendere il suo spessore, sia in orizzontale che in verticale, frastagliandone i bordi – ecco aprirsi un ventaglio molto vasto di possibili: all'io si giustappone un *Über-Ich* e un inconscio, che si suddivide a sua volta in individuale e in collettivo, al concetto di classe si affianca uno di etnia, e così via, mentre entrano in gioco altri coefficienti decisivi, vale a dire il sistema linguistico, l'appartenenza di genere, la genetica e la sociobiologia.

Dinanzi a un'articolazione talmente fitta da sembrare di ardua decodificazione, si opta per un modello classificatorio ritenuto molto sofisticato, atto quindi a fronteggiare la complessità delle prospettive multiple; e, per paradosso, lo si trae da una cultura cosiddetta primitiva, cioè dal sistema elaborato da una popolazione africana dell'alto Volta, i Samo. A partire proprio dal corpo, via via attraverso il sangue, l'ombra, il calore e il sudore, il respiro, la vita, il pensiero e il doppio, per giungere in ultimo al destino individuale, essi «nella persona umana distinguono nove componenti» (SA, II, p. 2826), qualificati a loro volta da quattro attributi, cioè il nome, l'omonimo soprannaturale, il segno dell'eredità e la presenza di una coppia di geni. Ecco che, applicando una griglia siffatta, l'individuo diventa il luogo in cui s'intersecano «un fascio di linee divergenti» (SA, II, p. 2826): uno spazio-paesaggio supportato dal nome, sia di lignaggio che individuale.

Al saggista preme cogliere la dialettica ricorrente tra l'identità individuale e quella di gruppo, dove, appunto, fattori connessi agli epicentri di interno ed esterno giocano un ruolo basilare; nella consapevolezza che mentre la prima, l'afferente all'individuale, verrebbe definita dal nome attribuito al singolo, «cioè dal suo posto nella società intorno a lui e nella catena genealogica e storica prima di lui e dopo di lui» (SA, II, p. 2827), la seconda sarebbe determinata dal

«mondo esterno in cui la presenza del gruppo fa breccia, il campo d'influenze e d'onde che partono e arrivano» (SA, II, p. 2827):

È il fuori che definisce il dentro, nell'orizzontalità dello spazio così come nella dimensione verticale del tempo: rispetto al passato, di prima che l'identità del gruppo si staccasse dal pulviscolo del fondo; e rispetto al futuro, al crepuscolo o metamorfosi o esplosione di supernova che prima o poi attende popoli e civiltà e linguaggi e sapienze nel melting-pot universale. (SA, II, p. 2827)

L'elaborazione praticata sul versante saggistico, come non di rado in Calvino, non può non gettare luce anche su quello narrativo (e viceversa). Così, tra il «pulviscolo del fondo» di un passato originario e l'«esplosione» che grava sul futuro si frappone un *intervallum*: una spaziatura corrispondente al lasso spaziotemporale percorribile dall'individuo e dall'umanità.

Nell'abisso dell'universo pattumiera, insomma, cronotopo di innegabile eloquenza, cova in potenza un'esplosione destinata a travolgere sia i destini individuali che quelli collettivi delle civiltà. Guardarci dentro, rovistando tra il fetore del fondo del secchio, significa anche andare in traccia dei resti e dei cascami che, data la loro natura residuale e infima, potrebbero fornire un paradigma indiziario⁹⁸ valido a leggerne i movimenti, i remoti come quelli a venire.

La dialettica inconciliabile, ma paradossalmente convergente, che si insinua tra esplosione e implosione, del resto, aveva attratto

⁹⁸ Calvino fece ricorso al saggio di Carlo Ginzburg già menzionato in occasione dell'intervento *La conoscenza pulviscolare in Stendhal* (1980; SA, I, pp. 942-958), nel cui lessico figurano termini quali pulviscolo, entropia e vuoto, connessi per molti versi al modello spaziale in esame. Nell'ipotizzare un possibile metodo Stendhal, infatti, si era precisato: «Ma potremmo forse farlo rientrare in quel "paradigma indiziario" che un giovane storico italiano ha recentemente cercato d'individuare nelle scienze umane dell'ultimo ventennio del secolo scorso» (SA, I, p. 948).

l'attenzione del curioso di astrofisica già a partire dal 1975, allorché con *I buchi neri*, apparso a pagina 3 del «Corriere della sera» del 7 settembre nella rubrica *Osservatorio del signor Palomar* – un articolo poi escluso dal volume einaudiano del 1983 –⁹⁹ si era intervenuti su un argomento che, divulgato dagli strumenti di informazione di massa, stava suscitando un interesse diffuso.

In un tono conversevole e divagante, che azzarderebbe la presenza viva di un interlocutore, Calvino/Palomar si misura verso la fine del pezzo con il nucleo problematico che più lo seduce, ovvero con la definizione dell'immaginario contemporaneo, compromesso com'è con il concetto di vuoto, evocato dal *black hole*:

A ogni secolo e a ogni rivoluzione del pensiero sono la scienza e la filosofia che rimodellano la dimensione mitica della immaginazione, cioè il fondamentale rapporto tra gli uomini e le cose. Ultimamente sembra che prendano la loro rivincita immagini di vuoto che sostiene il pieno, di buio che alimenta la luce, di assenza che determina la presenza, di perdita che moltiplica la potenza [...] Non è escluso che cominci a imporsi ora al nostro inconscio la immagine dell'implosione, come crollo all'interno, collasso centripeto, ma anche concentrazione massima delle proprie facoltà, contrazione come assorbimento di forza [...]: un'immagine che può essere di catastrofe ma pure di nuova nascita o di permanenza¹⁰⁰.

⁹⁹ Una ricostruzione rigorosa della genesi del libro è stata compiuta da Barenghi in RR, II, pp. 1402-1436.

¹⁰⁰ Va sottolineato come il concetto di implosione, compromesso con le immagini spaziotemporale di un *vacuum* pesante e centripeto, per un verso, e del catastrofico, per un altro, sia stato un ambito tematico meditato a lungo. Una decina d'anni dopo, infatti, pur variamente compitato, riaffiora in *L'implosione*, terzo brano, dopo *Contro l'universo e Il sosia*, che forma *Il signor Mohole*, composto fra il 22 e il 26 agosto 1983. Ed eccolo di nuovo nella cosmicomica omonima, stesa tra il 3 e il 4 settembre dell'anno seguente, pubblicata su «la Repubblica» del 13 settembre, poi confluita in *Cosmicomiche vecchie e nuove* (Milano, Garzanti, 1984), quale pezzo di chiusura della seconda parte: *Inseguendo le galassie*. Puntuali rilievi a proposito in RR, II, pp. 1474-1475; RR, III, p. 1347. Un accenno calzante

Per ritornare alla *La poubelle agréée*, mi pare degno di nota che negli ultimi periodi del ricordo-racconto, mentre si sintetizzano i sintagmi precedenti, si distinguano e, nel medesimo tempo, si comparino affannosamente due tipologie di secchi di rifiuti, l'uno ricolmo di spazzatura della cucina, l'altro di materiali che riconducono alla scrittura. E giusto visualizzando il paesaggio decomposto dell'attività scrittoria, si conclude: «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, deposti, espulsi» (RR, III, p. 79).

Gli appunti finali che “non concludono” il saggio-racconto, quasi a concatenare il microtesto al macrotesto, sembrano cosparsi letteralmente di “liquami” di varia specie. Avanzando a vista e in paratassi, infatti, si accenna al «tema della purificazione delle scorie», alla «spazzatura come autobiografia» e, specularmene, all'«autobiografia come spazzatura»; ancora, alla «defecazione», al «tema della materialità» e all'«espulsione della memoria» (RR, III, p. 79). Reperti tematici e semantici, codesti, che richiamano una sorta di casa-corpo: sito che ingurgita, elabora e, senza posa, espelle rifiuti-scrittura, lusingati dall'ipotesi di lavoro di decantarne la materia, per preservarsi sgombri di qualsivoglia scoria, sia essa di natura fisiologica o intellettuale.

Nel formato spurio della pattumiera, in quanto “buco nero” concentrazionario, si deposita un residuale abissale e infero che esercita un'attrazione perturbante. Sono “avanzi”, codesti, che richiamano alla memoria l'ombra dell'amico scomparso, appunto Barolini, e che dicono di discese sotterranee, cripte, sepolture, fosse, trapassi, città di Dite, caronti travestiti da spazzini extracomunitari, figure demoniache e angeliche¹⁰¹ – una catabasi che non desiste dal dia-

a dette trasmigrazioni in S. PERRELLA, *I commiati di Calvino. Breve e divagante parabola degli anni Settanta*, in «Autografo», vol. VII, n. s., 19, febbraio 1990, p. 64.

¹⁰¹ Circa il rapporto che i temi dello ctonio pattuiscono con l'archetipo dell'opaco nella *Poubelle agréée*, cfr. R. BERTONI, *Int'abrigu int'ubagu. Discorso su alcuni aspetti dell'opera di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1993, pp. 180-181.

logare con la dimensione del “ritorno”, come confortano le pagine introduttive dell’edizione Rizzoli 1978 dell’*Anabasi* di Senofonte¹⁰².

Tale coacervo di epifenomeni evoca gli spettri di un sottotesto perspicuo: quinta traslata nella quale l’io che scrive è costretto suo malgrado a riconoscersi, scorgendo la propria immagine riflessa non già sulla lastra di un paterno fertile e fruttuoso bensì sull’icona di un Mercurio psicopompo: «Oppure, quando è verso gli dei inferi che sto calando, verso i recessi tenebrosi dove si gettano i resti della vita, allora è il Mercurio psicopompo che m’accompagna conducendo il carico dei pesi morti alla riva del municipale Acheronte» (RR, III, p. 76).

