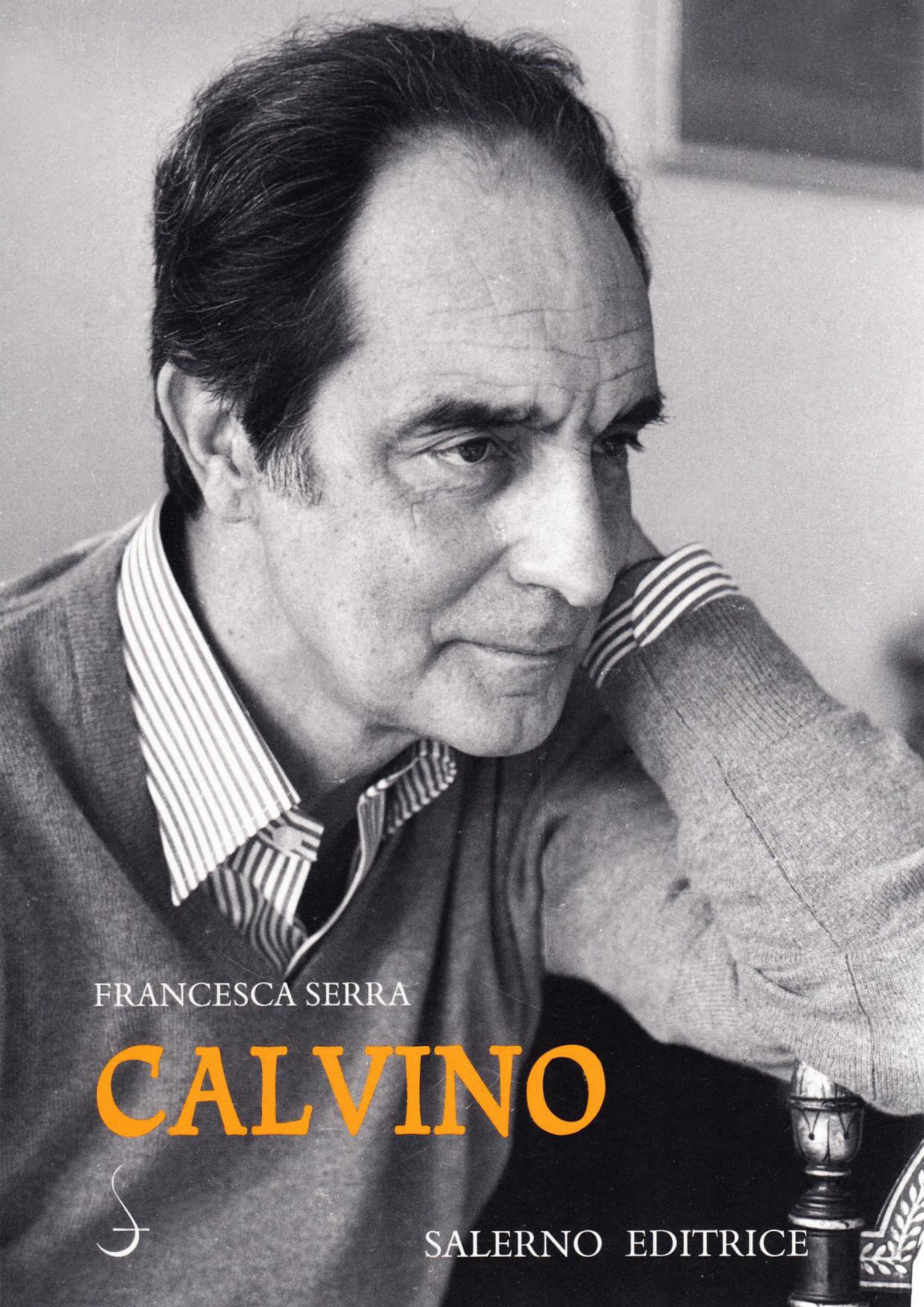
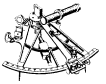


FRANCESCA SERRA

CALVINO

SALERNO EDITRICE

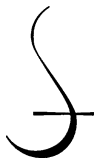
SESTANTE



12

FRANCESCA SERRA

CALVINO



SALERNO EDITRICE
ROMA

ISBN 88-8402-538-9

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2006 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

PREMESSA

Per il tempo che gli ho dedicato scrivendo questo libro, credo di non pretendere troppo se chiedo in cambio a Calvino di prestarmi qualcosa di suo. Sulla scelta non ho dubbi: vorrei una delle sue maggiori astuzie, quella per scampare alla pagina bianca, al non saper cosa dire. Per cavarsela quando si deve per esempio scrivere una premessa. Ebbene, il modo è semplice: dire quel che c'è da dire dicendo quello che si sarebbe dovuto o potuto dire e non si è detto. E quanto tutto questo mi torni utile adesso, non dovrebbe essere difficile da capire.

Per scrivere un altro libro su Calvino, tra i tanti e pregevoli che già ne esistono, avrei dovuto prenderli tutti insieme, leggerli attentamente e trarne una sintesi agile e convincente. Oppure usarli come un trampolino per dire qualcosa di nuovo, magari contestare e polemizzare, insomma mettere le cose a posto. Calvino non è mai stato solo Calvino, nudo e crudo, ma sempre fin dall'inizio Calvino piú quello che su di lui veniva detto. Levargli di dosso quest'involucro di discorsi è come levare la buccia a una banana: non è piú una banana, ma si può sperare di mangiarla meglio.

In questo libro mancano molte cose, e di non poco conto. Certamente manca non solo un vaglio o una discussione della critica lungo il percorso seguito, ma addirittura una sua qualche menzione. È una carenza quantomai vistosa, che tuttavia non ho voluto travestire in qualcos'altro, perché fosse subito chiaro ch'era prima di tutto una scelta, la strettoia attraverso la quale questo lavoro ha preso forma. Una di quelle vie d'esclusione che tanto piacevano a Calvino come le uniche strade, talvolta, per far nascere un libro. Calandosi dei paraocchi per cercare di acuire la vista in una sola direzione; per non perdere la bussola, anche.

Ma a parte questo, una corretta idea di come l'opera di Calvino si collochi all'interno del nostro Novecento avrebbe dovuto tener conto dei rapporti di vicinanza o contrasto che i suoi libri intrattengono

con quelli per lo meno degli scrittori a lui contemporanei; lavorando quindi sul versante dell'intertestualità. Neppure questo si troverà nel presente libro: ed è la sua seconda regola o strettoia che dir si voglia, non meno limitativa dell'altra. Fatte poche eccezioni, tendenzialmente qui non c'è spazio che per l'opera di Calvino.

Spero che il paradossale e opinabile effetto da campana di vetro che questa seconda norma produce, riesca in parte mitigato da una terza che mi sono imposta: staccare il piú possibile il Calvino scrittore dal Calvino metascrittore. Che ha scritto cosí tanto e cosí bene su quello che aveva scritto o stava scrivendo, da levarci ogni volta le parole di bocca, lasciandoci in balia del Calvino preconfezionato da Calvino. Perché non si potrà dimenticare che l'autore con cui abbiamo a che fare non solo scriveva dei libri, ma anche li allestiva materialmente con le proprie mani e tornava senza requie a rifletterci sopra, a volerli definire e inquadrare.

L'indice di questo volume si costruisce anch'esso non in completa libertà, ma attraverso alcuni passaggi obbligati. Prima di tutto quelli dovuti al fatto che l'intera opera di Calvino doveva esservi compresa, in una successione piú o meno cronologica dei capitoli. Quindi per un motivo piú esterno e contingente: la conformità che l'editore richiedeva alla struttura del saggio su Calvino scritto da Giuseppe Zaccaria per la *Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato (Roma, Salerno Editrice, vol. IX 2000, pp. 883-923). Conformità che, grazie all'efficacia del modello, non è stato difficile in gran parte rispettare.

Infine gli altri passaggi obbligati che mi hanno portata fino a qui sono soprattutto persone da ringraziare: in primo luogo Giuseppe Nicoletti, che questo libro mi ha suggerito di farlo; poi Luca Baranelli, senza il cui aiuto non l'avrei portato a termine; Roberto Cerati, per la disponibilità con la quale mi ha procurato i dati sulle tirature dei libri di Calvino; Domenico Scarpa, che mi ha generosamente incoraggiata. Ai miei lettori preferiti, Giovanni e Paolo Maccari, vada un segno di riconoscente amicizia.

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

Album = *Album Calvino*, a cura di L. Baranelli e E. Ferrero, Milano, Mondadori, 1995.

Eremita = I. Calvino, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 1994.

Fiabe = I. Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, pref. di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1993.

Lettere = I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000.

RR = I. Calvino, *Romanzi e racconti*, ed. dir. da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1991, 3 voll.

Saggi = I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, 2 voll.

I

L'AVVENTURA DI UN IPER-SCRITTORE

Il racconto del 1984 dal titolo *Il ricordo è bendato* prende a un certo punto la strana piega di una sorta di battibecco con un fantomatico pubblico di lettori, accusato di dare il tormento a colui che sta faticosamente cercando di scrivere il testo: «è inutile mettermi fretta, dirmi "e allora? non sei capace di dire le cose che ti vengono in mente? cos'è che ti turba?"». Soprattutto è inutile «che vogliate forzare il ricordo a scoprirsi d'un tratto»: la scrittura non funziona cosí, per questa via non si otterrà nulla di buono da lui. Ma quelli non si danno per vinti, anzi insistono accerchiandolo col dito puntato, fino a reclamare lo svelamento ultimo del cuore di tenebra che sta dietro alla memoria: «è inutile che stiate tutti lí a suggerirmi: "dillo che c'è l'eros là in fondo! fa emergere il desiderio! rievoca la scena che viene prima di ogni altra!"».[1]

Se è vero che la censura non è solo qualcosa che vieta di dire, ma piuttosto ciò che consente di dire proprio in virtú della negazione che impone, non dovremmo aver timore di riconoscere che Calvino è stato prima di tutto un autore sommamente censurato. Per fortuna: altrimenti c'è da credere che non sarebbe riuscito a scrivere niente di quello che ha scritto; e forse neanche a diventare scrittore. Come si spiega nel seguito del racconto, a voler dire tutto e farlo in modo esplicito, diretto, non si arriva a nulla che non sia «quello che già credevate di sapere da sempre». E allora «non continuate a incalzarmi con le vostre domande: "ma alla fine cos'era questo ricordo? cos'era?". Lasciatemi prima disporre tutti gli elementi senza i quali non può prodursi la scena: i telai, il cavalletto, le tele…».[2]

1. I. Calvino, *Il ricordo è bendato*, in *Cremonini. Opere dal 1960 al 1984*, Casalecchio di Reno, Grafis, 1984, pp. 9-11; poi in «la Repubblica», 26 giugno 1984, p. 21 (*RR*, III pp. 434-36).

2. Ibid.

Tutta l'opera di Calvino è una celebrazione dell'indiretto, della letteratura come arte obliqua. Lo scrittore lavora bendato, per potersi sempre inventare diverso da se stesso e cosí sfuggire alla domanda paralizzante del suo pubblico: ma alla fine cos'era questo scrittore? cos'era? Uno scrittore che cambia ogni volta ricominciando da capo, come subito s'accorge il Lettore che comincia a leggere *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Questo solo si può dire di Italo Calvino: ciò che non è. Che non è mai stato lo stesso autore del libro precedente, che non esiste per lui un'unica etichetta valida per sempre, che piú d'ogni altra cosa importano le esclusioni e le censure su cui si è modellato. Prima fra tutte quella che riguarda appunto il suo essere o non essere autore, il suo riconoscersi e insieme essere riconosciuto come tale.

Ci vuole un certo numero di anni e un certo numero di libri pubblicati con una certa regolarità, dice Calvino, «per sapere se in qualche modo si esiste come autore».[3] Ma cosa succede se questi libri invece di prendersi per mano l'uno con l'altro, collaborando al processo di individuazione dell'autore come entità riconoscibile una volta per tutte, vengono invece a osteggiare quel processo, a interromperlo con cocciuta ostinazione? Succede che accanto all'autore ci sarà sempre l'ombra del non-autore; come accanto al romanzo, in Calvino, c'è sempre l'ombra del non-romanzo. Il romanzo e il non-romanzo insieme fanno l'iper-romanzo, che contiene tutti i romanzi possibili nella misura in cui viene sempre interrotto e negato in forma di romanzo unico e vero, definitivo. Per analogia, lo scrittore che torna ogni volta a negare se stesso per produrre una moltitudine di immagini di scrittori sempre diversi, non sarà altro che un iper-scrittore: lo scrittore piú la sua negazione.

Prima ancora di diventare l'autore di qualsiasi libro, all'inizio del 1947, Calvino rimproverava a un amico scrittore l'eccesso di melodramma, subito mostrandosi risoluto su cosa fosse assolutamente da evitare: «non si può scrivere tutto quello che si sente». Anche

3. C. Costantini, *Il rito perduto*, in «Il Messaggero», 19 giugno 1984, p. 7.

sua madre era stata imprigionata durante la guerra, e i tedeschi avevano simulato di fucilare il marito davanti a lei, «ma io non potrò mai raccontare una cosa simile»; ci vuol poco a fare effetto con madri e padri sgozzati, «ma non è questo che vogliamo, capisci?».[4] Vogliamo chi? Vogliamo noi che lavoriamo insieme per un'idea nuova di letteratura: noi Pavese, Ginzburg, Einaudi. Chi crede, insomma, che la letteratura sia un impegno collettivo di trasformazione e selezione della realtà, in grado di redimere da quel tanto di molle e tenebroso che c'è nello «stare soli»[5] per dover scrivere. Faccia a faccia, in quella solitudine, con lo sgomento per «questa cosa molle, informe, che esce dalla bocca e che mi fa uno schifo infinito», come definirà trent'anni dopo, nel 1979, niente meno che «la parola».[6]

La posta in gioco era alta: «Cercare di far diventare nella scrittura questa parola, che è sempre un po' schifosa, qualcosa di esatto e di preciso, può essere lo scopo di una vita».[7] Lo scrittore è bendato per ostacolare la visione diretta e sviluppare la seconda vista. Ma anche per curare una ferita: il bendaggio è un'astuzia e insieme un medicamento. Per tenere a bada ciò che non si riesce a governare: «l'illimitato», dice sempre nel *Ricordo è bendato*, «esiste solo in quanto esiste una gabbia per trattenerlo»; «l'immensità», prosegue, «è fatta di confini, di limiti».[8] D'altra parte non è pur vero che la parola letteraria è ciò che viene a capo della «vita difficile, dell'ostacolo, del superamento»? E anzi che «punto di partenza dell'ispirazione» è proprio «l'ostacolo», quell'urto col limite che fa della scrittura uno «stato permanente di guerra, la coscienza dell'eros pericoloso a cui cede, e in cui trova perfezione e gloria, il poeta»;[9] come Gianfran-

4. Lettera a Marcello Venturi del 5 gennaio 1947 (*Lettere*, p. 176).
5. Lettera a Venturi del 1° marzo 1972 (*Lettere*, p. 1148).
6. M. D'ERAMO, *Italo Calvino*, in «Mondoperaio», XXXII 1979, 6 p. 138.
7. Ibid.
8. *RR*, III p. 433.
9. D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1991 (I[a] ed. 1939), pp. X-XI.

co Contini spiegava nel suo celebre commento alle *Rime* di Dante pubblicato da Einaudi nel 1939, quasi un manifesto di poetica per gli einaudiani.

Cosa molle e schifosa, dunque, la parola; proprio come la luna che incombe nel racconto d'apertura di *Ti con zero*, e avvicinandosi al protagonista gli «fece senso». Un effetto «d'affascinato disgusto», per quel «gonfiore della polpa sublunare che tendeva i pallidi tessuti esterni ma li faceva anche ripiegare su se stessi in anse o rientranze dall'aspetto di cicatrici»; mentre nell'insieme «come di viscere di ammalato» si scorgono i particolari: «per esempio una foresta fitta come di pelo nero che sporgeva da uno strappo».[10] Sulla luna, giusto in quegli anni, Calvino polemizzava con Anna Maria Ortese in un articolo sul «Corriere della sera» dal titolo *Occhi al cielo*. All'idea consolatoria e romantica della scrittrice che vede nel cielo un rifugio dalle «brutture terrestri», lo scrittore oppone un'immagine di virile abilità distintiva: «Il piú grande scrittore della letteratura italiana d'ogni secolo, Galileo, appena si mette a parlare della luna innalza la sua prosa a un grado di precisione ed evidenza ed insieme di rarefazione lirica prodigiose. E la lingua di Galileo fu uno dei modelli della lingua di Leopardi, gran poeta lunare…».[11] Ecco realizzato il programma di una scrittura che faccia diventare «qualcosa di esatto e preciso» quella cosa molle e schifosa che è la parola. I poeti che vincono sull'ostacolo dell'eros pericoloso e informe, sulla letteratura come cicatrice molle e femminile.

«Lo stesso verbo "esprimere"», scrive nel 1975, «ricorda sgradevolmente la secrezione o, nel migliore dei casi, l'atto di spremere un

10. I. Calvino, *La molle luna*, in Id., *Ti con zero*, Torino, Einaudi, 1967 (*RR*, II pp. 228-30). Il disgusto per la molle luna richiama alla lettera *Il racconto del lupo mannaro* che apriva il volume di T. Landolfi, *Le piú belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*, Milano, Rizzoli, 1982.

11. I. Calvino, *Occhi al cielo*, in «Corriere della sera», 24 dicembre 1967, p. 11; poi col titolo *Il rapporto con la luna*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 182-83 (*Saggi*, I pp. 226 e 228).

limone».[12] Niente ha fatto piú orrore a Calvino della letteratura intesa come mollezza, coltivando viceversa un ideale letterario fondato su un nerbo etico e fattivo, operoso e impassibile. Per questo di personaggi femminili nella sua opera non c'è quasi l'ombra: se non in ruoli del tutto minori e sempre immancabilmente stereotipati, risolti nello schema di misogina opposizione allo schivo maschio puro e idealista. Se per avere un personaggio intero e positivo siamo ridotti a figurarcelo in sembianze femminili, sostiene nel famoso saggio *Il midollo del leone* del 1955, allora vuol proprio dire che l'intellettuale è sconfitto, che siamo di fronte a uno storico «scacco».[13]

È inutile, d'accordo, stare lí a suggerire: «Dillo che c'è l'eros là in fondo!»; ma anche difficile non farlo. Raramente infatti s'incontra nel nostro Novecento uno scrittore cosí alieno dal sesso. Diciamo pure censurato: e che censurava gli altri, come quando rimprovera a Beppe Fenoglio nel 1950 di essere «spesso trascurato nel linguaggio», e contemporaneamente di aver messo insieme molte cose «che urtano il gusto – specie nelle scene amorose»;[14] quindi ribadendo a Vittorini i «molti difetti di lingua e di gusto» della *Paga del sabato*, con l'avvertenza addirittura che «in certi punti rasenta la pornografia».[15] Lo scrittore anche in questo senso è bendato: cioè sempre vestito e fondamentalmente composto. La lingua, del resto, a Calvino viene dalla madre, donna castigata fino all'austero, come un costume prima di tutto di continenza: «l'autorità piú forte che influiva sulla mia educazione era quella di mia madre, nemica del dialetto e sostenitrice molto severa della purezza della lingua italiana».[16]

Purezza e insieme economia, dato che sempre in famiglia si col-

12. I. Calvino, *La squadratura*, in G. Paolini, *Idem*, Torino, Einaudi, 1975, pp. vii-xiv (*Saggi*, i p. 1982).

13. I. Calvino, *Il midollo del leone*, in «Paragone», vi 1955, 66 pp. 17-31, poi in Id., *Una pietra sopra*, cit., pp. 3-18 (*Saggi*, i p. 15).

14. Lettera del 2 novembre (*Lettere*, p. 311).

15. Lettera dell'8 novembre (*Lettere*, p. 313).

16. *Il rapporto con la lingua*, a cura di W. Della Monica, in «La fiera letteraria», lii 1976, 71 pp. 4-5; poi col titolo *Il dialetto*, in *Eremita*, pp. 204-7 (*Saggi*, i p. 2816).

tivava il biasimo accigliato per lo spreco: esattezza e rapidità saranno piú avanti, nelle *Lezioni americane*, due dei sei valori da salvare per la letteratura del prossimo millennio. Valori appunto: come si diceva all'inizio, per fortuna si è censurato, altrimenti non sarebbe stato lo scrittore che è stato. Quando nel 1967 traduce *I fiori blu* di Queneau, la sua idea levigata della scrittura lo porta a smorzare il fondo nero del libro, i doppi sensi sessuali, il ribollire della lingua spuria; e questo già aveva fatto traducendo, riadattando e riscrivendo le *Fiabe italiane* dieci anni prima. Eppure, se non l'avesse fatto, non avremmo mai avuto la messa a punto esemplare di una simile raccolta; realizzarla con tale rapidità e limpidezza era alla portata di pochi altri scrittori italiani, o per dir meglio di nessuno. Le censure in letteratura spesso funzionano: fanno dire negando.

L'aggiramento del sesso è stata forse la maggiore *contrainte* (regola, limite, restrizione) che abbia funzionato nell'opera di Calvino. Insieme a un'altra, essenziale norma igienica che veniva anch'essa dalla famiglia: per fortuna, nostra e di Calvino, si può far conto ch'egli sia l'unico scrittore italiano del Novecento integralmente laico. Non c'è nessun luogo della sua opera che infranga questa legge di esclusione: una boccata d'aria e una marcia in piú non da poco all'interno di una tradizione letteraria sempre, in un modo o nell'altro, invischiata nei lacci dell'onnipresenza religiosa.

Certo si trattava di norme igieniche, ovvero atte a istituire un sistema di difesa antitragico; comportando, come Calvino ben sapeva, una serie d'insanabili perdite. Alla fine del *Ricordo è bendato* s'avverte che la scena non può prodursi senza predisporre prima «i telai, il cavalletto, le tele». Senza prima diventare, quindi, un'immagine. Vale a dire qualcosa di mediato e indiretto, non la cosa ma il segno. Si ricordi quel che succede al *Guidatore notturno* in *Ti con zero*, quando dichiara di non riuscire piú ad accettare «altra situazione se non questa trasformazione di noi stessi nel messaggio di noi stessi». L'unico modo d'essere che s'addice «a chi vuole identificarsi a ciò che dice senza il ronzio deformante che la presenza nostra o altrui trasmette a ciò che diciamo», è qualcosa che molto assomiglia al

non essere: liberarsi «finalmente dallo spessore ingombrante delle nostre persone e voci e stati d'animo», ridursi a puri «segnali luminosi». Per diventare immagine, segno, «lasciando perdere tutto il superfluo»,[17] puntando all'essenziale, alla purezza economica e rapida della comunicazione, si deve lasciar perdere il corpo. Non resta che perderlo: questa è la regola, salvifica e insieme spietata, senza la quale non ci sarebbero stati né *Il barone rampante*, né *Le Cosmicomiche* o *Le città invisibili*.

Per tutti gli anni Cinquanta Calvino è stato un autore che caparbiamente ha remato contro se stesso, avversando la vena di scrittura piú connaturata e sorprendente che aveva, quella fantastica. La *contrainte* politica è stata per gran parte di quel decennio una gabbia davvero rigida e stretta, in cui la letteratura non aveva altro spazio se non quello dominato dall'ideologia. Tuttavia non si dovrà credere che senza quella gabbia Calvino sarebbe stato uno scrittore diverso, piú libero, migliore; piuttosto non sarebbe stato forse nulla. Perché quella strada di negazione era la strada tortuosa e unica per essere: per trasformarsi nel messaggio di se stesso e quindi legittimarsi in quanto scrittore. «Ho scoperto che l'unica mia biografia possibile è politica», scrive nel 1970, «e dove la politica finisce non resta piú niente da raccontare».[18]

Lo scrittore nasce bendato. Col dubbio che mai lo abbandonerà fino alla fine di non essere stato un vero scrittore. Come il gesto di chi vuol nascondersi proprio quand'è il tempo di farsi vedere: per paura di non avere la cosa giusta da dire, di non averla mai avuta, oppure semplicemente di non averla piú. L'avventura dell'iper-scrittore comincia nel momento esatto in cui le ombre di tutti gli altri scrittori che non sarebbe mai diventato si saldano in un «sistema d'inseguimenti» feroce e perfetto, dove «ogni inseguitore ha il compito d'impedire all'inseguitore che lo precede di sparare alla propria vittima, e ha un solo mezzo per farlo, cioè sparargli».[19]

17. I. Calvino, *Il guidatore notturno*, in Id., *Ti con zero*, cit. (*RR*, II pp. 340 e 342-43).
18. Lettera a Franco Fortini del 25 luglio 1970 (*Lettere*, p. 1084).
19. I. Calvino, *L'inseguimento*, in Id., *Ti con zero*, cit. (*RR*, II p. 334).

II

VITA DI ITALO CALVINO

1. Pavese addio

Quando il 27 agosto del 1950 Cesare Pavese si toglie la vita in una stanza dell'albergo «Roma» di Torino, il ventiseienne Calvino, suo pupillo e apprendista alla bottega dell'Einaudi, sul momento non si raccapezza. Dov'era finito il mitico *factotum* della casa editrice, lavoratore indefesso e austero, responsabile di tutte le collane letterarie, colui che lo aveva educato ai severi principi dell'impiego editoriale, che lo aveva indotto a pubblicare il primo racconto importante e poi a scrivere un romanzo, che con il suo pubblico sostegno ne andava modellando il futuro profilo di scrittore?

L'ingenuità un po' risentita con cui Calvino racconta del suo stupore per l'improvviso spaccarsi della corazza di quel ruvido maestro, parla da sola: «Lo credevo un duro», dirà nove anni dopo, «uno che si fosse costruita una corazza sopra tutte le sue disperazioni e i suoi problemi, e tutta una serie di manie che erano tanti sistemi di difesa, e fosse perciò in una posizione di forza piú di chiunque altro».[1] Tanto clamoroso quanto spiazzante era quel gesto, soprattutto per come discordava con lo stile sobrio e operoso del nuovo intellettuale einaudiano, riesumando d'un colpo il vecchio scheletro decadente dello scrittore maledetto.