Alcuni anni dopo, la recensione *Noi, portatori di chiavi*, stesa l’8 luglio 1981 e apparsa su «la Repubblica» del 28 di quel mese, riservata a un piccolo classico dell’antropologia di inizio Novecento, *I riti di passaggio* (1909) di Arnold Van Gennep, offre l’occasione per ritornare su alcuni degli snodi concettuali già affrontati nella *Poubelle*, mentre conferma la lunga tenuta di interessi orientati a visualizzare in reciprocità modelli culturali, ideologia e letteratura. Riproposto nella «Universale scientifica Boringhieri», il volume, posizionando sia la società che le singole esistenze sotto l’egida del concetto di separazione, nel concepire la cultura come «coscienza dei passaggi», va incontro appieno agli interessi calviniani poiché elegge lo spazio intermedio a farsi cartina di tornasole della modernità:

Cultura è appunto coscienza dei passaggi e della necessità di sot-tolinearli con i riti che loro corrispondono: il passaggio materiale che collega il dentro col fuori, cioè le porte della casa e della città, le frontiere del territorio; i riti della partenza e del ritorno; i riti d’aggregazione dello straniero al gruppo o alla tribù e i riti di

¹⁰² Dove, attualizzando la lezione storiografica e narrativa di Senofonte grazie alle prove di Mario Rigoni Stern, Nuto Revelli e Cristoforo M. Negri, si fa esplicito riferimento alla propria «coscienza del vuoto che si apriva sotto» (PLC, p. 27), in una stagione giovanile in cui l’altro polo era rappresentato dall’adesione a un’etica tutta pragmatica.

separazione che comprendono la vendetta e la guerra; i riti che accompagnano la gravidanza; il parto, l'ingresso dell'infante nella comunità, circoncisione o battesimo; i riti di pubertà e d'iniziazione, le ordinazioni sacerdotali, le incoronazioni, le affiliazioni a società segrete o a corporazioni professionali, e relative esclusioni o scomuniche; i riti del fidanzamento o del matrimonio, nonché del ripudio e del divorzio; e il complesso rituale delle cerimonie funebri. (SA, II, pp. 2045-2046)

Cogliendo a ogni tappa una corrispondenza peculiare: «A ogni passaggio, o quasi a tutti corrisponde una zona di margine, o marca di confine, fuori dallo spazio e dal tempo, considerata come sacra o come impura, tabù: la soglia, il saluto, la gravidanza, il fidanzamento, il lutto» (SA, II, p. 2046)

Al recensore, sempre molto attento al magistero delle discipline antropologiche, alla ricerca di strumenti euristici utili alla lettura di un presente che disattende viepiù risposte univoche e restio ad aderire a qualsivoglia interpretazione “forte”¹⁰³, resta da constatare come detta «coscienza dei passaggi» sia andata irreparabilmente perduta, in una società di massa e a capitalismo avanzato quale la nostra. Il disorientamento individuale e sociale che la contraddistingue può essere imputato, insomma, al tramonto definitivo di una cultura che provvedeva a elaborare i propri riti attorno a imprescindibili momenti di passaggio; poiché sarebbe «caratteristico di oggi che nessuna separazione si configura più come consacrata da un rituale, anzi, si direbbe che non sopporti più nemmeno le giustificazioni ideologiche. Segno che esse sono avvertite come

¹⁰³ Analizza determinati interessi antropologici e fenomenologici, interrogando immagini di vuoto, di corporeità e di scrittura, l'intervento di M. LOLLINI, *Antropologia ed etica della scrittura in Calvino*, in «Annali d'italianistica», vol. 15, 1997, pp. 283-31. La riflessione riservata da Calvino alla disciplina antropologica e al tema sacrificale in particolare è stata sondata in BELPOLITI, *La decapitazione dei capi*, in ID., *Settanta*, cit., pp. 85-116.

intralci non funzionali che la coscienza ha già allontanato come aspetti negativi ed eliminabili» (SA, II, p. 2048).

L'uomo moderno, sorta di carcerato che «gira con un mazzo di chiavi appeso alla cintura come un carceriere» (SA, II, p. 2049), interessato solo alle serrature, ossia al congegno che «assicura il mantenimento materiale del possesso» (SA, II, p. 2049), ha quindi smarrito «il significato simbolico della soglia custodita da statue di grifoni o di sfingi o di dragoni alati o altre bestie sacre, come all'entrata delle case degli Egizi, degli Assiro-Babilonesi e ancor oggi dei Cinesi» (SA, II, p. 2049).

Nella immagine dello spaziotempo intermedio, grazie alle accezioni eterogenee che veicola, ricorrono ancora una volta, all'inizio degli anni ottanta, connesse a una culturologia dello spaziale¹⁰⁴, alcune sinopie che riconducono all'autobiografico. Appunto là dove, nell'appellarsi all'autorevolezza del contributo di Van Gennep, si evocano i riti agricoli connessi al passaggio delle stagioni e al significato ciclico, quindi rigenerante, che poteva loro attribuire l'istanza del padre agricoltore, la cui parvenza, come si è notato, attraversa a vario titolo sia *La poubelle agréée* che alcuni dei testi presi in esame.

Quei riti ormai obliterati, dettati com'erano dalle fasi lunari, dialoganti con le rivoluzioni dei pianeti e in relazione con le ricorrenze zodiacali, infatti, disponevano della facoltà di promuovere una trama salvifica, fosse essa di specie dialogica o tassonomica. Essi, in altri termini, potevano attivare il sistema complessivo di trapassi che «connette la vicenda umana al cosmo, in un disegno universale caratterizzato dalle linee marcate che lo attraversano» (SA, II, p. 2046): un sistema che, pur fatalmente smarrito, non si cessa di interrogare con disperante raziocinio e loica passione.

¹⁰⁴ La lezione lotmaniana e il pensiero teorico della Scuola di Tartu sono già tenuti ben presenti, ad esempio, all'altezza del saggio *La tradizione popolare nelle fiabe* (1973; cfr. SA, II, pp. 1611-1628; in particolare a p. 1618).

CAPITOLO VIII

IL PIACERE DEL DISORDINE, LA VAGHEZZA DELL'ORDINE

La ricerca calviniana, sia che si cimenti nei registri della narrativa o in quelli della saggistica, in ogni caso progettati entrambi in palese sinergia¹, si è rivelata assai accorta nel sondare il campo semantico del vago, pronta a coglierne con acribia gli snodi concettuali potenzialmente più significativi. Detto campo, infatti, è stato recepito come una sorta di costellazione reticolare, il cui ostinato divenire meritava di essere incalzato e, ove possibile, catturato. Tanto è vero che le linee che si irradiano idealmente dai suoi diversi punti abbozzano figure per antonomasia interagenti, ossia propense a “fare” rete, siano esse poste in opposizione dialettica o, invece, affini e speculari – ciò per il fatto che l’immagine reticolare, peraltro molto cara alla prassi ermeneutica dello scrittore², detiene valenze non solo formali ma anche simboliche.

Ci si trova dinanzi, pertanto, a configurazioni instabili, dagli insistiti movimenti oscillatori, talvolta manifesti, talaltra quasi impercettibili. Tracciare una mappa ideale di codeste riprese, fluttuazioni e trasformazioni, significò, allora, perseguire direttrici non sempre rettilinee, atte a depistare l’occhio interpretante, animati

¹ Il dibattito critico misuratosi negli ultimi decenni con detta area problematica è stato molto serrato. Rinvio in particolare a due contributi: FERRETTI, *Le capre di Bikini*, cit.; BERTONE, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, cit.

² Per una disamina accorta del nesso vigente tra intenzionalità comunicativa e il paradigma del reticolare si veda BARENGHI, *Reti, percorsi, labirinti. Calvino 1984*, in ID., *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., pp. 35-60.

dal desiderio di discernere la sinopia soggiacente e, nel contempo, le sue numerose derive.

Nel proposito di catturare una nozione così polifonica, quindi equivoca, Calvino fece ricorso a un “pannello di controllo” molto articolato, traendo idee, ipotesi di lavoro e suggestioni non solo dai lessici, sempre consultati con attenzione, ma anche da tipologie testuali composite, affascinate da vari campi del sapere, e di certo non solo da quello, pure privilegiato, della letteratura. Si è consapevoli, infatti, di misurarsi con una sorta di “nebulosa” semantica: un magma in sommovimento che, per grappoli e insiemi variamente disposti, comunque in espansione verso un oltre plurivoco di ardua definizione, rinvia a una serie nutrita di concetti non sempre interrelati.

Gli attrezzi stilistici e retorici cui Calvino si attiene sono soprattutto, sull'asse della selezione, i sinonimi e gli antonimi, mentre, su quella della combinazione, ecco profilarsi una sintagmatica contraddistinta sia da figure di subordinazione che di coordinazione.

Nella presente occasione mi limiterei ad alcune delle fasi più salienti del percorso calviniano, principiando dall'inizio degli anni sessanta con una delle pagine più intense della sua ricerca memoriale, vale a dire il racconto autobiografico *La strada di San Giovanni*,

Qui il polo esattezza rimanda per un verso a un habitat sanremese oramai urbanizzato, pertanto già soggetto a degrado³, come attestano non solo il «giardino pubblico ben ordinato e un po' triste, che saliva con le sue siepi e spalliere la collina» (RR, III, pp. 8-9) e la simmetria geometrica e ripetitiva delle floriculture («squallida geometrica e feroce una piantagione di garofani con i muri quadrati, le terrazze tutte con la stessa inclinazione, la distesa grigia degli steli nel reticolato di stecchi e fili, le opache vetrate delle serre, le vasche di cemento cilindriche» (RR, III, pp. 24-24), ma, passando dalle modanature del paesaggio a quelle invece familiari, anche la personalità stessa, umana e intellettuale, della madre, riletta alla

³ Alle molte valenze dello spazio ligure ho qui dedicato il capitolo terzo.

luce di criteri tassonomici quasi asettici («Senza incertezze, ordinata, trasformava le passioni in doveri e ne viveva» RR, III, p. 15).

Assetti rigidi e normati, codesti, che, tuttavia, sono portati a interagire con i dati memoriali – laboratorio paradigmatico dell'impreciso, e, nel contempo, dell'epifanico («ma tutto ora nella memoria prende una piega più imprecisa, come se, finita la salita col suo rosario di immagini, io venissi ogni volta assorbito in una specie di limbo attonito» (RR, III, p. 21).

Alcuni anni dopo, stilando la *Presentazione 1966* all'edizione scolastica di *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*⁴, Calvino, in quanto esegeta di se stesso – un esercizio autoanalitico che impegnò lo scrittore in modi continuativi⁵ – riflette di nuovo sui poli dell'esattezza, per un verso, e dell'indeterminatezza, per un altro. Si riconduce, così, il primo dei due all'applicazione quasi maniacale con cui il proprio personaggio, un Marcovaldo alter ego, segnato com'è da tratti autobiografici, si incaponisce nella descrizione più minuta del particolare naturalistico, e già all'altezza del racconto d'esordio, *Funghi in città*⁶, mentre il secondo alla scelta consapevole dell'indistinto nella non-individuazione della città; asserendo: «Questa indeterminatezza è certo voluta dall'Autore per significare che non è una città, ma la città, una qualsiasi metropoli industriale, astratta e tipica come astratte e tipiche sono le storie raccontate» (RR, I, p. 1235).