Da qui il ricordo di un altro lontano stupore, che sposta la questione su un diverso piano, di tipo letterario, quasi fosse quella l'origine prima della doppia vita e del tradimento: «Un giorno, non ricordo come, seppi che teneva un diario. La cosa mi stupí perché mi pareva che il suo ideale letterario e umano, tutto concreto e schivo, fosse agli antipodi di quella preoccupazione per la propria

1. I. Calvino, *Pavese fu il mio lettore ideale*, in «Il Giorno», 18 agosto 1959, p. 6.

interiorità che occorre per tenere un diario. Corsi subito a dirglielo: "Tieni un diario? Sei matto?"». Pavese lo rassicura sostenendo che si trattava di un diario di riflessioni e di idee, non certo di sfoghi: una specie di *Zibaldone* leopardiano. «Invece», conclude Calvino, «era un diario anche a quella maniera che tra noi era inteso non ci piacesse: con gli sfoghi delle sere tristi».[2]

Il trauma della morte di Pavese e della trasfigurazione pubblica che soprattutto attraverso le pagine del diario ne seguí, racconta molto di Calvino. Della sua radicatissima fobia per il debordare della soggettività, che si manifesta nella ripugnanza verso il genere per eccellenza confessionale, antiquato ed esistenzialista dove prende forma, anzi perde forma, stile, rigore l'instabile suicida. Del suo anti-autobiografismo, della ripulsa quasi fisica per il parlar di sé, per quell'odore di carne e sangue che ne consegue; col vezzo antico e tenace di definirsi sempre per via di autoironica negazione, secondo la celebre formula che sigilla gli anni Settanta: «Come scriverei bene se non ci fossi!».[3] E ancora, fedele alla sua origine ligure, di gente chiusa e taciturna: «A me sembra che i fatti miei non possano interessare gli altri»;[4] fino allo scontroso: «Dati biografici: io sono ancora di quelli che credono, con Croce, che di un autore contano solo le opere. (Quando contano naturalmente). Perciò dati biografici non ne do, o li do falsi, o comunque cerco sempre di cambiarli da una volta all'altra. Mi chieda pure quel che vuole sapere, e Glielo dirò. *Ma non Le dirò mai la verità*, di questo può star sicura».[5]

Ogni stratagemma, il laconismo famigliare come la piú avanzata teoria letteraria sulla morte dell'autore, è buono per tentare di aggi-

2. Ibid.

3. I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979 (*RR*, I p. 779).

4. D. Del Giudice, *Colloquio con Italo Calvino. Un altrove da cui guardare l'universo*, in «Paese sera», 7 gennaio 1978, p. 3; poi col titolo *Situazione 1978*, in *Eremita*, pp. 208-16 (*Saggi*, I p. 2829).

5. Lettera a Germana Pescio Bottino del 9 giugno 1964 (I. Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, con una nota di C. Fruttero, Torino, Einaudi, 1991, p. 479).

rare un rapporto che lui stesso definiva «nevrotico» con l'autobiografia.[6] Se non che di un libro schiettamente autobiografico tornò spesso a parlare negli ultimi anni, mentre intorno alla sistemazione in un disegno piú completo di alcune «schegge di "vissuto"» ruotavano diversi progetti e schemi lasciati incompiuti alla morte.[7] Quasi che lí fosse il pungolo dell'insoddisfazione che lo aveva spinto ogni volta a cambiare, il nucleo insolvente del proprio essere scrittore, ciò che gli era sempre mancato di dire.

Nella celebre *Prefazione* del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno* l'autore rivela che quel primo libro era stato concepito a partire dal fallimento di una scrittura in prima persona, dove non c'era verso di smorzare «le vibrazioni sentimentali e moralistiche»; mentre «quando cominciai a scrivere storie in cui non entravo io, tutto prese a funzionare».[8] E nello stesso tempo sostiene che scrivere è sempre una perdita di tutto quanto non entra nel libro, perché un libro nasce proprio dalla distruzione di quel groviglio di vita, memoria, esperienza da cui ha origine. Allora forse anche l'ostinato suo remar contro l'autobiografia andrà letto a rovescio: non era in fondo che il prezzo da pagare per fare ciò che ha fatto; la via lastricata di perdite e atti mancati per diventare uno dei meno convenzionali autori del nostro Novecento. Una mosca bianca in una tradizione piena di compiaciuto lirismo e nostalgica soggezione alla memoria: l'unico, forse, vero *homo novus* che inizia ad andare in giro dopo la guerra.[9]

6. Lettera a Claudio Milanini del 27 luglio 1985 (*Lettere*, p. 1538).

7. N. Orengo, *Calvino: Ludmilla sono io*, in «Tuttolibri», 28 luglio 1979, p. 3: «Un giorno o l'altro mi deciderò a scrivere un libro direttamente autobiografico, o almeno a raccontare schegge di "vissuto"». Sui progetti autobiografici incompiuti si veda avanti, pp. 349-53.

8. *Prefazione* a I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964 (*RR*, I p. 1198).

9. «Io sono un *homo novus*, ho cominciato ad andare in giro dopo la guerra», dice Calvino nell'intervista del 1984 *La mia città è New York*, in U. Rubeo, *Mal d'America. Da mito a realtà*, Roma, Editori Riuniti, 1987, pp. 155-62; poi in *Eremita*, pp. 265-70 (*Saggi*, II p. 2905).

2. Infanzia in Riviera

Per mescolare fin dall'inizio le carte dell'estraneità e dell'appartenenza Calvino è italiano ma non nasce in Italia, perciò porta quel nome patriottico che al suo paese lo incolla con aria un po' scanzonata. Come se il 15 ottobre 1923, mentre in patria il fascismo galoppava al potere, Italo avesse scelto un luogo agli antipodi geografici per venire al mondo. Nasce infatti nell'isola di Cuba, precisamente a Santiago de las Vegas, vicino all'Avana. Il padre Mario Calvino, classe 1875, vi si era trasferito dal 1917 per dirigere una stazione sperimentale di agricoltura e una scuola di agraria, dopo aver vissuto per vari anni in Messico. Era figlio di un medico, Giobernardo Calvino, che fu uno dei primi coltivatori di rose della Riviera ligure, soprannominato "l'italianissimo" per le sue idee di fervente mazziniano; e forse anche da qui venne il nome al nipote.

A Cuba Mario Calvino era accompagnato dalla moglie Eva (Evelina) Mameli, conosciuta in seguito a uno scambio di pubblicazioni scientifiche e sposata con un viaggio lampo in Italia nel 1920. Sarda di origine, laureata in matematica a Cagliari e in Scienze naturali a Pavia, fu la prima donna in Italia a ricoprire una cattedra di botanica. Anche il fratello della madre, Efisio Mameli, era uno scienziato, professore universitario di chimica, sposato a sua volta con una chimica. Mentre il fratello minore di Italo, Floriano, nato in Italia nel 1927, sarà geologo di fama e docente all'Università di Genova. Due anni dopo la nascita del primo figlio, nel 1925 la famiglia Calvino torna a Sanremo, città di origine del padre.

Niente piú che un remoto accidente anagrafico, dunque, questa nascita d'oltreoceano per chi poi si dirà piú sbrigativamente nato a Sanremo. Se non fosse per quel marchio discreto ma tenace d'insularità che parrebbe imprimere alle descrizioni sempre un po' spaesate che Calvino scelse nel corso del tempo di dare di sé. Nato per caso in un'isola, cresce in una città ricordata come un'isola nell'Italia di allora, e come se non bastasse dentro a una famiglia che rappresentava a sua volta un'isola in quella stessa città: «Sono cresciuto in

una cittadina che era piuttosto diversa dal resto d'Italia, ai tempi in cui ero bambino: Sanremo, a quel tempo ancora popolata di vecchi inglesi, granduchi russi, gente eccentrica e cosmopolita. E la mia famiglia era piuttosto insolita sia per Sanremo sia per l'Italia d'allora: scienziati, adoratori della natura, liberi pensatori».[10]

Quest'amalgama di cosmopolitismo e isolamento, che si trova perfettamente incarnato tanto in quel paesone eccentrico che era Sanremo nella prima metà del secolo, quanto in quella coppia di austeri scienziati dalle relazioni internazionali che furono i coniugi Calvino, gli offrirà una delle piú calzanti chiavi di lettura di sé. Come fosse stata una naturale palestra di anticonformismo; mai smodato s'intende, sempre in massimo equilibrio, nondimeno caparbio e quasi fisiologico. Oltre a prefigurare un destino artistico ben preciso, se ancora nel 1974 l'immagine dell'isola risbuca come esemplare metafora della scrittura: «La mia scrivania è un po' come un'isola: potrebbe essere qui come in un altro paese».[11]

Mario Calvino rientra in Italia, dopo diciassette anni di lontananza, per dirigere la Stazione sperimentale di floricoltura a Sanremo, della quale si parlava da anni ma che si concretizzò solo al momento in cui il suo fraterno amico Orazio Raimondo, noto penalista sanremese, lasciò in eredità i fondi necessari per costituirla. Quando un clamoroso fallimento bancario azzerò quei capitali, Calvino propose di sistemare gli uffici e i laboratori della Stazione sperimentale direttamente nella sua casa, Villa Meridiana, mettendo a disposizione anche i tremila metri quadrati del giardino per la sperimentazione. «Lo studio serio e la pratica illuminata dell'agricoltura», che conducessero gli «uomini sul retto sentiero della *fratellanza*, dell'*eguaglianza* e della *libertà*»: questo era l'ideale politico al quale s'ispirava il suo lavoro, in sintonia col motto «Agricoltura e Cooperazione».[12] Il fi-

10. I. Calvino, *Un'infanzia sotto il fascismo*, in «Il Paradosso», v 1960, 23-24 pp. 11-18, poi in *Eremita*, p. 151 (*Saggi*, II p. 2735).

11. I. Calvino, *Eremita a Parigi*, in *Eremita*, p. 192 (*RR*, III pp. 103-4).

12. Come si legge in un suo breve scritto, dal titolo *La parola del giovane*, pubblicato sulla rivista da lui diretta «L'agricoltura ligure», IV 1904, 49 p. 2.

glio lo definisce «un classico rappresentante della vecchia generazione radicale e socialdemocratica ligure»; il quale, tornato in patria con l'entusiasmo della fortunata carriera all'estero, «non raccolse che delusioni», mentre i suoi ideali progressisti si scontravano con la mentalità imperante e intorno a sé non vedeva altro che «corruzione e angherie».[13] Perciò rimase un «uomo spaesato all'Europa ed estraneo ai tempi»,[14] e «la sua vita fu un seguito d'amarezze».[15]

Quando nel 1951 muore, al suo posto subentra la moglie, che già alla fine degli anni Venti aveva rinunciato all'università per lavorare a fianco del marito con l'intento di migliorare, secondo quanto recitava il primo articolo dello statuto della Stazione, la «coltivazione delle piante da fiore, da profumo ed ornamentali, nonché delle piante orticole in genere».[16] D'altronde la Liguria stava rapidamente diventando la patria della floricoltura italiana, avendo conosciuto proprio negli anni tra il 1925 e il 1940 un enorme sviluppo del settore, che s'affermò come il maggiore della regione insieme al turismo. E Villa Meridiana fu un punto di riferimento per l'introduzione e l'acclimatazione di nuove specie, quindi in generale per tutti i problemi connessi alla coltura delle piante da fiori.

Nel 1927 Italo frequenta l'asilo infantile St. George College. Dal 1929 al 1933 le Scuole Valdesi. Nel 1934 passa l'esame d'ammissione per il ginnasio-liceo «G.D. Cassini», dove conseguirà la licenza liceale nel 1941. I genitori stabiliscono per i figli un'educazione integralmente laica, chiedendo l'esonero a scuola dalle lezioni di religione: all'epoca un fatto davvero piú unico che raro. E fu una preziosa lezione di anticonformismo, da una parte: «Ci si abitua ad avere ostinazione nelle proprie abitudini, a trovarsi isolati per motivi giusti, a sopportare il disagio che ne deriva, a trovare la linea

13. In un manoscritto inedito citato in *Album*, p. 20.

14. I. Calvino, *L'entrata in guerra*, in «Il Ponte», ix 1953, 8-9 pp. 1101-11, poi in Id., *L'entrata in guerra*, Torino, Einaudi, 1954 (*RR*, 1 p. 488).

15. *Album*, p. 20.

16. Cfr. L. Viacava-G. Roberto, *Floricoltura in Liguria dagli inizi ad Euroflora*, Genova, Sagep, 1982, p. 60.

giusta per mantenere posizioni che non sono condivise dai piú».[17] Ma anche una certa ferita autoritaria dall'altra, legata soprattutto alla figura «molto severa, austera, rigida» della madre: «Un'educazione assolutamente laica può essere molto piú repressiva di quella cattolica. L'unico modo per un figlio per non essere schiacciato da personalità forti era opporre un sistema di difese. Il che comporta anche delle perdite: tutto il sapere che potrebbe essere trasmesso dai genitori ai figli viene in parte perduto».[18]

A Sanremo Calvino vive fino a diciotto anni, dal 1925 al 1941, l'anno in cui lascia paese e famiglia per iscriversi alla Facoltà di agraria dell'Università di Torino. Ma la *belle époque* della Riviera si può dire finita a partire dal 1939, quando la guerra chiude per sempre la stagione del turismo internazionale e Sanremo riprende i connotati di «vecchia cittadina di provincia ligure»,[19] ritrovandosi «come rappresa nella sua scorza provinciale».[20] A Torino, dove s'arrangia tra pensioni e camere d'affitto, studia svogliatamente superando quattro esami del primo anno. Nel gennaio 1943 si trasferisce alla Facoltà di agraria e forestale della Regia Università di Firenze, dove sostiene tre esami. Ad agosto torna a Sanremo, quindi gli eventi bellici hanno il sopravvento e tutto cambia.

Riprenderà gli studi nel settembre 1945: iscritto alla Facoltà di lettere di Torino, si laurea nel novembre 1947 con una tesi su Joseph Conrad. Il dado era tratto: niente piú agronomo, nasceva il Calvino letterato. Portandosi dietro, per sempre, il rimorso della strada da cui aveva scantonato: «Il rimorso che mi porto dietro dalla giovinezza è ancora quello del figlio del padrone che contravvenendo al volere del padre ha abbandonato il podere in mani estranee, rifiu-

17. *Un'infanzia sotto il fascismo* (*Saggi*, II p. 2737).

18. *Se una sera d'autunno uno scrittore… Autocolloquio di Italo Calvino*, a cura di L. Ripa di Meana, in «L'Europeo», 17 novembre 1980, p. 86.

19. *Un'infanzia sotto il fascismo* (*Saggi*, II p. 2741).

20. I. Calvino, *Gli avanguardisti a Mentone*, in «Nuovi Argomenti», 1953, 2 pp. 157-85, poi in Id., *L'entrata in guerra*, cit. (*RR*, I p. 499).

tando la mitologia lussureggiante e l'etica severa in cui era stato educato».[21] Il tempo di andare incontro al destino di «pecora nera»[22] della famiglia matura soltanto a un patto: rimanere fedele, pur da letterato, al «vecchio fondo morale che era delle nostre famiglie», a quella «tradizione laica, mazziniana e massonica» che fu del padre, sempre dedito all'«etica del "fare"».[23]

3. La vita operosa

Per la generazione di giovani maschi nati intorno agli anni Venti il primo segno di discontinuità che venne a staccarli dall'adolescenza, delimitando il prologo della vita, non ebbe niente di strettamente privato; ma fu un'altisonante chiamata collettiva a entrare nel mondo dell'esperienza attraverso la porta del conflitto: *L'entrata in guerra*, dal titolo del quarto libro di Calvino, dove accade che, «come già per moltissimi», anche per il protagonista autobiografico del libro «"entrata nella vita" e "entrata in guerra" coincidono».[24] Quell'infanzia senza il ricordo di «nulla di drammatico», né la coscienza di niente che somigliasse a «conflitti accaniti»,[25] finisce per l'appunto entrando nel maggior conflitto che si conosca: la guerra.

«A ogni modo la vita si fa sempre piú interessante e entusiasmante», scrive all'ex-compagno di liceo Eugenio Scalfari il 6 agosto 1943, «qui è venuto il momento di agire. Io per conto mio son pronto a ficcarmici corpo e anima».[26] Quando Calvino apprende, nel febbraio 1944, della morte del capo partigiano della sua zona, il

21. I. Calvino, *La poubelle agréée*, in «Paragone», xxviii 1977, 324 pp. 3-20, poi in Id., *La strada di San Giovanni*, Milano, Mondadori, 1990, pp. 86-116 (*RR*, iii p. 72).

22. E.F. Accrocca, *Ritratti su misura*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, pp. 110-12, poi in *Eremita*, pp. 23-25 (*Saggi*, ii p. 2714).

23. C. Bo, *Il comunista dimezzato. A colloquio con Italo Calvino, dieci anni dopo Pavese*, in «L'Europeo», 28 agosto 1960, pp. 64-65 (*Eremita*, p. 145).

24. *RR*, i p. 1316.

25. *Un'infanzia sotto il fascismo* (*Saggi*, ii p. 2738).

26. *Lettere*, p. 143.

medico comunista Felice Cascione, ucciso dai tedeschi a Monte Alto, chiede di aderire al PCI e in seguito s'unisce col fratello alla divisione «Garibaldi», intitolata allo stesso Cascione, che operava sulle Alpi Marittime.

I mesi della Resistenza sono i piú rocamboleschi di una biografia che poi tornerà a essere pressoché priva di grandi avvenimenti esterni, lungo una vita che fu nel complesso assai poco avventurosa e movimentata. Nell'autunno 1944 la madre, che «esortava i due figli a partecipare alla lotta armata»,[27] fu fatta ostaggio dai tedeschi per un mese, e il padre per altri due. Italo stesso venne catturato nel novembre, durante un rastrellamento, poi arruolato d'ufficio nella Repubblica Sociale e relegato nel Deposito Provinciale di Imperia, da cui riuscí quindi a fuggire. In seguito partecipò alla battaglia di Baiardo, fu per poco tempo commissario di Distaccamento, si trovò circondato dai nemici e scampò per miracolo. Finché il giorno della liberazione non scese zoppicando dai monti verso Sanremo. La strada per Torino era segnata: se l'era guadagnata a rischio della vita, senza venir meno all'etica famigliare del «fare», scendendo in campo per agire.

«Poi mi tenne Torino operosa e razionale, dove il rischio d'impazzire (come già il Nietzsche) non è minore che altrove».[28] A tenervelo stabilmente per quasi un ventennio, fino alla metà degli anni Sessanta, fu l'impiego nella casa editrice Einaudi, dove cominciò a lavorare nel 1947 per l'ufficio stampa e la pubblicità, diventando col tempo uno dei suoi piú autorevoli dirigenti. Intanto iniziava a collaborare con «l'Unità» e con diverse riviste, facendosi scrittore sui giornali di quell'immediato dopoguerra: nel 1945 usciva il suo primo racconto importante e nel 1947 il primo romanzo. Gli esordi

27. *Un'infanzia sotto il fascismo* (*Saggi*, II p. 2746).

28. Lettera a Franco Maria Ricci dell'autunno 1969, pubblicata in facsimile col titolo *Notizie su Italo Calvino*, in *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, F.M. Ricci, 1969, pp. 161-62, poi in *Eremita*, pp. 180-81 (*Saggi*, II p. 2771, e *Lettere*, p. 1059).

in apparenza non furono difficili: «Tentai presto l'arte dello scrivere; pubblicare mi fu facile; trovai subito comprensione e favore»; ma per altro verso invece lo furono, per quanto tortuosa e contrastata fu l'accettazione di quel ruolo: «ma tardai a rendermene conto e a convincere me stesso che non era un caso».[29] «Insomma», dirà altrove, «il "successo" io ce l'ho subito, ma non me ne rendo conto», quasi rifiutando di prenderlo sul serio, perché «quel libro sono riuscito a scriverlo e a farlo leggere ma chissà se ci riesco con un secondo; continuo a pensare che gli scrittori veri sono gli altri; io chissà».[30] Gli anni Cinquanta sono anni d'intensissimo lavoro editoriale, che rimase per lungo tempo il primo mestiere di Calvino, al quale quello di scrittore rubava i ritagli di tempo.

Il 1957 rappresenta un anno cruciale. Soprattutto per due ordini d'avvenimenti: la traumatica rottura col PCI e la pubblicazione del *Barone rampante*. La prima avviene ufficialmente all'inizio di agosto con una sofferta lettera di dimissioni pubblicata sull'«Unità», nella quale Calvino comunica la sua «decisione ponderata e dolorosa»[31] di dimettersi dal partito, a seguito del dissenso relativo soprattutto ai fatti d'Ungheria del 1956 (di «un'inammissibile falsificazione della realtà» aveva parlato nell'ottobre dell'anno precedente a proposito degli articoli usciti sull'«Unità»),[32] ma in generale mal tollerando l'incapacità del partito di rinnovarsi.

La seconda qualche mese prima, ed era la consacrazione definitiva dello scrittore. Il venir meno della politica come ragione ultima del fare letterario e il contemporaneo successo del *Barone rampante* innescano un importante processo di emancipazione della sua figura intellettuale che si consuma a cavallo tra gli anni Cinquanta e gli

29. I. Calvino, *Nota autobiografica*, in «Gran Bazaar», x 1980, p. 133 (*Album*, p. 7).

30. F. Froio, *Dietro il successo. Ricordi e testimonianze di alcuni protagonisti del nostro tempo: quale segreto dietro il loro successo?*, Milano, SugarCo, 1984, pp. 53-66 (*Eremita*, p. 255).

31. Lettera del 1° agosto 1957 (*Lettere*, p. 502).

32. In un ordine del giorno presentato all'organizzazione di partito dell'Einaudi, citato nella *Cronologia*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, delle *Lettere*, p. lvii.

anni Sessanta. «Quelle vicende mi hanno estraniato dalla politica», dirà piú tardi, «nel senso che la politica ha occupato dentro di me uno spazio molto piú piccolo di prima. Non l'ho piú ritenuta, da allora, un'attività totalizzante e ne ho diffidato».[33] Col decadere di quell'attività totalizzante che aveva sostenuto tutto il suo modo di concepire e partecipare alla cultura, anche la vocazione letteraria dovrà fare i suoi difficili conti. Per il vuoto di fondamenti che quella frattura lasciava, ma anche il nuovo che apriva. Ed era una pietra sopra la giovinezza, in fondo: la fine della «spinta ad esserci in mezzo in prima persona».[34]

Alla quale non fu estraneo anche il progressivo staccarsi dal lavoro d'ufficio a tempo pieno in casa editrice, convertito dal 1961 in un rapporto di collaborazione come consulente. Un passo decisivo per chi non aveva mai davvero scelto di «fare lo scrittore», sentendo di dover sempre «appoggiare questa attività aleatoria a qualcos'altro», a una professione «utile, pratica, sicura». Tenere la scrittura non in primo piano ma in riserva, come «un'attività marginale rispetto a una professione seria», consentiva un investimento su di essa piú deresponsabilizzato e parziale, cosicché «se fossi stato capace di tener fede al mio proposito d'avere una professione pratica e di scrivere in margine a un'esperienza di vita, a un certo punto sarei diventato lo stesso uno scrittore»,[35] senza giocarsi tutta la vita sul rischio di non esserlo.

«Nel dopoguerra», ricorda Calvino nel 1985, «non vedevo l'ora di contrapporre alla fissità di quello scenario ancestrale da cui non mi ero mai staccato uno scenario di grande città»;[36] e già nel 1946

33. E. Scalfari, *Calvino: "Quel giorno i carri uccisero le nostre speranze"*, in «la Repubblica», 13 dicembre 1980, pp. 1-2; poi col titolo *L'estate del '56*, in *Eremita*, pp. 226-32 (*Saggi*, II p. 2852).

34. F. Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 181-201 (*Saggi*, II p. 2784).

35. *Dietro il successo* (*Eremita*, pp. 251 e 254).

36. M. Corti, *Italo Calvino*, in «Autografo», II 1985, 6 pp. 47-53; poi col titolo *Intervista di Maria Corti*, in *Eremita*, pp. 271-81 (*Saggi*, II p. 2926).

aveva scritto: «per me il problema fondamentale è stato quello: togliermi da Sanremo. Finché son rimasto laggiú non ho saputo scrivere: appena mi son mosso, tac! Son riuscito a combinare qualcosa».[37] Adesso era giunto il momento di un altro strappo: togliersi da Torino, città «operosa e razionale» che lo tenne negli anni centrali della sua vita, ad attraversare le deserte vie rettilinee «in lunghe oblique da un angolo all'altro».[38]

4. Altre vite, altre città

«Ma sarà proprio Parigi?»,[39] si chiede lo scrittore affacciandosi dalla villetta di Square de Châtillon dove nella seconda metà del giugno 1967 si trasferisce con la famiglia, restandovi fino al 1980, quindi per ben tredici anni. Nel 1962 a Parigi aveva conosciuto Esther Judith Singer, detta Chichita, traduttrice argentina all'Unesco e presso altri organismi internazionali, che sposerà nel febbraio 1964 a L'Avana; nell'aprile 1965 era nata la figlia Giovanna.

Ma la manovra di distacco da Torino in effetti era cominciata prima, almeno a partire dal 1959, quando Calvino compie il suo primo viaggio negli Stati Uniti, subito dopo aver portato a compimento la trilogia degli antenati col *Cavaliere inesistente*. Il viaggio, finanziato dalla Ford Foundation, dura sei mesi, quattro dei quali passati a New York. E l'incontro con quella città strappa accenti d'entusiasmo allo scrittore, tanto da chiedersi: «farò scrivere sulla mia tomba, sotto il mio nome: "Newyorkese"?».[40] Da New York Calvino invia regolarmente un periodico e dettagliato *reportage* agli amici einaudiani. Quasi a voler in qualche modo tenere unite la città del lavoro collettivo ch'era stata Torino e quella individualista

37. Lettera a Silvio Micheli del 13 ottobre 1946 (*Lettere*, p. 166).

38. Lettera a Ricci dell'autunno 1969 (*Lettere*, p. 1059).

39. *La poubelle agréée* (*RR*, III p. 63).