⁴ La raccolta, illustrata da 23 tavole di Sergio Tofano, comparve in volume nel '63 nella collana einaudiana «Libri per ragazzi». Come noto, la silloge riuniva novelle composte nel decennio decorrente dal 1952 al 1963.

⁵ Per una verifica critica di alcuni volti dell'auto-interprete cfr. BACCHERETI, *Tempo di Mercurio e tempo di Vulcano: riflessioni calviniane sullo «scrivere breve»*, cit.

⁶ Ecco che: «Invece, una foglia che ingiallisse su un ramo, una piuma che si impigliasse ad una tegola, non gli sfuggivano mai: non c'era tafano sul dorso d'un cavallo, pertugio di tarlo in una tavola, buccia di fico spiacciata sul marciapiede che Marcovaldo non notasse, e non facesse oggetto di ragionamento, scoprendo i mutamenti della stagione, i desideri del suo animo, e le miserie della sua esistenza» (RR, I, p. 1067).

Si tratta, pertanto, di una vaghezza che concorre a decurtare il tasso di referenzialità del richiamo, contribuendo alla lievitazione della polivalenza semantica dell'immagine urbana.

Del resto la pratica narrativa della descrizione, in quanto atto critico che, ove finalizzato alla lettura minuta e ravvicinata del particolare, diviene di primario rilievo in particolare negli anni settanta⁷, equivale a una sorta di sfida rivolta ai parametri dell'esattezza, ovvero all'immagine "altra" veicolata da essa, allorché è diretta a fronteggiare il caos del vago, tanto incombente eppure latore di un'attrazione carismatica. Possono accertare, e in modi metodologicamente esemplari, quanto accennato le pagine memoriali di *Dall'opaco*, nelle quali l'io lucertola e l'io ombra si avvalgono entrambe del descrittivo per misurarsi con le lusinghe bipolari dell'esattezza e dei suoi molti antonimi, sulla scorta di un fitto drappello di concetti dialetticamente posti (passato/presente, vuoto/pieno, interno/esterno, linee/isoipse, concavo/convesso, aprico/oscuo, visibile/invisibile).

È, appunto, la compresenza sospetta, quindi indiziaria, di vaghezza e di precisione ad assurgere a requisito risolutivo anche per interpretare un campo problematico che destò interesse sia nel narratore che nel saggista, vale a dire quello relativo alle identità delle città: realtà e immagini che, pur designabili da uno stesso nome, sono andate soggette alle insidie del tempo e al lavoro incessante della storia.

Per attenermi a una singola occorrenza, sebbene indicativa, in un passo de *Gli dèi della città*⁸ si era osservato:

Gli antichi rappresentavano lo spirito della città, con quel tanto di vaghezza e quel tanto di precisione che l'operazione comporta, evocando i nomi degli dèi che avevano presieduto alla sua fonda-

⁷ Per una sintesi documentata delle problematiche sia storiografiche che narrative del descrittivo v. P. PELLINI, *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

⁸ L'intervento uscì in un primo momento sul n. 67 di «Nuovasocietà» del 15 novembre 1975.

zione: nomi che equivalevano a personificazioni d'attitudini vitali del comportamento umano e dovevano garantire la vocazione profonda della città, oppure personificazioni d'elementi ambientali, un corso d'acqua, una struttura del suolo, un tipo di vegetazione, che dovevano garantire della sua persistenza come immagine attraverso tutte le trasformazioni successive, come forma estetica ma anche come emblema di società ideale. (S, I, p. 350)

Dove va notato come la giustapposizione dei due domini, ossia vaghezza e precisione, si renda "necessaria" per riuscire a catturare la scena dello «spirito della città» nella sua compiutezza.

Declinato figurativamente è, invece, il binomio sottile/esatto in *I segni alti* (per Fausto Melotti) (S, II, pp. 1970-1971)⁹: pagine peraltro molto accorte nel sondare la sfera del visivo, in cui il lessico afferente all'esattezza comunica molto altro, vale a dire non solo leggerezza e attenzione, ma anche la vertigine della verticalità e le potenzialità associate alle lande degli impossibili¹⁰. Ed è nel suo explicit che campeggia un dialogo esemplare, intrattenuto a distanza con una tipologia quasi leopardiana di infinito – gamma, tuttavia, che qui non pare orientata verso un oltre indefinito, propensa com'è ad arrotarsi su se stessa, a spirale («Apprendere da Melotti che l'infinito s'avvolge su se stesso a spirale autorizza d'altronde a una certa confidenza con lo spazio e col tempo». S, II, p. 1971)¹¹.

Se il criterio dell'ordine si pone in termini dialettici rispetto all'elaborazione memoriale – funzione, codesta, che non può non

⁹ Il contributo fu edito in F. MELOTTI, *Lo spazio inquieto*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 91-92.

¹⁰ Un lessico nutrito di valenze allegoriche, codesto, molto attento alle arti figurative, dialogante a distanza ravvicinata con la cinquina delle "sottili": città che si reggono su trampoli e palafitte, precarie nella loro fragilità fenomenica, in bilico su un vuoto connotato anche simbolicamente – mi sto riferendo alle Isaura, Zenobia, Armilla, Sofronia e Ottavia delle *Città invisibili*.

¹¹ Un volume di Sandrini ha saggiato con profitto una linea "lunare" leopardiana, attiva nella letteratura novecentesca e in particolare in certo Calvino: SANDRINI, *Le avventure della luna. Leopardi, Calvino e il fantastico italiano*, cit.

contribuire a scompaginarne gli assetti, come si è già osservato a proposito de *La strada di San Giovanni* – un principio affine riemerge nel romanzo einaudiano del 1979, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, nelle cui pagine la ricorrenza dei due epicentri lessicali, l'uno dei quali rinviante all'ordine, l'altro al disordine, è molto insistita.

Sono i ragguagli metodici che il personaggio del Lettore si ripropone di esperire, aggirandosi circospetto nella casa ignota e deserta della Lettrice, di cui ha avuto a disposizione la chiave, al pari di uno schedatore curioso dell'ignoto e, assieme, di un detective ficcanaso a caccia di indizi rivelatori¹², a rimandare, per un verso, alla ricerca di esattezza mentre, per un altro, alla presa d'atto della impraticabilità di tale miraggio – quella esattezza che, in occasione di un'indagine come questa, permeata nel sottotesto da un principio classificatorio, sarebbe l'esito auspicabile dell'indagine.

E già la disposizione dei libri sugli scaffali della biblioteca domestica di una lettrice dell'immediato («Insomma, non sembri essere una Lettrice Che Rilegge». RR, II, p. 754), cioè un tema sintomatico per la modernità, qual è il librario¹³, palesa quanto sia ardua tale verifica:

Magari qualche volta hai provato a dare un'apparenza d'ordine ai tuoi scaffali, ma ogni tentativo di classificazione è stato rapidamente sconvolto da apporti eterogenei. La ragione principale degli accostamenti dei volumi, oltre la dimensione per i più alti o i più bassi, resta quella cronologica, l'essere arrivati qui uno dopo

¹² Infatti il tu del Lettore si aggira guardingo nella penombra di una casa ancora sconosciuta al pari di un detective in cerca di tracce: «Certo qualcosa ti trattiene dal curiosare intorno (hai alzato un poco le persiane, ma solo un poco). Forse è lo scrupolo di non meritare il suo gesto di fiducia se ne approfitti per un'inchiesta da detective. O forse è perché com'è fatto l'appartamentino d'una ragazza sola credi di saperlo già a memoria, di poter già prima di guardarti intorno stabilire l'inventario di quel che contiene» (RR, II, p. 749).

¹³ Per una lettura più compiuta di detto dominio tematico rinvio a CROTTI, *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2008.

l'altro; comunque tu sai sempre ritrovartici, dato anche che non sono moltissimi, (altri scaffali devi aver lasciato in altre case, in altre fasi della tua esistenza), e che forse non ti capita spesso di dover cercare un libro che hai già letto. (RR, II, pp. 753-754)

Ordine che corrisponderebbe all'esito ultimo di una transazione pattuita con l'esistente, non già l'imposizione di uno schema astratto, dato a priori; poiché «L'ordine che tu cerchi d'ottenere (lo spazio di cui disponi è ristretto, ma si nota un certo studio nello sfruttarlo in modo da farlo sembrare più esteso) non è la sovrapposizione d'uno schema ma un accordo tra le cose che ci sono» (RR, II, p. 752).

Fatto sta che tra l'immagine del libro piazzato sulle mensole di una libreria e le modalità secondo cui una novella si incastona in altre, inserendosi in una sequenza narrativa atta a formare un insieme strutturato – anche se composito, poiché originato da tradizioni culturali e letterarie svariate – passa non solo un nesso tematico significativo ma anche una relazione critica cogente. Ciò dal momento che tra la spazialità progettata da uno scaffale, superficie sulla quale i libri possono disporsi in un certo disordine, e quella evocata dalla forma cornice – fattore, codesto, che contribuisce ad “allestire” l'organizzazione di una silloge narrativa per antonomasia polifonica – intercorre un'affinità incisiva. Infatti i criteri di ordine supportati da scansie (librerie), per un verso, e cornici (narrative), per un altro, non possono non entrare in rotta di collisione con la dis-organizzazione che intendono concertare, ponendo in essere scarti resi dinamicamente eloquenti proprio dalla loro disparità.

Ebbene, in occasione della recensione, apparsa dapprima su «la Repubblica» l'8 aprile 1982, dedicata a *Le sette principesse* – un classico della letteratura persiana medievale, edito nella traduzione di Alessandro Bausani – Calvino, giovandosi delle ricerche del formalismo e dello strutturalismo, conduce un'accorta lettura della tecnica di incastonamento¹⁴. Procedimento da intendersi quale

¹⁴ Fu Šklovskij a fungere da apripista per questo ambito narratologico. Si vedano in particolare due suoi apporti: *Il legame tra i procedimenti di composizione*

metodo che, in una prospettiva non solo retorica e narratologica ma anche interculturale, se il suo autore, il musulmano sunnita Nezami, visse in un territorio di “confine”, popolato dalle stirpi iranica, curda e turca, è in grado di veicolare un qualche criterio di *mise en ordre*. Detto criterio aspirerebbe a tradurre il disordine endemico che insidia la realtà in un disegno resosi più leggibile, come possono parimenti raffigurare, per altri versi, gli scaffali di quella libreria ideale, cui si è fatta menzione.