40. *Newyorkese di provincia. Color parcheggio. La città delle scosse elettriche. Taccuino delle ragazze*, in «ABC», I 1960, 1 pp. 12-13 (*Saggi*, II p. 2501).

per definizione che lo stava conquistando a un'altra vita, appunto New York. Ma il libro che da quelle corrispondenze venne fuori, intitolato *Un ottimista in America*, lo lascia del tutto insoddisfatto, tanto da decidere di ritirarlo in bozze e non pubblicarlo mai piú. Torino in un certo senso era già alle spalle: finisce tra le cose perdute insieme al libro "ottimista" che avrebbe voluto metterla in contatto col futuro, dandole notizia di quell'altra città «geometrica, cristallina, senza passato, senza profondità» ch'era per lui la «piú vicina a una forma di città ideale»,[41] «una specie di prototipo di città».[42]

Nei primi anni Sessanta la fama dello scrittore cresce a vista d'occhio, s'allarga all'estero e le occasioni di viaggio di conseguenza si moltiplicano. «Per lunghi anni soffersi d'una nevrosi geografica», ricordò piú tardi, «non riuscivo a stare tre giorni di seguito in nessuna città o luogo. Alla fine elessi stabilmente sposa e dimora a Parigi».[43] Parigi e Roma sono le città dove si stabilisce lasciata Torino. A Roma andrà a vivere dopo l'estate 1964 con la moglie, in un appartamento in via di Monte Brianzo; e a Roma tornerà a trasferirsi con la famiglia negli ultimi anni, dal settembre 1980, in Campo Marzio. In mezzo i tredici anni parigini, che coprono la fine degli anni Sessanta e tutti i Settanta. *Eremita a Parigi* si definirà nel 1974, parlando di Parigi come della «città della maturità»,[44] quando ormai ogni promessa d'avventura era chiusa, e, finita l'epoca dell'esplorazione, non rimaneva che quella della consultazione della grande metropoli sotto forma d'enciclopedia.

Parigi lo tiene in realtà ormai come per caso, come chi appunto ha smesso di «voler esserci in mezzo» e sceglie di abitare dentro una sorta di lussuoso involucro storico-culturale: «facendo lo scrittore una parte del mio lavoro la posso svolgere in solitudine, non

41. *Intervista di Maria Corti* (*Saggi*, II p. 2925).
42. *Eremita a Parigi* (*RR*, III p. 103).
43. Lettera a Ricci dell'autunno 1969 (*Lettere*, p. 1060).
44. *RR*, III p. 110.

importa dove, in una casa isolata in mezzo alla campagna, o in un'isola, e questa casa di campagna io ce l'ho nel bel mezzo di Parigi».[45] Ancora una volta l'isola, il cosmopolitismo insieme all'isolamento. Ma soprattutto «il sogno d'essere invisibile»,[46] che diventa quasi ossessivo per chi solo a condizione di scomparire sembra poter disattendere al patto iniziale d'essere scrittore non essendolo mai del tutto. Come a chiare lettere dimostra la conclusione del racconto-saggio autobiografico della metà degli anni Settanta sulla vita parigina, intitolato *La poubelle agréée*: «*il vivere per l'opera: ci si perde: c'è l'opera inservibile, non ci sono piú io*».[47] Quando non si vive che per scrivere, l'opera diventa inservibile, ovvero non è piú un servizio ma un bene privato, dove non c'è piú nessun io reale che acquisti un senso stando dentro la sua città operosa e razionale. Ma un io virtuale, che vive sempre altre vite in altre città, rifugiandosi nell'unico spazio vivibile che resta, quello della possibilità.

Da qui ai vertiginosi esercizi di assenza di *Palomar* il passo è breve. *Come imparare a essere morto* è il titolo dell'ultimo capitolo dell'ultimo libro di narrativa di Calvino, che nasceva sulle colonne dei due grandi quotidiani che tra gli anni Settanta e gli Ottanta ebbero il compito di mediare la sua presenza-assenza in Italia: il «Corriere della sera» e «la Repubblica». Roma e Parigi sono le città del gran ritiro che non a caso fanno da sfondo al libro di quell'eremita evanescente, tutto ritirato dentro l'occhio e la mente, che è il signor Palomar; insieme a Castiglione della Pescaia, dove a partire dal 1973 lo scrittore ogni estate s'appartava nella casa fatta costruire in mezzo alla pineta di Roccamare. Proprio a Roccamare, dopo aver lavorato tutta l'estate del 1985 alla stesura delle *Lezioni americane*, finisce la vita di Italo Calvino. Colto da ictus il 6 settembre, muore all'ospedale di Siena nella notte tra il 18 e il 19 in seguito a un'emorragia cerebrale.

45. *RR*, III p. 104.
46. *RR*, III p. 105.
47. *RR*, III p. 79.

Vent'anni sono passati da quella morte improvvisa e Calvino è ormai diventato un'icona letteraria internazionale, una delle poche, se non forse l'unica che l'Italia del Novecento sia riuscita a esportare. E tuttavia è un «morto scorbutico»[48] quello che ci guarda dal fondo dell'opaco: scorbutico e sempre malcontento di sé. Ma anche, se non soprattutto, di noi. Sarà bene non dimenticarlo, prenderne nota all'inizio del nuovo millennio.

48. I. Calvino, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1980 (*RR*, II p. 978).

III

GLI ESORDI DIFFICILI

1. Nascere o no?

Lo scrittore Calvino non nasce già fatto. In un panorama di grandi tormenti di ruolo com'è quello della letteratura italiana del Novecento, sempre in preda al cruccio intellettuale, a forti velleità e molte indolenze, Calvino sembra un'oasi felice, da far tirare un sospiro di sollievo: finalmente uno scrittore compiuto, dalla vena fausta e piena. Eppure non è cosí. Anzi, è tutt'altro che cosí.

Ma andiamo con ordine, e partiamo dall'inizio. All'inizio tre sono le passioni che s'aprono nell'orizzonte del giovane sanremese: i fumetti, il teatro e il cinema. La data spartiacque è il 1940, quando Calvino è tra i sedici e i diciassette anni: «improvvisamente nell'estate del '40, scrissi una commedia in tre atti, ebbi un amore, e imparai ad andare in bicicletta».[1] Intanto, tra maggio e luglio, nella rubrica «Il Cestino» curata da Guareschi sul «Bertoldo», popolare settimanale umoristico, compaiono quattro vignette a firma Jago: *Il solito distratto*, *La vignetta infame*, *Vignetta radiofonica*, *Vignetta pazza*.[2] Sono le prime pubblicazioni in assoluto di Calvino.

A queste seguiranno, nell'estate del 1941, due recensioni cinematografiche, una siglata «i.c.» e una anonima, pubblicate dal «Giornale di Genova». In seguito Calvino racconterà che dal 1936 agli anni della guerra il cinema fu per lui tutto un mondo, recandovisi una o anche due volte al giorno.[3] Come nel caso di Fellini, che era

1. I. Calvino, *Le notti dell'UNPA*, in Id., *L'entrata in guerra*, cit. (*RR*, 1 p. 525).

2. *Il solito distratto*, in «Bertoldo», v 1940, 19 p. 4; *La vignetta infame*, ivi, v 1940, 21 p. 4; *Vignetta radiofonica*, ivi, v 1940, 23 p. 4; *Una vignetta pazza*, ivi, v 1940, 30 p. 4. Le ultime tre sono state poi ristampate in «Il Fogliaccio», novembre 1991, 8 p. 3, quindi in O. del Buono, *Calvino vignettista*, in «Tuttolibri», xvii 1992, 787 p. 3 (*Album*, p. 48).

3. I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in F. Fellini, *Quattro film*, Torino,

quasi suo coetaneo, a quei tempi cinema e disegno satirico facilmente se ne andavano a spasso insieme per le strade degli adolescenti, in un clima di grande fervore del mezzo visivo, che accendeva gli animi «molto piú dei libri, molto piú della letteratura».[4] Fatto sta che di caricature il futuro scrittore riempí in gioventú diversi album e taccuini.

Quanto alla commedia che spuntò fuori apparentemente dal nulla nell'estate del 1940, non si sa altro. Si sa invece che almeno fino al 1943 il teatro occupò gran parte dello spazio di manovra che Calvino andava concedendo a se stesso in vesti artistiche. E che piú o meno era quello coperto dall'amicizia con il piú vulcanico e stretto compagno di quegli anni, Eugenio Scalfari. Nella cinquantina di lettere che si conservano tra i due, quando alla fine del 1941 le loro strade si dividono, e l'uno approda a Torino, l'altro a Roma, si trova il piú importante ritratto dell'artista da giovane: titubante, orgoglioso e travestito. Titubante sulla grana della propria stoffa, orgogliosamente allergico all'idea d'impantanarsi nel sottobosco della mediocrità letteraria e, a ogni buon conto, travestito da agronomo, secondo le piú naturali inclinazioni della famiglia.

Brezza di terra, *I progenitori*, *Baobab*, *La commedia della gente*, *Cortine fumogene*, sono alcuni titoli di opere teatrali che annuncia all'amico durante il 1942;[5] con l'aria però scanzonata di chi tutto vuole fuorché giocarsi la faccia di cameratesco cinismo su una tale «boiata solenne», da «andarsi a nascondere».[6] Gli autori preferiti: Rostand, D'Annunzio, Benelli, ovvero il cosiddetto "teatro di poesia"; piú gli inevitabili mostri sacri, Ibsen e Pirandello. Il risultato era una miscela di «trito pensiero pirandelliano» e «ampolloso linguaggio dannunziano»,[7] che

Einaudi, 1974, pp. IX-XXIV, poi in CALVINO, *La strada di San Giovanni*, cit., pp. 43-71 (*RR*, III p. 27). I due articoli sul «Giornale di Genova» s'intitolavano *S. Giovanni decollato. «Alessandro, sei grande!»* (7 luglio 1941) e *La fanciulla di Portici* (4 agosto 1941).

4. COSTANTINI, *Il rito perduto*, cit. (*Album*, p. 43).

5. Si veda la lettera a Eugenio Scalfari dell'11 giugno 1942 (*Lettere*, p. 81).

6. Lettera a Scalfari del 21 aprile 1942 (*Lettere*, p. 61).

7. Ibid.

per cautelarsi da ogni sarcasmo conveniva beffeggiare da sé medesimi. Con quella retorica del basso profilo che in queste lettere domina ovunque, quasi fosse il vincolo indispensabile per dare via libera al racconto di sé, invaso com'era da un belligerante esercito di dubbi e scabrose ambizioni.

«Scrissi non so quanti drammi e commedie», ricorderà piú tardi, «che per fortuna non si dipartirono mai dal mio scrittoio».[8] Per fortuna, ma in verità soprattutto per quel fiuto verso ciò che non andava, che ebbe sempre a guidarlo nello scansare le cose imperfette e difettose. Fu il primo vicolo cieco della sua carriera, e già segno di quanto potente fosse la censura sul peccato di superbia dei sogni di gloria; che provoca la sterzata verso altri orizzonti, con mossa autoironica e minimizzante: per paura profonda di bruciarsi e di fallire la propria strada, di non saperla riconoscere. Certo è che di tutto questo fervore produttivo non rimane che una *tabula rasa*, non avendo pubblicato e tanto meno conservato quasi nulla; né Calvino mai piú tornerà seriamente sull'idea di darsi al teatro.

Nel novembre del 1942 comunica l'inaspettata vincita a Firenze di un premio per *La commedia della gente*, che lo induce a proseguire, nonostante avesse «completamente smesso l'idea di scrivere per il teatro».[9] In quattro giorni compone *Vento nel camino (Un atto radiofonico di Italo Calvino)*, che è uno dei due soli testi rimasti di quegli anni. Tre esili impiegati (De Mattia, De Matteo e De Matteis) alle prese con il vento che soffia dal camino di una misera soffitta, suscitando visioni di fuga dal guinzaglio del reale, salvo rientrarvi a precipizio in un finale che ricorda il futuro Marcovaldo. L'altro, piú ambizioso testo conservato è un dramma in tre atti dal titolo *I fratelli di Capo Nero*, scritto tra l'agosto e l'ottobre del 1943, dove si metteva in scena uno dei maggiori miti sentimentali del giovane Calvino, che poi tornerà a riflettersi nel cuore stesso della vicenda resistenziale: la

8. Risposte all'inchiesta *Della scissione tra la cultura e il teatro*, in «Sipario», VII 1952, 74 p. 4 (*RR*, III p. 1258).

9. Lettera a Scalfari del 4 novembre 1942 (*Lettere*, p. 94).

fratellanza maschile, brusca ma intemerata, che si corazza di acerba misoginia e ribelle purezza ideologica.

Lo schema del dramma è molto debole, imperniato sullo scontro con l'estraneità femminile da una parte e l'ostilità padronale dall'altra. Prevedibile la tragedia finale, con l'uccisione di uno dei tre fratelli che vivono tra terra e mare, in una casa isolata sul Capo Nero «promontorio di una costa qualunque, forse in Liguria».[10] Il modello dell'eroe maschio è un ragazzo precocemente cresciuto eppure ancora con tratti aspri da bambino, «ha uno sguardo fiero ma olimpico; la sua espressione non s'ammorbidisce mai d'increspature patetiche; di rado sbotta in risate, mai che sorrida».[11] Le donne invece «a vederle cosí, spogliate, sembrano tante rane, che alle volte, quando le guardi a freddo, come se fossero cose, quasi fanno schifo»;[12] dove non si fatica a riconoscere la livida ripugnanza per il femminile che sarà al centro del *Sentiero dei nidi di ragno*.