Ecco che il recensore, circa le «finiture di questo arazzo verbale [...] così lussureggianti» (PLC, p. 58), nota:

Separare comunque le varie tradizioni che convergono nelle *Sette principesse* è impossibile perché il vertiginoso linguaggio figurato di Nezami le assorbe nel suo crogiolo, e stende su ogni pagina una lamina dorata tempestata di metafore che s'incastonano le une nelle altre come pietre preziose d'uno sfarzoso monile. (PLC, p. 58)

La selezione lessicale che punteggia queste pagine metatestuali, dunque, offre una campionatura molto rappresentativa delle sfaccettature del poliedrico campo semantico di riferimento. Si può constatare, allora, che il ricorso a termini quali “varietà” e “incastonamento”, “convergenza” e “vertigine”, “crogiuolo” e “asimmetria”, per limitarmi a qualche occorrenza, prova, grazie alla coesistenza sinergica di sinonimi e di antonimi, la versatilità dei significati che si aggirano nei pressi delle idee di vaghezza ed esattezza.

L'inizio del decennio ottanta del secolo scorso data una fase nella quale l'attenzione del saggista per tale campo semantico, con il suo ondivago corollario di accezioni, fu particolarmente vivace, tanto da dirottarne le parabole portanti verso derive alternative.

dell'intreccio e i procedimenti generali dello stile e Com'è fatto il *Don Chisciotte*, in V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, trad. it. di C. G. de Michelis e R. Oliva, Torino, Einaudi, 1976, pp. 27-72, 101-141. Tra i primi contributi critici a ciò dedicati v. F. BERNARDINI NAPOLETANO, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le Cosmicomiche» a «Le città invisibili»*, cit.

Riprova quanto notato un contributo volto a corredare criticamente una nutrita selezione di opere di Landolfi edita presso Rizzoli giusto nel 1982: *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*¹⁵.

Opportuno rilevare, innanzitutto, che il curatore avvia questo incontro “nuovo” con la figura landolfiana conscio della centralità attribuita al lettore – istanza recepita come una sorta di preda, catturabile in una rete di effetti; d’altro canto, egli ha ben presente che la bizzarra tramandata dall’immagine dell’autore reale, data l’eccentricità snobistica che l’attorniava, non avrebbe potuto risultare più fuorviante, favorendo l’innesco di una sorta di cortocircuito tra destinatario e mittente:

Un incontro nuovo tra Landolfi e il pubblico è ciò che questa scelta si propone. La dote di catturare l’attenzione e la meraviglia del lettore, Landolfi l’ha avuta in sommo grado (dai suoi maestri del romanticismo «nero» aveva ereditato il gusto del racconto a effetto; e tutti suoi erano l’agilità, il brio, la ricchezza senza pari delle risorse verbali, tale da garantirgli una scrittura comunicativa al massimo grado); ma la fama d’impraticabilità e stranezza che caratterizzò il suo personaggio legittimava la convinzione – mai finora sfatata – che la sua opera dovesse essere «per pochi». (S, I, p. 1099)

Ciò che il curatore apprezza massimamente in questa produzione, accanto alla esibita abilità nell’impiego di specifiche tecniche narrative, è la maestria nell’uso dello strumento linguistico («l’agilità, il brio, la ricchezza senza pari delle risorse verbali») – quel fattore linguaggio che per Calvino, qui come altrove, riveste un rilievo primario, pertanto tenuto molto presente anche nella focalizzazione del dominio polisemico dell’esattezza.

¹⁵ Col titolo *Lesattezza e il caso (per Tommaso Landolfi)*, il contributo è confluito in S, I, pp. 1099-1113.

Riporto solo alcuni passi che, tuttavia, possono già dimostrare la relazione stringente che passa tra linguaggio e precisione/esattezza, grazie anche alle nuance sfumate, persino antifrastiche, del secondo polo: «Intorno a questa impostazione si dispiega uno spettacolo verbale che sa dosare i propri colpi di scena con precisione, ma anche abbandonandosi agli estri più volubili» (S, I, p. 1100); «Così si spiega anche il suo sdoppiamento interiore tra la dedizione alla precisione formale e il distacco indifferente con cui abbandonava l'opera compiuta alla sua sorte» (S, I, p. 1103); «C'è poi ancora un altro Landolfi, il letterato laboriosissimo e competente e il traduttore preciso e geniale, il vergatore di migliaia di pagine che portano il segno della grazia come unico marchio d'origine» (S, I, p. 1105); «Un mondo fatto di parole, naturalmente. Ma di parole che contano per la loro ricchezza e precisione e congruenza» (S, I, p. 1107).

Insomma, le competenze linguistiche e formali riconosciute a Landolfi, volteggianti dalla laboriosità sapiente dell'artigiano della scrittura alla eccellenza del traduttore, non sono solo doti riconducibili alla sfera tecnico-formale, bensì requisiti atti a regalare una sorta di ritratto d'autore in chiaroscuro – effigie in cui detengono un ufficio autenticante, quindi rivelatore, per l'appunto l'incompiuto, l'umbratile e l'aletorio. Tanto è vero che si assicura:

Il «vero Landolfi» che questo volume propone è quello che preferisce lasciare nell'opera qualcosa di non risolto, un margine d'ombra e di rischio: il Landolfi che sperpera le sue puntate d'un colpo o le ritira bruscamente dal tavolo col gesto allucinato del giocatore. (S, I, p. 1104)

Ne consegue che al prototipo landolfiano, sorpreso mentre veste i panni compositi del personaggio-artista, dell'individuo-artigiano e del giocatore-narratore, si attribuiscono più volti, tra loro conniventi – sembianze che, palesandosi a vicenda, possono anche farsi allegoria di un certo modo di intendere lo stile e, in particolare, dello “scrivere la vita”, la propria come l'altrui.

Il saggista, prendendo di mira le fluttuazioni che vede avvicinarsi tra sprezzatura ed esattezza scientifica, rileva a questo punto:

e anche in seguito, da quando la linguistica ha assunto il ruolo di «disciplina pilota», tenderei a escludere che egli se ne sia dato pensiero. Eppure, tutto quel che lui dice in materia mi pare d'una esattezza «scientifica» (come terminologia e come concetti) tale da poter far testo nel seminario universitario più aggiornato. (S, I, p. 1108)

La sagoma del Landolfi “giocatore”, che Calvino ebbe modo di osservare di persona, sbirciandola mentre si accaniva sistematicamente a “perdere” alla roulette del Casinò sanremese, è leggibile su più spartiti, che non possono non illuminarsi a vicenda. Essi riconducono, per un verso, al tema del gioco, vale a dire a uno dei campi tematici disponibili a “narrare” con maggiore pertinenza la dialettica che ricorre tra sistema e anti-sistema, mentre per un altro a una sorta di biografia dell’“altro”, resa necessaria per addivenire alla formulazione speculare della “propria” autobiografia¹⁶. Come noto, lo scrittore provvide oculatamente a rimuovere dal repertorio “emerso” della sua produzione, il variegato campo autobiografico,

¹⁶ Il pensiero assieme filosofico e narratologico di Cavarero si è soffermato proprio sulla necessità dell’“altro”, in quanto fattore determinante nella dialettica tra autobiografia e biografia, prendendo in esame *L'autobiografia di Alice Toklas* di Gertrude Stein e il suo contravvenire ai canoni più accreditati del genere autobiografico: «Raccontarsi è distanziarsi, sdoppiarsi, farsi altro. [...] C'è così, nell'autobiografia, la strana pretesa di un sé che si fa altro per potersi raccontare, ossia di un sé che, utilizzando come specchio separato la memoria in cui inseparabilmente consiste, appare a se stesso come un altro: esterna la sua intima autoriflessione. *L'altro*, dunque, è qui il prodotto fantasmatico di uno sdoppiamento, la supplenza di un assente, la parodia di una relazione» (CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 109-110).

non solo elaborandolo formalmente ma anche frammentandolo, per poi dislocarlo in sedi diverse¹⁷.

Per quanto concerne il campo tematico menzionato, mi attengo a una singola occorrenza. Si tratta di un passo che figura nella cornice d'apertura dell'ottavo capitolo de *Le città invisibili* – spazio incorniciante focale, se lo scrittore in quella sede formulò alcuni rilievi teorici e narratologici utili alla interpretazione dell'intero romanzo “da fare”. Ebbene quell’«*attento giocatore di scacchi*» (RR, II, p. 461) che è il Gran Kan Kublai ha qui modo di ottenere una visione delle città disseminate nel suo regno sconfinato, oramai non più esperibili nella loro inesausta molteplicità e lontananza, alla luce dei criteri di ordine e/o di disordine che governano e, nel contempo, scompaginano le regole del gioco sulla scacchiera:

Al contemplarne questi paesaggi essenziali, Kublai rifletteva sull'ordine invisibile che regge le città, sulle regole cui risponde il loro sorgere e prender forma e prosperare e adattarsi alle stagioni e intristire e cadere in rovina. Alle volte gli sembrava di essere sul punto di scoprire un sistema coerente e armonioso che sottostava alle infinite difformità e disarmonie, ma nessun modello reggeva il confronto con quello del gioco degli scacchi. Forse, anziché scervellarsi a evocare col magro ausilio dei pezzi d'avorio visioni comunque destinate all'oblio, bastava giocare una partita secondo le regole, e contemplare ogni successivo stato della scacchiera come una delle innumerevoli forme che il sistema delle forme mette insieme e distrugge. (RR, II, p. 462)

L'ordine e, ciò che qui più preme, l'esattezza, formulano un sottotesto, una sinopia, insomma, che va a interagire con il disordine

¹⁷ Al curatore va il merito di avere reso perspicua una nutrita sequenza di *Pagine autobiografiche* (S, II, pp. 2705-2929) che datano dal 1953 al 1985 – “pagine” non confluite in un volume progettato intenzionalmente dall'autore medesimo, che, in questo modo, hanno acquisito una loro convincente configurazione. Tra gli interventi più significativi merita una menzione specifica *Identità*, cui ho già fatto riferimento nel capitolo precedente, dove la problematica identitaria viene mostrata attorno alle nozioni di ripetizione e di riconoscimento tramite l'altro.

del dominio del visibile, mentre sistemi compresenti, e contraddittori, non possono non favorire una dialettica inesausta.