C'è inoltre una furia di «distruggere e ricreare»,[13] una brama di palingenesi nutrita di qualche nuova sapienza che rimarrà anch'essa a lungo tra le tematiche calviniane piú forti. Legata, in ultima istanza, alla sorda lotta tra il principio di ragione virile e quello di decomposizione muliebre: quest'ultima calcata nell'immagine dei morti sparsi dappertutto, che tornerà identica in molti racconti e romanzi successivi: «Non c'è che morti, morti, morti. Come si fa a zappare la terra? Tutti quei morti, dentro, che alzano le braccia, ti si attaccano alla zappa, con le mani. Come si fa?».[14] Si fa con la ragione, perché «bisogna star sempre calmi, lucidi. Ragionare. Ragionare sempre. Sforzarcisi. Quante brutte cose si uccidono col ragionare».[15] Soprattutto le grandi paure.

10. *RR*, III p. 443. Capo Nero, in effetti, è il promontorio che chiude sulla destra il golfo dove si trova Sanremo.
11. *RR*, III p. 445.
12. *RR*, III pp. 468-69.
13. *RR*, III p. 477.
14. *RR*, III p. 494.
15. *RR*, III p. 491.

Una rara volta che Calvino tornò a parlare, negli anni Cinquanta, di quei remoti inizi teatrali, se la cavò facendo tutto o quasi discendere dalla suggestione di uno dei primi libri saggistici letti da ragazzo, di cui si era riempito la testa: *Gli studi sul teatro contemporaneo* di Adriano Tilgher, del 1923, in particolare per quella «problematica di "realtà e illusione", "essere e parere"»[16] che aveva Pirandello come suo grande interprete e promotore. Ma il cartello segnaletico posto su Tilgher indirizza anche verso altri importanti argomenti dello stesso libro, che è facile potessero impressionare una mente come quella del nostro scrittore: ad esempio la questione del governo dell'informe attraverso la disciplina di una forma, da conciliare con l'opposta ansia funebre del rimanere cristallizzati in un'impronta definitiva. In sintonia, del resto, con la lezione appresa seguendo le altre sue passioni dominanti di quegli anni: il gusto del cinema come un dispositivo di montaggio volto a dar forma, necessità e coerenza alle cose, «mentre fuori dello schermo s'ammucchiavano elementi eterogenei che sembravano messi insieme per caso, i materiali della mia vita che mi parevano privi di qualsiasi forma».[17] E dei fumetti come una grande «scuola di fabulazione, di stilizzazione, di composizione dell'immagine».[18]

Intanto il «cassetto-cimitero»[19] dell'apprendistato s'andava riempiendo delle prove piú varie; nell'inquietudine fonda del limbo, quell'affanno di non sapere in quale mai farfalla si muterà un simile bruco, il travagliato giovane in attesa di una vocazione certa non si fa mancar nulla: neppure la poesia, scritta per sfogo e «con le rime perché mi piacciono, tatan tatan tatan»; e «scrivo (deridetemi o turbe! Additatemi al pubblico disprezzo!) scrivo… sonetti…», anche se noioso è far tornare gli endecasillabi, perciò «dopo un po' mi secco e il mio cassetto trabocca di poemetti incompiuti».[20] Ma die-

16. *Della scissione tra la cultura e il teatro* (*RR*, III p. 1258).
17. *Autobiografia di uno spettatore* (*RR*, III p. 27).
18. I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988 (*Saggi*, I p. 709).
19. Lettera a Scalfari del 29 settembre 1942 (*Lettere*, p. 89).
20. Lettera a Scalfari del 10-11 maggio 1942 (*Lettere*, p. 73).

tro al Calvino atteggiato a dissipatore dei suoi talenti, non tarda a far capolino quello dal fiuto invece infallibile su dove bacchettarsi e dove sterzare: «Bisogna che mi convinca», scrive nell'aprile del 1942, «che il teatro non è ancora pane per i miei denti e che il tempo perso dietro a drammi e commedie potrei piú soddisfacentemente se non piú proficuamente dedicare alla narrativa nella quale evidentemente riesco meglio».[21]

Il primo contatto con il piacere della narrativa è datato, nel ricordo dell'autore, ai dodici, tredici anni; è di stampo decisamente romanzesco, di quel romanzesco puro e avventuroso al quale Calvino presto si legò come una congeniale ascendenza cosí poco italiana, e porta il tipico nome di Kipling, «il primo e (soprattutto) il secondo libro della Giungla»;[22] insieme al *Gordon Pym* di Poe, tradotto nella «Biblioteca romantica» di Mondadori, che rappresentò «una delle prime letture impegnative, totali, della mia fanciullezza».[23]

Eppure il vero nume tutelare dei primi passi calviniani nell'ambito della narrativa va cercato altrove: non fu cosí esotico ma assai piú vicino e domestico; nient'affatto di sana e robusta costituzione romanzesca, ma piuttosto di una stralunata e gracile ossatura breve, anzi brevissima, che ben s'accordava con la levità dei fumetti. «Leggi Zavattini», raccomanda a Scalfari nel dicembre del 1942, «se lo avessi letto prima, forse avrei scritto meglio tutto quel che ho scritto in gioventú».[24] Appena un anno prima era uscito *Io sono il diavolo*, terzo libro del mitico Za dopo *Parliamo tanto di me* del 1931 e *I poveri*

21. Lettera a Scalfari del 21 aprile 1942 (*Lettere*, p. 62); e ancora, nel «PROGRAMMA DELL'ATTIVITÀ LETTERARIA DI ITALO CALVINO» dell'11 giugno dello stesso anno, dichiara che «si dedicherà interamente alla narrativa per la quale, da quanto risulta fin ora, ha maggiori possibilità» (*Lettere*, p. 81).

22. Manoscritto inedito citato in *Album*, p. 43.

23. I. Calvino, *La «Romantica»*, in «Nuova Antologia», 1981, 2138 pp. 195-202; poi in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*. Atti del Convegno di Milano, 19-21 febbraio 1981, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, pp. 172-78 (*Saggi*, II p. 1733).

24. Lettera del 21 dicembre 1942 (*Lettere*, p. 104).

sono matti del 1937. A quel tempo Zavattini godeva di un enorme successo: *Parliamo tanto di me* raggiunse quattro edizioni in cinque mesi, raccolse premi e plausi inaspettati da pesi massimi della critica come Croce e Cecchi. Elio Vittorini favoleggiava sul «Bargello» di come tutta Italia gli stesse «correndo dietro facendolo salire a tirature favolose», mentre «le terze pagine si azzuffano a chi ne parla prima».[25]

Fresco di pubblicazione dei primissimi racconti, Calvino all'epoca snobbava anche quel Vittorini che insieme a Pavese tanto varrà in seguito per il suo *pedigree*, rivendicando tutt'altra paternità per i suoi esordi: «Essi forse ancor piú che da Vittorini traggono ispirazione da uno scrittore a mio parere assai migliore: Zavattini».[26] I racconti erano zavattinianamente «raccontini», come lui medesimo li definisce nella stessa lettera, o meglio *Tre apologhi* come comparivano nel complesso titolati in «Roma fascista», la rivista del GUF (Gruppi Universitari Fascisti) dove apparvero, grazie a Scalfari, il 29 aprile 1943. *Dieci soldi in plastilina*, *Invece era un'altra*, *Passatempi* sono i titoli dei singoli raccontini, che in questa preistoria del narratore vanno collocati nella piú bassa antichità.[27]

Tuttavia ne esiste una piú alta ancora, che ci fa tornare indietro di un paio di anni: nel maggio del 1942, circa sei mesi dopo essere giunto a Torino, il diciottenne agronomo si fa coraggio e tira fuori dal cassetto uno «sgualcito manoscritto» di racconti scritti a cominciare dalla primavera dell'anno precedente, dallo scoperto titolo zavattiniano *Pazzo io o pazzi gli altri*, portandolo a «uno degli editori piú in vista d'oggigiorno», «editore tra l'altro di una "collana dello struzzo" in cui sono pubblicati romanzi d'autori giovani ed inediti».[28] La scenetta del goffo giovane di belle speranze allestita

25. E. Vittorini, *Oggi, "great attraction!"*, in «Il Bargello», 27 settembre 1931, p. 3.
26. Lettera a Scalfari del 4 aprile 1943 (*Lettere*, p. 127).
27. *Tre apologhi*: *Dieci soldi in plastilina*; *Invece era un'altra*; *Passatempi*, in «Roma fascista», XX 1943, 25 p. 3 (*RR*, III pp. 762-72).
28. Lettera a Scalfari del 21 maggio 1942 (*Lettere*, p. 75).

per far ridere l'amico è di quelle tipiche che alzano il voltaggio dell'ironia per freddare l'esecrato bollore degli spiriti artistici: «BENINTESO io non spero che mi pubblichino il libro. Nemmeno lontanamente. Ma, insomma, un giudizio un consiglio una buona parola son sempre meglio che niente».[29] Anche se, nemmeno due mesi prima, gli accenti erano ben piú accorati: «Eugenio, quel libro inedito puzza. Sarà una cazzata ma vorrei vedermelo stampato».[30] E comunque sulla risposta negativa dell'editore, che giunge appena venti giorni dopo, cala subito la scure autocastigante per quello sconsiderato di un «ITALO CALVINO ACCHIAPPANUVOLE».[31]

L'editore era Einaudi. Della raccolta in questione si sa poco o nulla, perché nulla è rimasto; solo un paio di titoli si ricavano dalle lettere: *L'uomo che ritrovò se stesso* e *Il deserto di pietra*.[32] Dopo il rifiuto Calvino si propone di mettere a nuovo la raccolta con qualche soppressione e aggiunta, per proporla forse altrove, dato che «io un libro nel cassetto ce l'ho e mica tutti ce l'hanno»; darsi quindi a un'«attività novellistica minore da svolgersi su giornali (a puro scopo di lucro)» e da raccogliere eventualmente in un volume dal titolo «BOCCATE D'ARIA»; poi chissà, dedicarsi magari anche a un bel libro unitario (nella lettera di Einaudi il rifiuto era giustificato dicendo che «la nostra casa non accoglie per principio che libri unitari»), ovvero «un romanzo in cui egli metterà tutto se stesso e che si intitolerà OCCHI APERTI».[33] Ma di fatto è ancora il teatro a occupare i suoi maggiori pensieri e ci vorrà la primavera dell'anno successivo, il 1943, quando già da qualche mese si trova a Firenze, per riprendere in mano i progetti narrativi.

A questo punto le tracce preistoriche che andiamo inseguendo si fanno piú concrete. Di questa nuova fase degli esordi calviniani ri-

29. Ibid.
30. Lettera a Scalfari del 27 marzo 1942 (*Lettere*, p. 59).
31. Lettera a Scalfari dell'11 giugno 1942 (*Lettere*, p. 80).
32. Si veda la lettera a Scalfari del 1° marzo 1942 (*Lettere*, p. 45).
33. Lettera a Scalfari dell'11 giugno 1942 (*Lettere*, pp. 80-81).

mangono infatti non solo i tre già citati raccontini editi sulla rivista del GUF nell'aprile 1943 (insieme a un altro dal titolo *Come non fui Noè (Buon a nulla)*, pubblicato in qualche rivista non identificata nel dopoguerra),[34] ma un fascio di complessivi ventisei testi conservati in forma manoscritta o dattiloscritta tra le carte dello scrittore, e pubblicati soltanto postumi.[35] Composti i primi venti tra l'aprile e il dicembre del 1943, i rimanenti piú diradati tra il febbraio e l'ottobre del 1944. Dalle prove di titolo e dagli abbozzi di indice conservati si capisce che Calvino intendeva farne una raccolta, battezzandoli per genere: raccontini (*Raccontini di dopodomani*), apologhi (*Apologhi esistenzialistici*), o entrambe le cose (*Chi si contenta. Raccontini ed apologhi – 1943-44*). E addirittura preparando degli *Appunti per una prefazione*, che segnalano il precoce manifestarsi di quella che sarà la sua vera passione di autoprefatore, soggetto a un istinto cautelativo, di chiarimento e giustificazione della propria opera, vivissimo.

In questi brevi *Appunti*, sicuramente scritti dopo la fine della guerra, la scelta dell'apologo viene posta in diretto collegamento con gli anni dell'oppressione fascista: «Quando l'uomo non può piú dar chiara forma al suo pensiero, lo esprime per mezzo di favole»; oltre a formulare per la prima volta un tema che rimarrà assai caro allo scrittore: la ricerca di una qualche «fede positiva» che nasca dallo «scetticismo piú pessimista».[36] Ma anche stavolta il sentore di debolezza dell'insieme, o magari qualche altro rifiuto editoriale di cui non sia rimasta traccia, l'avrà vinta; e il tutto rimarrà sepolto nel solito cassetto-cimitero.

I ventisei raccontini sono tutti di analoga rapidità zavattiniana: una o due pagine al massimo. Hanno fin dal titolo il fulmineo sapore dello *sketch*, della *gag* fumettistica, sono molto dialogati e strizza-

34. *Come non fui Noè (Buon a nulla)* era nato in realtà come inizio di romanzo, poi convertito in racconto (cfr. *RR*, III p. 1304).