Se, agli occhi di Calvino, Landolfi, in quanto silhouette del giocatore, sembra abbandonarsi al registro del caso¹⁸, nelle righe successive l'io che scrive, sempre propenso a neutralizzare i rischi insiti nel gioco (e nell'esistenza), autoanalizzandosi tra molti "forse", intravede l'«unico significato stabile al mondo» – una persistenza e un'immutabilità che chiamano in causa un tema "ultimo", vale a dire quello della morte, in quanto dominio della invariabilità, insomma «non-caso per eccellenza»:

È probabile che fossi io a non capirci nulla. Cosa posso saperne degli imperativi e delle illuminazioni che dettano le mosse d'un giocatore di vocazione (o dannazione), io che se giocassi avrei per sola regola il minimo rischio? Forse nel suo rapporto appassionato col caso – corteggiamento e sfida – egli alternava strategie così sofisticate da non svelarsi agli occhi altrui, e raptus di dissoluzione in un gorgo dove tutte le perdite rimandano alla perdita di sé, come unica vincita possibile. Forse il caso era per lui la via per verificare il non-caso; e siccome il non-caso per eccellenza è la cosa assolutamente sicura cioè la morte, caso e non-caso sono due nomi della morte, unico significato stabile al mondo. (S. I, p. 1102)

¹⁸ Si osserva, infatti: «l'impressione che mi faceva è che non fosse un buon giocatore, nel senso che giocava (o mi pareva che giocasse) proprio «a caso», senza una strategia, senza un disegno, senza seguire uno di quei percorsi obbligati o «sistemi» in cui i giocatori che si pretendono avveduti cercano d'incanalare e intrappolare la fluidità informe del caso» (S, I, pp. 1101-1102). Va qui evidenziato il ricorso all'epiteto "obbligati", dialogante a distanza col progetto di un volume che avrebbe dovuto intitolarsi *Passaggi obbligati*, cui ho già fatto riferimento. L'epiteto, ove associato alla nozione di "sistema", veicola l'idea di un modello formale appunto "sistematico", destinato a entrare in rotta di collisione con i suoi possibili antonimi, soggetti al disordine e al caos – poli interagenti, che, come già evidenziato nel dibattito critico degli ultimi decenni, sono risolutivi non solo per la poetica calviniana ma anche per il versante epistemologico del suo pensiero. Rimando in merito a MILANINI, *L'utopia discontinua*, cit.

Proprio in queste pagine riservate a Landolfi, Calvino nomina più volte Leopardi, la cui lezione nella terza delle *Lezioni americane*¹⁹, *Esattezza*, risulterà risolutiva per raffigurare quel Giano bifronte (anzi, proteiforme) che corrisponde al polo esattezza, recependone il magistero quale approdo ultimo della navigazione intrapresa attorno alla galassia che si intende esplorare.

Un primo accenno degno di nota va al racconto landolfiano *La Dea cieca e veggente*, «dove un poeta, estraendo a caso le parole, finisce per scrivere *L'infinito* e si domanda (come quel personaggio di Borges che si considerava autore del *Quijote*) se è opera sua e non più di Leopardi» (S, I, p. 1102). Un secondo riferimento riguarda, invece, alcuni procedimenti di riscrittura che mettono in evidenza l'estro landolfiano per l'artefatto – propensione estetica che avrebbe indotto lo scrittore a stilare una serie cangiante di “finti”, decifrabili sulla scorta di uno spiccato “piacere nel manipolare le parole”, operante di pari passo al “piacere del leggere”. Istanza, quest'ultima, che, come noto, fu tenuta molto presente nella produzione sia saggistica che narrativa di Calvino, e non solo nei suoi risvolti teorici ma anche nei pragmatici²⁰:

Ed è solo in superficie che documentiamo anche il suo gusto per il finti «trattati», le finte «conferenze», le finte «operette morali», ma senza escludere che un giorno si possa stabilire che erano finte solo fino a un certo punto, e che un filo che lega Leopardi a Landolfi esiste, tra i due borghi selvaggi e i due paterni ostelli e le due giovinezze spese sulle sudate carte e le due invettive contro le umani sorti all'apparir del vero. (S, I, pp. 1106-1107)

Richiami siffatti veicolano un'idea di testo come “luogo del gioco”: un paradigma in grado di evocare una creatività che mira a

¹⁹ Per una disamina avvertita della genesi della silloge si confronti il fitto corredo di annotazioni di Barenghi in S, II, pp. 2957-2985.

²⁰ A proposito rinvio almeno ai seguenti contributi: FERRETTI, *Le avventure del lettore: Calvino, Ludmilla e gli altri*, Lecce, Manni, 1997; I. PIAZZA, *I personaggi lettori nell'opera di Calvino*, Milano, Unicopli, 2009.

sfidare il presunto contenuto di verità trasmesso dai messaggi, per farsi dialogo insistito tra finzioni, borgesianamente intenzionate a circuire lo statuto “esatto” di quel simulatore per eccellenza che sarebbe l'autore.

I testi come i loro creatori, insomma, partecipano di un sommovimento ludico che li accomuna e che ne fa “pedine di gioco” e “uomini di paglia”, semoventi in autonomia tra i tasselli “ordinati” di una scacchiera ideale. Del resto il modello scacchiera – e il “caso” prefigurato dalle *Invisibili* mi pare particolarmente persuasivo – è stato oggetto di una descrizione “precisa”, per non dire accanita, poiché reso metonimia dell'atto medesimo del leggere: traduzione oggettuale e, assieme, figurativa della disponibilità a “narrare” il molteplice calato all'interno di un perimetro circoscritto²¹.

Alcuni degli assunti sin qui in esame sono ripresi ed elaborati tra le righe di *Esattezza*. Il capitolo, infatti, si presenta come un vero e proprio laboratorio semantico in cui, anche grazie alla lezione leopardiana, i sinonimi non cessano di misurarsi con i contrari, mentre le figure del parallelismo interagiscono con quelle improntate a divergenza e opposizione.

Ecco che il ricorso ai lessici diviene determinante anche per asserire orgogliosamente, dinanzi a un uditorio d'oltreoceano, le risorse impareggiabili della propria lingua:

(Noterò per inciso che l'italiano è l'unica lingua – credo – in cui «vago» significa anche grazioso, attraente: partendo dal significato

²¹ È ancora una volta la cornice, quella conclusiva, dell'ottavo capitolo del romanzo a dare conto di quanto osservato: «Allora Marco Polo parlò: – La tua scacchiera, sire, è un intarsio di due legni: ebano e acero. Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre? Qui si scorge un nodo appena accennato: una gemma tentò di spuntare in un giorno di primavera precoce, ma la brina della notte l'obbligò a desistere –. [...] La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai; già Polo era venuto a parlare dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendevano i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre...» (RR, II, p. 469).

originale (*wandering*) la parola «vago» porta con sé un'idea di movimento e mutevolezza, che s'associa in italiano tanto all'incerto e all'indefinito quanto alla grazia, alla piacevolezza)²².

Per poi citare, puntualmente tratti dallo *Zibaldone*, occorrenze esemplari, rimandanti a paesaggi semantici molto estesi, dove accanto a termini quali “lontano”, “antico”, “notturno” e “sguardo”, troviamo altri come “riflesso”, “incertezza”, “disordine” (LA, pp. 59-62) – un reticolo, insomma, in cui le parole afferenti al “vago” estendono le loro valenze fino a colonizzare non solo territori limitrofi ma anche remoti. Ed è nell'intervallo che si crea tra il senso “primo” e le sue fughe in avanti che il piacere connesso alla libera associazione e alla scoperta ha modo di rivelarsi appieno: quel «vago fluttuare delle sensazioni» (LA, p. 63), che rappresenta uno dei modi più seducenti dell'attività interpretante, resa “di-vagante” rispetto a percorsi indotti e prestabiliti.

Il saggista, peraltro, non si limita ad assumere il caso Leopardi nelle vesti di «seguace del sensismo settecentesco»²³, ma guarda ad

²² LA, p. 59. L'epiteto “vago”, dal latino *vagus*, anche se la voce qui non viene registrata, veicola altresì idee di instabilità, di discontinuità e di nomadismo connesse al viaggio, cioè all'esperienza esistenziale, oltreché culturale, che il saggista si stava preparando ad affrontare proprio mentre stendeva queste pagine. Ciò trova riscontro nel fatto che sia richiamato il primo viaggio compiuto negli Stati Uniti, nel 1960, e in particolare la guida d'eccezione che fu per lui, nel Massachusetts, Giorgio de Santillana («Da quando sono qui ripenso spesso a Santillana, perché fu lui a farmi da guida nel Massachusetts al tempo della mia prima visita in questo paese nel 1960» LA, p. 57).

²³ LA, p. 63. Non è certo fortuito che alcuni dei concetti chiamati in causa da Leopardi prima e da Calvino poi – mi sto riferendo a idee che, nelle relazioni che pattuiscono con l'esperienza odepórica, rimandano al *mouvement*, all'incanto determinato dalla varietà e dalla sorpresa, alla sensibilità individuale, allo charme indefinibile della grazia, in quanto canone alternativo e inclassificabile di bellezza interiore, e al *je-ne-sais-quoi*, per accennare alle più salienti – abbiano un loro indiscutibile modello estetico, che potrebbe anche fungere da archetipo ideale, proprio nella voce *Goût*, stesa da Montesquieu per il tomo VII (1757) dell'*Encyclopédie*.

esso come a uno snodo risolutivo del pensiero filosofico, almeno fino a Kant:

In realtà il problema che Leopardi affronta è speculativo e metafisico, un problema che domina la storia della filosofia da Parmenide a Descartes a Kant: il rapporto tra l'idea d'infinito come spazio assoluto e tempo assoluto, e la nostra cognizione empirica dello spazio e del tempo. Leopardi parte dunque dal rigore astratto d'un'idea matematica di spazio e di tempo e la confronta con l'indefinito, vago fluttuare delle sensazioni. (LA, p. 63)

I due poli, dunque, esattezza, per un verso, in-esattezza, per un altro, nelle screziature delle loro varie gamme, sono vagliati dapprima alla luce delle congetture filosofico-ironiche di Ulrich, il protagonista de *L'uomo senza qualità* di Robert Musil, indi di quelle di Roland Barthes de *La chambre claire*, per poi essere letti grazie al pensiero dei Paul Valéry, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé.

Una volta giunto a detta latitudine, il saggista sembra sovrastato da una sorta di vertigine interpretativa, rendendosi conto che, «partito per parlare dell'esattezza, non dell'infinito e del cosmo» (LA, p. 67), nel suo viaggio esplorativo era oramai approdato in un altrove magmatico e "nomade", costretto a fronteggiare problematiche toccanti appunto l'infinito e il cosmo. Preso dall'ansia dell'irrisolto e dai dubbi dell'ipotetico («Forse piuttosto che parlarvi di come ho scritto quello che ho scritto, sarebbe più interessante che vi dicessi i problemi che non ho ancora risolto, che non so se risolverò e cosa mi porteranno a scrivere...» LA, p. 67), eccolo in preda a due tipologie contrapposte di vertigine. L'una lo indurrebbe a limitare e a suddividere in porzioni sempre più piccole il campo d'indagine, mentre l'altra lo invoglierebbe a calarsi nel dettaglio; cosicché l'io che scrive si sente «risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto» (LA, p. 68).

Insomma, ci si ripropone di elaborare la propria autobiografia di saggista e di *narrator*, sondata grazie a due immagini, sollecitate dal-

la lettura di un celebre dibattito intercorso tra Jean Piaget e Noam Chomsky²⁴: l'invarianza e la regolarità del cristallo per un verso, per un altro l'animato dibattersi della fiamma, quale «immagine di costanza d'una forma globale esteriore, malgrado l'incessante agitazione interna» (LA, p. 69).

Risulterebbe fuorviante, allora, discernere un'antitesi irrisolta nelle parvenze del cristallo e della fiamma, da un lato rigore geometrico freddo e irrigidito, dall'altro indefinitezza calda e irrequieta. Le due immagini, recepite quali veri e propri paradigmi non solo conoscitivi ma anche emotivi e stilistici²⁵, infatti, si giostrano in una relazione dialetticamente interagente. E ciò che più interessa per la disamina che si conduce, le sinergie di cui sono pervase appaiono affini, metodologicamente, a quelle vigenti giusto tra i campi semantici della esattezza e della vaghezza. Tanto è vero che, pur declinate in altro lessico, esse potrebbero fornire una risposta affine a quesiti scaturiti da ambiti distinti.

Nell'intento di autoanalizzarsi, la prima persona non può fare altro che situare il proprio io nei loro paraggi, al fine di arginare le insidie insite in un nomadismo (esistenziale e interpretativo) portato all'estremo: «Io mi sono sempre considerato un partigiano dei cristalli, ma la pagina che ho citato m'insegna a non dimenticare il valore che ha la fiamma come modo d'essere, come forma d'esistenza. Così vorrei che quanti si considerano seguaci della fiamma non perdessero di vista la calma e ardua lezione dei cristalli» (LA, p. 70).

Il riferimento operato va, puntualmente, alle *Invisibili*²⁶, come a una prova, e per eccellenza, di duplicità («Nelle *Città invisibili*

²⁴ Il volume cui si fa riferimento è il seguente: *Théories du langage – Théories de l'apprentissage*, Paris, Seuil, 1980.

²⁵ «Cristallo e fiamma, due forme di bellezza perfetta da cui lo sguardo non sa staccarsi, due modi di crescita nel tempo, di spesa della materia circostante, due simboli morali, due assoluti, due categorie per classificare fatti e idee e stili e sentimenti» (LA, p. 70).

²⁶ Il passo riportato in LA, pp. 71-72 era comparso nella cornice di chiusura del capitolo ottavo (RR, II, p. 469).

ogni concetto e ogni valore si rivela duplice: anche l'esattezza» LA, p. 70), poiché è nella immagine della città, come si specifica, che la «tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane» (LA, p. 70) trova l'opportunità di epifanizzarsi.

Traendo le fila del denso contributo il saggista giunge ad affrontare il suo punto nevralgico, relativo alla "scrittura". Arriva quindi ad affermare che l'opzione che la impregna è solcata da due traiettorie divergenti, poiché rimandanti a due tipi distinti di conoscenza: l'una segnata da una razionalità scorporata, «dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze» (LA, p. 72), l'altra tesa a creare l'equivalente verbale di «uno spazio gremito di oggetti [...] riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile» (LA, p. 72).

Ed è nel movimento oscillatorio che anima questi due percorsi, destinati tuttavia a non incontrarsi, che l'io²⁷ giunge a misurarsi col paradigma dell'esattezza, dal momento che solo il geometrico e algido rigore del cristallo può rendere fruibile, per antitesi, l'attrazione perturbante esercitata dal gorgo informe del caos.

²⁷ Ondeggiando tra strutturalismo e descrittivismo, l'alternanza compulsiva di "esercizi", quasi alla Queneau, porta la prima persona ad ammettere: «Tra queste due strade io oscillo continuamente e quando sento d'aver esplorato al massimo le possibilità dell'una mi butto sull'altra e viceversa. Così negli ultimi anni ho alternato i miei esercizi sulla struttura del racconto con esercizi di descrizione, arte oggi molto trascurata» (LA, p. 72).

Indice dei nomi e delle opere di Italo Calvino

- ABBA GIUSEPPE CESARE, 54
ABBOTT EDWIN ABBOTT, 73n
AGAMBEN GIORGIO, 99n
ALIGHIERI DANTE, 125n
AMALFITANO PAOLO, 142n
AMBROSINI RICCARDO, 107n
ANTONELLI ROBERTO, 129n
ARBASINO ALBERTO, 67
ARCIMBOLDO GIUSEPPE, 24n
ARECCO SERGIO, 19n
ARIOSTO LUDOVICO, 34, 35, 36, 73
e n
ARPINO GIOVANNI, 64, 65
ARTIOLI UMBERTO, 149n
ASOR ROSA ALBERTO, 148n
AUERBACH ERICH, 24
AVALLE D'ARCO SILVIO, 103n
- BABEL' ISAAK EMMANUILOVIČ, 34,
35
BACCHERETI ELISABETTA, 83n,
191n
BACCOLINI RAFFAELLA, 131n
BACHELARD GASTON, 41n, 141n,
155 e n, 159, 160n, 174n
BACHTIN MICHAÏL MICHAÏLOVIČ,
24, 148n, 176n
BAGLIONI DANIELE, 64n
BAHUET GACHET DELPHINE, 8
BANI LUCA, 8
BARANELLI LUCA, 9, 10, 31n, 74n
BARENGHI MARIO, 9, 10, 14n, 17n,
73 e n, 87n, 92n, 103n, 122 e n,
183n, 189n, 202n
BAROLINI ANTONIO, 165, 166, 184
BARRILI ANTON GIULIO, 54
BARTHES ROLAND, 205
BASSANI GIORGIO, 71
BAUDELAIRE CHARLES, 27, 100n,
205
BAUDRILLARD JEAN, 17n, 178n
BAUSANI ALESSANDRO, 195
BAZZOCCHI MARCO ANTONIO,
98n
BECKETT SAMUEL, 93

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE DI ITALO CALVINO

- BELPOLITI MARCO, 22n, 87n, 103n, 114n, 186n
 BENJAMIN WALTER, 27n, 133 e n, 134n, 141n
 BENN GOTTFRIED, 79
 BENUSSI CRISTINA, 98n, 136n, 167n
 BERARDINELLI ALFONSO, 16n, 100n, 136n, 177n
 BERNARDINI MARZOLLA PIERO, 124, 127n
 BERNARDINI NAPOLETANO FRANCESCA, 110n, 196n
 BERTOLDIN ERIKA, 65n
 BERTOLUCCI BERNARDO, 48n
 BERTONE GIORGIO, 52n, 54n, 99n, 162n, 164n, 176n, 189n
 BERTONI CLOTILDE, 107n
 BERTONI ROBERTO, 184n
 BETTINI MAURIZIO, 135n
 BIAGINI ENZA, 121n
 BIANCHINI ANDREA, 31n
 BIASIN GIAN PAOLO, 172n
 BLUMENBERG HANS, 115 e n, 156n
 BOCCI LAURA, 151n
 BOINE GIOVANNI, 52
 BOITANI PIERO, 107n
 BOLOGNA CORRADO, 102n
 BONTEMPELLI MASSIMO, 75 e n, 76, 78, 79, 93
 BORGES JORGE LUIS, 7, 11, 24, 75, 79, 80, 81, 82, 93, 121n, 202
 BORSELLINO NINO, 143n, 158n
 BORSI FRANCO, 55
 BOTTA ANNA, 68n
 BOUISSY ANDRÉ, 60n
 BRIGANTI GIULIANO, 174n
 BRUNATTO PAOLO, 48n
 BUCI-GLUCKSMANN CHRISTINE, 27 e n
 BUZZATI DINO, 7, 59, 61, 62, 63, 65, 67, 70, 71, 73, 74, 76-79, 82n, 84, 86-95
 CABIBBO PAOLA, 177n
 CALABRÒ ANTONIO, 178n
 CALASSO ROBERTO, 107
 CALLEGHER BRUNO, 123n
 CALVINO FLORIANO, 31, 32
 CALVINO ITALO
Abbiamo vinto in molti, 61n
Andato al comando, 6 e n, 91
Antologia di racconti «neri» (Un'); *Benvenuti fantasmi*, 92 e n, 94
Arcipelago dei luoghi immaginari (L'), 82n
Autobiografia di uno spettatore, 113n
Barone rampante (II), 60n
Buchi neri (I), 183
Castello dei destini incrociati (II), 83, 100n, 101n, 104, 106, 111 e n, 112n, 136
Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio), 102, 118n, 119, 123, 124, 137
Città invisibili (Le), 56, 73, 104, 106, 114, 138, 164, 172n, 175, 193n, 200, 203, 206
Città scritta: epigrafi e graffiti (La), 44n