35. Nella sezione *Apologhi e racconti 1943-1958* del volume postumo I. CALVINO, *Prima che tu dica «Pronto»* (Milano, Mondadori, 1993, pp. 15-43) ne furono pubblicati otto; mentre l'intera serie dei ventisei si legge in *RR*, III pp. 767-830.

36. *RR*, III p. 1302.

no l'occhio all'assurdo. In generale vi si respira un'aria astratta e fantastica che sarà la grande sepolta viva in quel famoso cassetto, per il ventennio che dal dopoguerra porta alla metà degli anni Sessanta: bisognerà attendere *Le Cosmicomiche* o *Le città invisibili* per vederla resuscitare, in forma ovviamente ben piú articolata, convincente e matura, ma pur sempre abbastanza riconoscibile. Penso al taglio degli incipit giocati sull'indeterminato, che aprono *ex abrupto* su una vaga scena già in corso, mentre il finale si risolve smorzando in basso, a far cozzo con qualcosa di concreto che spiazza e congeda, un gatto o un gelato che spuntano dal nulla; espedienti ancora acerbi, a volte anche pedestri, che troveranno ben piú felice ed efficace attuazione nelle *Cosmicomiche*. Oppure le dinamiche di tensione tra ordine e anarchia, comunità e singolo, uguale e diverso degli apologhi piú frequenti e anche meccanici sul tema del conformismo; costruiti intorno all'idea di una città integralmente dedita a una sola cosa, soggetta a una regola assoluta, oppure conditi dell'utopia orientaleggiante del saggio. E non è forse questo il modesto viottolo che, lastricato e ingrandito oltremodo, diventerà l'elegante strada maestra verso le *Città invisibili*? Poi c'è la foga di palingenesi, piú volte evocata, un acuto istinto regressivo che si fa avanti qua e là, le prime prove di un autoritratto da scontroso: il tutto alla velocità marionettistica e scorciata delle comiche.

«MA TUTTO QUESTO NON CONTA PERCHÉ HO DECISO DI FARE SOLO L'AGRONOMO E DI FREGARMENE DI TUTTO IL RESTO»,[37] scrive in maiuscolo una decina di giorni dopo il rifiuto einaudiano di *Pazzo io o pazzi gli altri*. E pochi mesi prima: «Ahahahahahah! Non puoi credere quanto ciò mi diverta, quanto mi senta superiore a te al vivaio alla rivistina all'articoletto sull'arte novissima! Quanto sono contento di essere un modesto agronomo con vaghe tendenze intellettuali piuttosto che un imberbe e inutile e improduttivo letteratuzzo a passeggio!».[38] L'insofferenza verso il narcisismo

37. Lettera a Scalfari del 21 giugno 1942 (*Lettere*, p. 86).
38. Lettera a Scalfari del 1° marzo 1942 (*Lettere*, p. 45).

dei letteratuzzi a passeggio conduce dritti all'austera Facoltà di agraria: per lo spavento di «essere uno di quelli, soltanto uno di quelli», quei «giovincelli dalle velleità letterarie» come ce ne sono a migliaia; e «se ho voluto essere un modesto agronomo» non è solo per destino di famiglia, ma «anche e principalmente perché il pensiero d'incontrarmi un giorno con un branco di miei simili, ciascuno convinto d'essere un genio e d'esserlo soltanto lui, m'atterriva».[39] Le parole *fallimento*, *fallito* tornano però sempre a galla, come i morti che s'aggrappavano alla zappa dei vivi nei *Fratelli di Capo Nero*: «Io? Io sono colui che non ha il coraggio di essere se stesso».[40] E le crisi non mancano: i primi giorni di ottobre del 1942 «hanno registrato una delle piú violente crisi che la storia italocalviniana ricordi. Si parlava di buttare all'aria l'agraria, iscriversi a lettere. Io puntavo su Roma. Mia madre ci stava ma non a Roma. Studi seri, niente miraggi di gloria prematura. Io ho avuto paura, al solito».[41]

Da questo tormentoso dilemma giovanile sulla via giusta da prendere, alla fine lo salveranno due cose: la guerra ed Einaudi. L'8 settembre 1943 fa la parte del *deus ex machina* nella vita di Calvino, una gigantesca causa di forza maggiore che permette d'interrompere senza ripensamenti (e senza colpa) gli studi di agronomia; seguono, dopo la renitenza alla leva della Repubblica di Salò, alcuni mesi alla macchia, che Calvino ricorda come «decisivi per determinare la sua vocazione».[42] A quel punto si apre tutto un altro mondo: la Resistenza, la collaborazione all'«Unità», il lavoro editoriale. Con l'impagabile vantaggio, che tagliava la testa al toro, di trovarsi finalmente dalla parte giusta: finalmente scrivere non era piú un atto di vanitoso e fumoso egoismo, ma la scoperta di un impegno pratico e collettivo, la giustificazione ideologica e operativa che liberava dal cappio sterile dell'ambizione individuale.

39. Lettera a Scalfari del 7 marzo 1942 (*Lettere*, p. 50).
40. Lettera a Scalfari del 29 aprile 1942 (*Lettere*, p. 66).
41. Lettera a Scalfari del 12 ottobre 1942 (*Lettere*, p. 92).
42. In un frammento inedito citato in *Album*, p. 54.

Per questo il "vero" narratore nasce sui giornali, a contatto diretto con una pubblica urgenza e utilità, non nel comodo privato della propria stanza. E nasce tutto diverso da quello che era in privato, dagli apologhi sarcastici lasciati nel cassetto. Nasce comunista ed einaudiano, alla faccia d'ogni smidollata fantasia. Senza la guerra, senza «l'Unità», senza Einaudi, non si sa davvero cosa ne sarebbe stato del Calvino potenzialmente scrittore. Se avrebbe vinto la lotta col Calvino potenzialmente agronomo oppure no.

Quella frattura e quelle esperienze furono decisive per liquidare i tormenti sul ruolo dell'artista con i quali l'ambizione letteraria giovanile si era scontrata. Senza tuttavia risolverli del tutto; anzi, in parte occultandoli dietro la concreta fattività di un altro mestiere. Il dubbio se nascere o no avrà ancora tempo di tornare a galla infinite volte, sotto la forma non meno assillante del dubbio se fosse davvero mai nato o no.

2. *Il sentiero dei nidi di ragno*

Il primo romanzo di Calvino esce nella collana «I coralli» di Einaudi nell'autunno del 1947, con il finito di stampare del 10 ottobre. «I coralli» erano appena nati dalla costola dei «Narratori contemporanei», che a partire dal 1941 avevano pubblicato una ventina di titoli, tra cui *Paesi tuoi* e *Feria d'agosto* di Pavese, *La strada che va in città* di Natalia Ginzburg, poi Arrigo Benedetti, Giani Stuparich, Bonaventura Tecchi, Francesco Jovine, Giuseppe Dessí, Silvio Micheli, Stefano Terra e altri; tra gli stranieri, Hemingway, Sartre e Queneau. L'intento era di «raccogliere senza alcun pregiudizio di scuola, narrazioni autentiche e impegnative»;[43] ideatore e promotore principale, Cesare Pavese.

Il sentiero è il numero 11 dei «Coralli», penultimo titolo del 1947, che ne vide uscire ben dodici (ancora Ginzburg, Hemingway, Pa-

43. *Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983*, Torino, Einaudi, 1983, p. 567.

vese, Sartre, Micheli), con un ritmo serrato che rimarrà tale per i primi tre anni, fino al 1949 compreso. Sulla copertina c'era un quadro di Ennio Morlotti, due volti con case sullo sfondo, senza risvolti e la quarta bianca. Il libro «per essere l'opera prima di un giovane sconosciuto, ha quello che allora poteva considerarsi un successo: in poco tempo si vendono tremila copie e subito se ne ristampano altre duemila».[44] Inoltre ebbe subito recensioni di Franco Fortini, Giansiro Ferrata, Arrigo Cajumi, Claudio Varese. E vinse il premio Riccione.[45]

A detta dell'autore il romanzo era stato portato a termine «tutto d'un fiato» nel dicembre 1946, in venti giorni, dopo aver scritto «con grande lentezza e incertezza il primo capitolo», e in mezzo un'interruzione di qualche mese.[46] Con una progressione a corrente alternata che ritroveremo piú volte in Calvino, tra la fatica e minaccia dell'impaludamento e lo scatto inaspettato in avanti, rapido e sicuro. Ma la storia pubblica del narratore, a parte i *Tre apologhi* usciti su «Roma fascista» nel 1943, era già cominciata da almeno un paio d'anni, quando nel dicembre del 1945 sulla rivista «Aretusa» di Roma diretta da Carlo Muscetta, e alla quale collaborava il solito gruppo torinese, Pavese e Natalia Ginzburg in testa, era comparso il racconto dal titolo *Angoscia*, che può essere considerato il vero esordio di Calvino.[47] Nell'intervallo di tempo tra questa data e quella di pubblicazione del *Sentiero* due anni dopo, sta un nutrito insieme di diciassette altri racconti, stampati il primo nel gennaio 1946 sul «Politecnico» di Vittorini (*Andato al comando*, che si può ipotizzare abbia in realtà visto la luce in anticipo rispetto ad *Angoscia*, dato che il numero di «Aretusa» dovette uscire non prima della fine di gennaio 1946), gli altri sulle colonne del quotidiano comunista «l'Uni-

44. *Dietro il successo* (*Eremita* p. 255).

45. Cfr. *RR*, I p. 1244.

46. Costantini, *Il rito perduto*, cit. (*RR*, I p. 1243).

47. I. Calvino, *Angoscia*, in «Aretusa», II 1945, 16 p. 2; poi col titolo *Angoscia in caserma*, in Id., *Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi, 1949 (*RR*, I pp. 236-45).

tà». In pratica già una buona metà di quella che poi divenne la prima raccolta di racconti, *Ultimo viene il corvo* del 1949.

Questo per dire che il romanzo non nasce prima di tutto, anzi, caso mai il contrario: sono i racconti che aprono la via al romanzo, spesso anticipandone alcuni brani alla lettera. Fu solo l'incitamento di Pavese a passare al romanzo che distolse il giovane scrittore dalla confortante preferenza per la forma breve: «io speravo di fare un librettino di raccontini, tutto bello pulito stringato, ma Pavese ha detto no, i racconti non si vendono, bisogna che fai il romanzo. Ora io la necessità di fare un romanzo non la sento: io scriverei racconti tutta la vita».[48] Intorno a lui, invece, non si pensava ad altro che a scrivere romanzi: «Nicosia sta scrivendo un bel romanzo, quel fottuto»; «Anche Natalia scrive un romanzo. Anche Pavese scrive un romanzo». Quindi non restava che buttarsi: «Anch'io ho cominciato un romanzo», comunica nella stessa lettera a Silvio Micheli dell'8 novembre 1946, «ne ho scritto 4 pagine in una settimana. Passano delle giornate che non riesco a aggiugerci una virgola, delle giornate in cui penso se in quella frase ci sta meglio *salito* o *montato*».[49]

Probabilmente le cose andarono cosí: secondo i consumati esperti che lo guidavano in questi suoi primi passi, l'esordio doveva essere per forza un romanzo, poi si sarebbe pensato a sistemare i racconti. Senza dimenticare il severo monito negativo del primo e antico rifiuto da parte di Einaudi del manoscritto di *Pazzo io o pazzi gli altri*, nel quale s'avvertiva di non accogliere «per principio che libri unitari».[50] D'altronde neanche dopo il successo del *Sentiero dei nidi di ragno* la raccolta dei racconti già pronta ebbe vita facile, rimanendo un prodotto meno appetibile dal punto di vista commerciale (come conferma l'indisponibilità di Mondadori, pur cosí favorevolmente disposto verso il nuovo autore: «s'è dichiarato disposto a prendermi qualsiasi romanzo scriverò in seguito. Gli avevo proposto i racconti,

48. Lettera a Micheli dell'8 novembre 1946 (*Lettere*, p. 167).
49. Ivi, pp. 167-68.
50. Lettera a Scalfari dell'11 giugno 1942 (*Lettere*, p. 80).

ma neanche lui ci sta: oggi i racconti non si vendono»;[51] e la stessa titubanza di Einaudi, protratta fino all'inizio del 1949: «Pare che Einaudi si sia quasi deciso a pubblicarmi il famoso libro di racconti. E farebbe bene: ai racconti tengo piú che a qualsiasi romanzo possa scrivere»).[52] Fatto sta che avere finalmente in mano questo sospirato romanzo dava un certo senso di sollievo, come per un attestato di nascita da "vero" narratore: «L'importante è che sono sicuro d'aver scritto *un romanzo*, un romanzo che, tranne qualche punto morto qua e là, corre sicuro dalla prima all'ultima pagina».[53]

Prima ci fu il pungolo, dunque, dei mentori verso il romanzo; quindi l'occasione di poterlo presentare al premio Mondadori per gli inediti, che scadeva appunto nel dicembre 1946, fece il resto. Mettendo la giusta fretta per rompere gli indugi e terminarlo a gran velocità: anche se poi quel premio non fu vinto, e il libro attese la pubblicazione direttamente per Einaudi. Ma già a partire dal luglio del 1946 si capisce che era stata proprio la lusinga di quel premio a far spuntare l'idea del romanzo tra i programmi del giovane ancora in cerca di occasioni per pubblicare: innanzitutto mettere insieme i racconti per farne un volume con Einaudi, poi, «se avessi tempo, buttar giú un romanzetto per il concorso Mondadori».[54] E i tempi affrettati di composizione confermano lo stretto legame coi termini di consegna per il concorso: il 3 gennaio 1947 racconta a Scalfari di aver «finito in questi giorni il mio primo romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno*», annoverando tra i suoi principali obiettivi dell'anno nuovo quello di «far fuori il libro» e «vincere un premio letterario grosso»;[55] due giorni dopo ribadisce a Marcello Venturi di aver finito il libro in tempo per mandarlo al premio Mondadori.[56]

51. Lettera a Marcello Venturi del 10 giugno 1947 (*Lettere*, p. 192).
52. Lettera a Mario Calvino del 2 febbraio 1949 (*Lettere*, p. 243).
53. Lettera a Venturi del 19 gennaio 1947 (*Lettere*, p. 178).
54. Lettera a Silvio Micheli del 29 luglio 1946 (*Lettere*, p. 164).
55. *Lettere*, p. 172.
56. *Lettere*, p. 176.