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE DI ITALO CALVINO

- Collezione di sabbia*, 21, 44n, 82n, 138n
- Cominciare e finire*, 134
- Conoscenza pulviscolare in Stendhal (La)*, 182n
- Conte di Montecristo (II)*, 81n
- Cosmicomiche (Le)*, 74, 104, 110, 117n
- Cosmicomiche vecchie e nuove*, 183n
- Da Eschilo a García Lorca*, 40n
- Dall'opaco*, 51n, 53, 113n, 175, 192
- Definizioni di territori: il fantastico*, 72n
- Definizioni di territori: l'erotico (Il sesso e il riso)*, 138n
- Dèi della città (Gli)*, 192
- Dino Buzzati; Quel Deserto che ho attraversato anch'io*, 77 e n
- Eremita a Parigi*, 169n
- Esattezza e il caso (per Tommaso Landolfi)(L')*, 94, 197n
- Fantastico nella letteratura italiana (II)*, 92
- Funghi in città*, 191
- Giornata d'uno scrutatore (La)*, 32n
- Identità*, 104, 180, 200n
- Indistinti confini (Gli)*, 124
- Ipotesi di descrizione di un paesaggio; Calvino per la Via Emilia*, 163 e n
- Jorge Luis Borges*, 79n
- Letteratura italiana sulla Resistenza (La)*, 30
- Letto di passaggio (Un)*, 66n, 75
- Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, 12n, 13n, 78, 83, 105, 108, 109, 110, 117n, 120, 121 e n, 125 e n, 134, 139, 202, 204 e n, 205, 206 e n, 207 e n
- Liguria*, 50, 56
- Liguria magra e ossuta*, 39
- Livelli della realtà in letteratura (I)*, 104
- Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, 32n, 191
- Mare dell'oggettività (II)*, 35n, 101, 173
- Midollo del leone (II)*, 101
- Mondo è un carciofo (per Carlo Emilio Gadda)(II)*, 49n
- Natura e storia del romanzo*, 35
- Noi, portatori di chiavi*, 185
- Odissee nell'Odissea (Le); Sarà sempre Odissea*, 106n, 107
- Ovidio e la contiguità universale*, 105, 124, 139
- Palomar*, 13, 14n, 16, 21, 115, 166
- Passaggi obbligati*, 42n, 113n, 180, 201n
- Pavese e i sacrifici umani*, 98n
- Perché leggere i classici; Italiani, vi esorto ai classici*, 49n, 53n, 79, 81, 98n, 105n, 106 e n, 107n, 124, 185n, 196
- Pietra sopra. Discorsi di letteratura e società (Una)*, 35n, 67, 72n, 101, 118n, 138n
- Più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino (Le)*, 94, 197
- Poubelle agrée (La)*, 113, 162, 165, 166n, 172 e n, 175, 180, 184 e n, 185, 187

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE DI ITALO CALVINO

- Presentazione 1966 all'edizione scolastica di Marcovaldo*, 191
- Promessi Sposi: il romanzo dei rapporti di forza (I)*, 12
- Racconti fantastici dell'Ottocento*, 93n
- Ricordo di una battaglia*, 31n, 113n
- Risposte a 9 domande sul romanzo*, 87n
- Riviera di Ponente*, 40n
- Sanremo città dell'oro*, 39
- Savona: storia e natura*, 52, 54
- Sculture e i nomadi (Le)*, 138
- Segni alti (per Fausto Melotti)(I)*, 193
- Sentiero dei nidi di ragno (II)*, 31, 32, 35, 41, 45, 60, 98, 99, 100, 162
- Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 60n, 83, 104, 106, 114, 132n, 138, 180n, 194
- Sfida al labirinto (La)*, 102
- Signor Mohole (II)*, 183n
- Sotto quella pietra*, 101
- Stessa cosa del sangue (La)*, 32
- Strada di San Giovanni (La)*, 42n, 50, 113n, 137, 171, 190, 194
- Strada di San Giovanni (La)* [volume], 42n, 51n, 113n
- Terzo lato è il mare (Genova, Piazza Caricamento) (II)*, 55
- Ti con zero*, 74, 82n, 119
- Tradizione popolare nelle fiabe (La)*, 187n
- Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, 67
- Ultimo viene il corvo*, 31, 75
- Viaggio nelle città di de Chirico*, 56n
- CALVINO MARIO, 43, 170, 174
- CAMERINO ALDO, 67
- CAMPO CRISTINA, *pseudonimo di VITTORIA GUERRINI*, 122n
- CANTELMO MARINELLA, 8
- CASCIONE FELICE, 31
- CASPAR MARIE-HÉLÈNE, 87n
- CASSOLA CARLO, 71
- CATALANO ETTORE, 132n, 141n
- CAVALCANTI GUIDO, 125n
- CAVALLETTI ANDREA, 37n, 99n
- CAVARERO ADRIANA, 100n, 199n
- CELA CAMILO JOSÉ, 66
- CELATI GIANNI, 103n
- CÉLINE LOUIS-FERDINAND, *pseudonimo di LOUIS-FERDINAND DESTOUCHES*, 27n
- CERAMI VINCENZO, 48n
- CERASI ENRICO, 143n
- CESCHIN DANIELE, 8
- CESERANI REMO, 17n, 113n, 150n
- CÉZANNE PAUL, 23n
- CHADWICK JOHN, 64, 66
- CHAMISSO ADALBERT VON, 151 e n, 152n
- CHATWIN BRUCE, 7, 18n, 19n, 24n
- CHIARCOSSI GRAZIELLA, 164n
- CHOMSKY NOAM AVRAM, 118n, 206
- CICCUTO MARCELLO, 153n
- CITATI PIETRO, 130n
- COCTEAU JEAN, 66
- COHEN MARGARET, 155n
- COLETTI VITTORIO, 142n
- COLOMBO ANGELO, 8, 88n
- COMISSO GIOVANNI, 67
- COMPAGNON ANTOINE, 25 e n

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE DI ITALO CALVINO

- CONRAD JOSEPH, *pseudonimo di*
TEODOR JÓZEF KONRAD NA-
LEŻCZ KORZENIOWSKI, 31
- CORTI MARIA, 175n
- COSTANZO MARIO, 144n, 145n,
159n
- CRICK FRANCIS HARRY COMP-
TON, 123 e n
- CROCE BENEDETTO, 70
- CROTTI ILARIA, 23n, 48n, 62n,
67n, 75n, 90n, 144n, 170n,
194n
- CURTIUS ERNST ROBERT, 24, 128n
- DALLA ROSA PATRIZIA, 65n
- DANIELE SILVANO, 136n
- DARWIN CHARLES ROBERT, 118n
- DAVID MICHEL, 74, 78
- DE ANGELIS ENRICO, 151n
- DEBENEDETTI GIACOMO, 88n
- DEL TEDESCO ENZA, 8
- DEMATTEIS GIUSEPPE, 176n
- DE MICHELIS CESARE G., 196n
- DE PISIS FILIPPO, *pseudonimo di*
LUIGI FILIPPO TIBERTELLI,
173n, 174n
- DESCARTES RENÉ, 205
- DETIENNE MARCEL, 113n, 129n
- DE TOMA STEFANIA, 34n
- DI BATTISTA GIOVANNA, 20n
- DICKENS CHARLES, 36
- DINI MANUELA, 97n
- DONATI CORRADO, 75n
- DONNARUMMA RAFFAELE, 117n
- DOSTOEVSKIJ FEDÖR MICHAJLO-
VIČ, 35
- DUMESNIL RENÉ, 20n
- DUMOULIÉ CAMILLE, 19n
- DURAND GILBERT, 131n, 132n
- ECO UMBERTO, 24, 106n, 178n
- EINAUDI GIULIO, 31
- ELIOT THOMAS STEARNS, 88n
- EMANUELLI ENRICO, 67
- ESPOSITO SAVERIO, 17n, 178n
- FABI M. GIULIA, 131n
- FACCANI REMO, 106n, 142n
- FALASCHI GIOVANNI, 30n
- FALCETTO BRUNO, 9, 10
- FALDELLA GIOVANNI, 148n
- FAULKNER WILLIAM, 35
- FERRARA GIOVANNA, 25n
- FERRERO ERNESTO, 31n
- FERRETTI GIAN CARLO, 83n, 97n,
167n, 189n, 202n
- FIorentino FRANCESCO, 142n
- FLAUBERT GUSTAVE, 20n
- FORTUNATI VITA, 131n
- FOUCAULT MICHEL, 12n
- FOURNEL PAUL, 104
- FRAIRE MANUELA, 137n
- FRASSINETI AUGUSTO, 67
- FRATNIK MARINA, 154n
- FRAZER JAMES GEORGE, 98n
- FREUD SIGMUND, 136n
- FRUTTERO CARLO, 9, 63
- FRYE NORTHROP HERMAN, 103 n,
119
- FUSILLO MASSIMO, 107n

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE DI ITALO CALVINO

- GADDA CARLO EMILIO, 27n, 71
 GADDA CONTI PIERO, 62n
 GANNI ENRICO, 141n
 GARCÍA LORCA FEDERICO, 40
 GARGANI ALDO, 143n
 GARIBALDI GIUSEPPE, 54
 GAROFANO DELIA, 8
 GARRITANO GIUSEPPE, 148n
 GAZZELLI CARLO, 27n
 GENNEP ARNOLD VAN, 99n, 185, 187
 GENTILI SANDRO, 157n
 GHELDERODE MICHEL DE, 66
 GHIDETTI ENRICO, 92n
 GIANNETTO NELLA, 63n, 64n, 65n, 87n
 GINZBURG CARLO, 143n, 182n
 GOGOL' NIKOLAJ VASIL'EVICĀ, 73n
 GÓMEZ DE LA SERNA RAMÓN, 79
 GORNI GUGLIELMO, 132n
 GRAMIGNA GIULIANO, 85, 86n, 89n
 GRANAFEI RODOLFO, 33n
 GRASSI PAOLO, 66n
 GRIGNOLIO SERGIO, 31n
 GUADALUPI GIANNI, 82n, 121n
 GUARAGNELLA PASQUALE, 34n
 GUGLIELMI GIUSEPPE, 16n
 GUGLIEMI GUIDO, 97n
 GUGLIELMO FRANCESCO VITTORIO, 31n
 GUIDOBALDI M. PAOLA, 113n
- HERNÁNDEZ FELISBERTO, 73n
 HOCHE GUSTAV RENÉ, 23 e n, 24n, 26n
 HOFFMANN ERNST THEODOR AMADEUS, 87, 136n
 HOFMANNSTAHL HUGO VON, 93
- IMBERTY CLAUDE, 60n
 INNOCENTI LORETTA, 141n
 IONESCO EUGÈNE, 66
 ISER WOLFGANG, 33n
- JESI FURIO, 36, 37n, 99 e n
 JOYCE JAMES, 70, 88n
 JUNG CARL GUSTAV, 109
- KAFKA FRANZ, 70, 73n, 93
 KANT IMMANUEL, 205
 KIPLING RUDYARD, 36
 KLEE PAUL, 23n
 KLERSY IMBERCIADORI ELINA, 72n
 KOCH LUDOVICA, 83n
 KÖHLER ERIC, 20n
 KREYDER LAURA, 137n
 KRYSINSKI WLADIMIR, 24, 25n, 27n, 112n, 142n
- LAGONI DANSTRUP AASE, 87n
 LANDOLFI TOMMASO, 7, 71, 93, 94, 198, 199, 201, 202
 LATTARULO LEONARDO, 92n
 LAZZARIN STEFANO, 60n
- HEGEL GEORG WILHELM FRIEDRICH, 118n
 HEMINGWAY ERNEST, 34, 75

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE DI ITALO CALVINO

- LE GOFF JACQUES, 29n
 LEOPARDI GIACOMO, 22n, 93, 202, 204 e n, 205
 LEOPOLDO I, IMPERATORE D'AUSTRIA, 54-55
 LESKOV NIKOLAJ SEMĚNOVIČ, 93
 LEVI CARLO, 71, 101n
 LÉVI-STRAUSS CLAUDE, 103 e n, 108, 119
 LISI NICOLA, 76
 LOLLI FRANCESCA, 31n
 LOLLINI MASSIMO, 186n
 LONDON JACK, 61, 62
 LOTMAN JURIJ MICHAILOVIČ, 142n, 144n, 148n, 175n, 177n
 LO VECCHIO-MUSTI MANLIO, 152n
 LUGLI ADALGISA, 22, 23n
 LUGNANI LUCIO, 150n
 LUTI GIORGIO, 147n
 LUZI MARIO, 153n
- MACCHIA GIOVANNI, 144n, 151n, 157n, 158n, 159n
 MALLARMÉ STÉPHANE, 205
 MAMELI CALVINO EVA, 32
 MANGANELLI GIORGIO, 60n
 MANGANELLI MASSIMILIANO, 25n, 112n
 MANGONI LUISA, 97n
 MANGUEL ALBERTO, 82n, 121n
 MANN THOMAS, 88
 MANSFIELD KATHERINE, 87 e n
 MANZONI ALESSANDRO, 12
 MARCHI MARCO, 147n, 153n
 MARCHIANÒ GRAZIA, 105n
- MARCIALIS NICOLETTA, 175n
 MARGHERITA TERESA, INFANTA DI SPAGNA, 54
 MARTONE MARIO, 48n
 MARZADURI MARZIO, 142n
 MAZZACURATI GIANCARLO, 144n, 162n
 MAZZINI GIUSEPPE, 54
 MAZZONE DARIO, 18n
 MAZZUCCO MELANIA G., 7, 130 e n
 MELANDRI LEA, 137n
 MELOTTI FAUSTO, 193n
 MELVILLE HERMAN, 125n
 MENET-GENTY JANINE, 60n
 MENGALDO PIER VINCENZO, 20n, 100n, 171n
 MEROLA NICOLA, 83n
 MEZZENA ALESSANDRO, 78n
 MILANINI CLAUDIO, 9, 10, 19n, 31n, 110n, 180n, 201n
 MIRISOLA BENIAMINO, 121n, 156n
 MONDADA LORENZA, 164n
 MONTALE EUGENIO, 52, 76, 88n
 MONTANELLI INDRO, 30n
 MONTESQUIEU CHARLES LOUIS DE SECONDAT, 204n
 MONTICELLI RITA, 131n
 MORANTE ELSA, 71, 74
 MORAVIA ALBERTO, *pseudonimo di* ALBERTO PINCHERLE, 71, 77
 MOREAU JEAN-LOUIS, 76
 MORETTI FRANCO, 107n, 155n
 MUSIL ROBERT, 205
 MUZZIOLI FRANCESCO, 112n

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE DI ITALO CALVINO

- NADOTTI MARIA, 137n
 NARDI ISABELLA, 157n
 NEGRI CRISTOFORO M., 185n
 NERENBERG ELLEN, 161n
 NIETZSCHE FRIEDRICH, 21n,
 101n, 168 e n
 NIEVO IPPOLITO, 36
 NOVALIS, *pseudonimo di* FRIEDRICH LEOPOLD VON HARDENBERG, 114n
- ODDONE IVAR, 31n
 OLIVA RENZO, 196n
 ONG WALTER JACKSON, 106n
 ORENGO NICO, 180n
 ORLANDO FRANCESCO, 150n, 174 e n
 ORVIETO PAOLO, 26n
 OVIDIO NASONE PUBLIO, 106n, 126, 127n, 129n, 130n, 133n
- PAINO MARINA, 132n
 PALAZZESCHI ALDO, *pseudonimo di* ALDO GIURLANI, 71, 93
 PAMPALONI GENO, 55
 PANAITESCU EMILIO, 12n
 PANZINI ALFREDO, 77
 PARISE GOFFREDO, 67 e n, 123 e n, 170n
 PARMENIDE, 205
 PASOLINI PIER PAOLO, 48 e n, 67, 71, 164 e n
 PAVESE CESARE, 31, 35, 36n, 69, 70, 77, 98n
 PAZZI ROBERTO, 60n
- PELLINI PIERLUIGI, 192n
 PEREC GEORGES, 104, 139
 PERRELLA SILVIO, 184n
 PESSOA FERNANDO ANTÓNIO NOGUEIRA, 79
 PIAGET JEAN, 206
 PIAZZA ISOTTA, 202n
 PIRANDELLO LUIGI, 7, 88n, 142n-152n, 156n-160n
 PIZZAMIGLIO GILBERTO, 67n
 POE EDGAR ALLAN, 73n, 83 e n, 84, 87, 205
 POLESANA MARIA ANGELA, 65n
 POLLOCK JACKSON, 34, 125n
 PONGE FRANCIS, 7, 12n
 PORTELLO MAURO, 123n
 POSSENTI ELIGIO, 65
 PRATOLINI VASCO, 71, 77
 PREZZO ROSELLA, 137n
 PROPP VLADIMIR JAKOVLEVIČ, 103, 111, 119
 PROUST MARCEL, 70, 88n
 PYNCHON THOMAS, 18n
- QUENEAU RAYMOND, 104, 207n
 QUILICI FOLCO, 50
- REDAELLI PAOLA, 137n
 RESTA GIANVITO, 145n
 RESTUCCI AMERIGO, 148n
 REVELLI NUTO, 185n
 RICARDOU JEAN, 75
 RICORDA RICCIARDA, 156n
 RIGONI STERN MARIO, 185n

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE DI ITALO CALVINO

- RIGOTTI FRANCESCA, 114n, 115n, 131n, 135n
- RIMBAUD JEAN ARTHUR, 100n
- ROBBE-GRILLET ALAIN, 87n, 106n
- RODOLFO II D'ASBURGO, 24
- ROMANI SILVIA, 135n
- ROSA GIOVANNA, 83n
- ROSAI OTTONE, 153n
- ROUBAUD JACQUES, 104
- SALVESTRONI SIMONETTA, 148n
- SANDRINI GIUSEPPE, 22n, 193n
- SANTILLANA GIORGIO DE, 204n
- SAVINIO ALBERTO, 94
- SBARBARO CAMILLO, 52
- SCARPA DOMENICO, 68n, 87n, 162n
- SCATASTA GINO, 106n
- ŠČEGLJOV JURIJ K., 106n
- SCHULZ BRUNO, 73n
- SCOTELLARO ROCCO, 71
- SEGRE CESARE, 25n, 26n
- SENOFONTE, 185 e n
- SEVERINO EMANUELE, 143n
- SHELLEY MARY, 131
- SINGER CALVINO ESTHER JUDITH, 49n, 125n
- SIRTORI MARCO, 8
- SITI WALTER, 48n
- ŠKLOVSKIJ VIKTOR BORISOVIČ, 111, 195n, 196n
- SOAVI GIORGIO, 67
- SOLMI RENATO, 133n
- SOLMI SERGIO, 63
- SPIVAK GAYATRI CHAKRAVORTY, 131n
- STAROBINSKI JEAN, 9, 16n, 102n
- STEIN GERTRUDE, 199n
- STENDHAL, *pseudonimo di* HENRI BEYLE, 182n
- STEVENS WALLACE, 79
- STEVENSON ROBERT LOUIS, 36
- STREHLER GIORGIO, 66n
- SUSANETTI DAVIDE, 107n
- TAGLIAGAMBE SILVANO, 149n, 179 e n
- TESIO GIOVANNI, 9
- THIBAUDET ALBERT, 20n
- TIEDEMANN ROLF, 141n
- TODOROV TZVETAN, 26n, 72, 74n
- TOFANO SERGIO, 32n, 191n
- TOMASI DI LAMPEDUSA GIUSEPPE, 71
- TOZZI FEDERIGO, 7, 88n, 147n, 151n, 153n, 154n
- TOZZI GLAUCO, 147n
- USPENSKIJ BORIS ANDREEVIČ, 111, 142n
- VALERI DIEGO, 67
- VALÉRY PAUL, 79, 80, 159, 205
- VARESE CARLO, 52
- VELÁZQUEZ DIEGO RODRÍGUEZ, 129, 130
- VENTURI MARCELLO, 60, 62, 83, 91

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE DI ITALO CALVINO

- VERGA GIOVANNI, 70
VIANI LORENZO, 153n
VICARI GIAMBATTISTA, 66
VIREL ANDRÉ, 121
VIRGILIO MARONE PUBLIO, 158
VITTORINI ELIO, 39, 62n, 69, 70,
76, 77

WATSON JAMES DEWEY, 123 e n
WILCOCK J. RODOLFO, 60n

ZABAGLI FRANCO, 48n
ZAMBON FRANCESCO, 67n
ZANASI RAFFAELE, 26n
ZANOTTI PAOLO, 17n, 18n, 113n,
172n
ZANZOTTO ANDREA, 45n, 67 e n
ZAVA ALBERTO, 156n
ZAVATTINI CESARE, 76
ZEFFIRELLI FRANCO, 66
ZELLINI PAOLO, 109
ZINGONE ALEXANDRA, 153n
ZOLLA ELÉMIRE, 105n

Nella stessa collana

104. *Matière, sen et conjointure Saggi scelti di narrativa romanza di Charmaine Lee*, a cura di Sabrina Galano e Lidia Tornatore
105. MICHELE BIANCO, *D a n t _ T r o p ì a. Approccio retorico ai versi mariani del «sacrato poema». Dante conosciuto attraverso le figure*
106. GIOVANNI GENNA, *Uno squarcio sulla tela dell'oggettività. Studi sul mito in Carlo Emilio Gadda*
107. *Metodo e passione. Studi sulla modernità letteraria in onore di Antonio Lucio Giannone*, a cura di Giuseppe Bonifacino, Simone Giorgino, Carlo Santoli
108. RAFFAELE CAMPANELLA, *Dante poeta della libertà e altri saggi danteschi*, prefazione di Rino Caputo
109. ALFONSO GATTO, *Un poeta in prosa. Cronache del piacere 1957-1958*, a cura di Epifanio Ajello
110. DAVIDE BERLOTTI, *La calata degli ungheri in Italia nel Novecento*, a cura di Aldo Maria Morace

111. *Traduzioni, tradizioni e rivisitazioni dell'opera di Dante. In memoria di Marco Sirtori*, a cura di Luca Bani, Raul Calzoni, Thomas Persico

Finito di stampare
nel mese di luglio 2023
presso Universal Book s.r.l.
Rende (CS)