Quanto a Einaudi, prima pareva che non potesse in alcun modo pubblicarlo («Einaudi adesso non può pubblicare che cose di sicura vendita e non si sa come fare»),[57] poi viceversa che si fosse indispettito dello sgarbo di andare a bussare a un'altra porta («gli einaudiani mi guardano un po' brutto perché avrebbero voluto che lo dessi a loro»).[58] Perciò Calvino si dice addirittura «pentito del corno»,[59] se non fosse per i superiori vantaggi che Mondadori, pur essendo «la casa piú schifosa di tutti»,[60] garantiva sul piano dell'immediata pubblicazione, del ritorno economico e d'immagine. Comunque il romanzo non vince il premio, soprattutto sembra per la stroncatura di Giansiro Ferrata, che pure era stato uno dei suoi piú incoraggianti fautori, lodando i primi racconti.[61] A quel punto si torna a Einaudi: il 23 aprile 1947 scrive a Marcello Venturi: «dunque il mio romanzo uscirà da Einaudi "subito", cioè entro il '47».[62] Quindi a giugno informa Silvio Micheli che il libro «entrerà in lavorazione a agosto e che potrà uscire tanto a ottobre quanto a marzo '48»,[63] ma di sperare che venga fuori entro Natale. La vincita del premio Riccione accelera la pubblicazione, che a fine settembre viene annunciata come imminente: «sarà un "corallo", collana che io odio, per come si presenta. Avrà un brutto disegno di Morlotti appiccicato sopra».[64]

Il romanzo è diviso in dodici capitoli. Il primo inizia seguendo la calata dei raggi del sole dentro i vicoli stretti di una città, per andare incontro allo scoppio acustico delle voci di strada: grida, accidenti, bestemmie. È un incipit orale ed esclamativo, che fa emergere il protagonista Pin da un calderone ribollente di gremita miseria. Un

57. Ibid.
58. Lettera a Micheli del 19 marzo 1947 (*Lettere*, p. 184).
59. Lettera a Venturi del 22 marzo 1947 (*Lettere*, p. 186).
60. Lettera a Venturi del 19 gennaio 1947 (*Lettere*, p. 179).
61. Si vedano le lettere a Venturi del 23 aprile 1947 (*Lettere*, p. 188) e a Elsa Morante del 3 settembre 1948 (*Lettere*, p. 230).
62. *Lettere*, p. 188.
63. Lettera del 20 giugno 1947 (*Lettere*, p. 201).
64. Lettera a Venturi del 26 settembre 1947 (*Lettere*, p. 203).

bambino vecchio, con la faccia piena di lentiggini e la voce rauca, che non fa altro che «smicciare» e prorompere in «mondoboia», mentre vive nel carrugio con la sorella puttana, che se la fa coi tedeschi. Lo schifo del sesso, insieme a un'aspra ostilità per il femminile, alimenta la selvatichezza del bambino che bazzica l'osteria in struggente ricerca di un contatto col mondo adulto, incontrando solo strafottenza e canzonature. Alla fine, spazientiti dal suo molesto millantare, gli uomini lo sfidano a soffiare la pistola al marinaio tedesco che va con la sorella. È il rito d'iniziazione e insieme il compito delle fiabe (come recita la seconda funzione di Propp: «all'eroe è imposto un divieto», oppure un «ordine» o un «invito»)[65] per dare inizio all'avventura, che mette in moto la trama del romanzo.

Nel secondo capitolo Pin esegue il compito, infilandosi di soppiatto nella stanza della sorella e sottraendo la pistola; ma di fronte all'indifferenza degli uomini dell'osteria scappa a nascondere l'arma nel suo nascondiglio segreto: il posto dove i ragni fanno il nido. Intanto i tedeschi lo acchiappano e il terzo capitolo si svolge nel comando, dove Pin viene interrogato e incontra Lupo Rosso, celebre partigiano sedicenne. Nel quarto capitolo Pin si ritrova in cella con il ciabattino Pietromagro, presso la cui bottega era garzone; segue la fuga con Lupo Rosso e l'abbandono di Pin che inizia a vagabondare finché non incontra un omone chiamato il Cugino, il quale lo porta con sé sui monti. Il quinto e il sesto capitolo sono dedicati alla vita dei partigiani nel campo, che ricrea per Pin l'atmosfera dell'osteria. Nel settimo avviene l'evento perturbante, che manda all'aria il tran tran quotidiano della brigata: un incendio dovuto alla sventatezza del Dritto, il comandante, mentre trescava con l'unica donna del campo, la Giglia, compagna d'un altro. Nell'ottavo i partigiani raggiungono un nuovo accampamento, dove, in attesa di sapere della loro sorte, s'inoltrano in una discussione politica sulla guerra, il comunismo e altro. Il nono capitolo è occupato

65. V.Ja. Propp, *Morfologia della fiaba* (1966), Torino, Einaudi, 1984, pp. 32-33.

per intero da una lunga digressione che riporta il discorso dello studente commissario Kim all'operaio comandante Ferriera, dopo aver comunicato i nuovi ordini alla brigata del Dritto. Il capitolo decimo è quello della battaglia, alternato con le mosse dell'animalesco prendersi del Dritto con la Giglia, sotto gli occhi di Pin. Nell'undicesimo la brigata torna dalla battaglia, Pin con una delle sue canzonacce smaschera la coppia di amanti traditori e fugge via dal campo. Infine il dodicesimo capitolo vede di nuovo Pin da solo, girovagare con la pistola recuperata, finché non incontra un'altra volta il Cugino, l'aiutante, il Grande Amico: lo porta ai nidi di ragno e se ne vanno via insieme, mano nella mano.

Come si vede la struttura del romanzo è agile e ben congegnata, distribuendosi in alcuni snodi narrativi di notevole efficacia proprio in quanto elementari, molto simili a quelli fiabeschi. Col vantaggio di calzare perfettamente, per misura e ritmo, alla scelta di un antieroico protagonista bambino, di tipo picaresco. Il romanzo si può infatti dividere in tre blocchi narrativi: nel primo (capp. I-IV) c'è il compito, il conseguimento del mezzo magico, l'allontanamento, il danno, la persecuzione, l'aiutante; nel secondo (V-VIII), il trasferimento, la sottrazione del mezzo magico e la sciagura; poi c'è una pausa nell'azione (IX); quindi un terzo e ultimo blocco narrativo (X-XII), che comprende la rimozione della sciagura, il recupero del mezzo magico, la punizione degli antagonisti, il ritorno dell'eroe e lo scioglimento.

Anche i personaggi s'inseriscono nello schema come figure a molla, molto tipizzate, quindi del tutto esenti da un'evoluzione caratteriale o psicologica: il bambino (Pin) lasciato a se stesso, sboccato, scontroso ma in realtà assetato di tenerezza; l'uomo marcio (Pietromagro), ridotto pelle e ossa, con le «vene piene di piscio giallo»,[66] che sogna un «mondo migliore, senza piú prigioni»;[67] il buono (Cugino) tradito dalla vita, senza macchia e senza paura; il nichilista-

66. *RR*, I p. 41.
67. *RR*, I p. 40.

regressivo (Dritto), che vorrebbe tutto sprofondasse nel nulla e andarsene alla deriva, rimanendo nascosto da qualche parte, fuori dalla storia; l'uomo d'azione (Lupo Rosso), che non fallisce un colpo, prende sul serio gli «album colorati d'avventure»[68] e si comporta di conseguenza; il fascista (Pelle) perso a se stesso, cupo, vendicativo e tragico; la macchietta grottesco-picaresca del cuciniere (Mancino) col falchetto Babeuf; le donne (la sorella, detta la Nera, e la Giglia) seduttive, traditrici e finto materne.

Il personaggio piú complesso che appare sulla scena del romanzo è senza dubbio Kim (al quale infatti il libro era dedicato: «A Kim, e a tutti gli altri»);[69] se non fosse che un vero personaggio di quel romanzo non lo si può considerare: non appartiene alla sua trama, non partecipa all'azione, salta fuori dal nulla per occupare un capitolo digressivo, dove si perde ogni contatto con la storia di Pin, e poi scompare. È insomma piú l'espressione di un'idealità, una voce di commento fuori campo, che con l'uso dell'indiretto libero e la serietà accorata delle argomentazioni tradisce in modo troppo scoperto di essere solo un espediente per dar spazio alle idee dell'autore. «Grande stonatura il capitolo del commissario Kim», notava col solito acume Pavese, tra i primissimi lettori del romanzo manoscritto; perché il bello è proprio questo, che sia un «racconto non di personaggi, ma di avventure», che si regge in piedi per elastica grazia, mantenendo con coerenza la formula «per cui i personaggi non assurgono a casi umani, ma restano figurine».[70] Laddove questa regola aurea non venga rispettata, e si trovi infranta dall'intellettualismo ideologico, dall'eccessivo schematismo oppure da una retorica adulta forzatamente sovrapposta, la formula magica del romanzo s'inceppa e va incontro alle sue maggiori ingenuità.

Nel dopoguerra il piú grande rompicapo che galvanizzò ma an-

68. *RR*, I p. 43.

69. *RR*, I p. 3.

70. Il memorabile parere editoriale di Pavese, datato 23 gennaio 1947, che caldeggiava la pubblicazione del romanzo nella collana dei «Narratori contemporanei», si legge ora in *RR*, I pp. 1243-44.

che in un certo senso bruciò la generazione di chi in mezzo alla guerra c'era stato, fu quello di come raccontare la Resistenza: come darle una forma narrativa che non fosse troppo letteraria, celebrarne l'eroismo senza la retorica dell'eroe, gli individui senza cadere nel particolarismo, lo spirito collettivo senza toccare l'epica, il linguaggio senza tradirne l'oralità, l'ideologia politico-sociale senza peccare d'enfasi. Calvino ci riuscí per miracolo, con un colpo d'ala che lo scampava dai lacci dell'infida materia resistenziale. Ch'era troppo scottante per tollerare un occhio che la volesse prendere senza schermi, una penna che la volesse restituire cosí com'era.

Non a caso Pavese parlerà di una fondamentale astuzia che faceva del *Sentiero dei nidi di ragno* un'opera senza pari all'epoca. Quella di giocare sullo straniamento, adottando il punto di vista di un bambino. Bambino lercio, popolano e ambulante, che si porta dietro tutto un mondo di bricconi e pezzenti. Il che fornisce all'intero romanzo un essenziale antidoto contro la retorica dell'ardimento; antidoto che Pin ha l'incarico di portare con sé fin sui monti, andando incontro alla piú scalcagnata brigata partigiana che si possa immaginare.

Sacrosanta regola del romanzo è dunque che Pin rimanga dall'inizio alla fine piú che un personaggio un tipo; o meglio una calamita di miseria, abbandono, pulci e pidocchi che regola la materia prima del racconto: in relazione all'universale trionfo di tutto ciò che è logoro e frusto. «Infagottato in strani vestiti, con un cespuglio di capelli piú grande delle spalle, sporco, stracciato, scalcagnato, con guance impastate di polvere e lacrime»,[71] Pin è l'addensamento in persona di quella funzione del logoro-frusto che dilaga nei racconti coevi e in generale segna tutta l'opera di Calvino. Si ricordi quel che dice Kim nella sua lunga dissertazione politica: il distaccamento del Dritto, dove va a finire Pin, è fatto di «ladruncoli, carabinieri, militi, borsaneristi, girovaghi», tutta gente che «vive nelle piaghe della società e s'arrangia in mezzo alle storture», oppure «tarati

71. *RR*, I p. 142.

fisicamente, o fissati, o fanatici». Un'accolita di disgraziati, senz'alcuna coscienza politica, spinta a combattere da un istinto primario, quasi biologico, di affrancamento dall'«offesa della loro vita, il buio della loro strada, il sudicio della loro casa, le parole oscene imparate fin da bambini, la fatica di dover essere cattivi»;[72] esattamente tutto quello, insomma, che è Pin.

La parola chiave dell'intero ragionamento del commissario (che viene da una «melanconica infanzia di bambino ricco, dopo la sua scialba adolescenza di ragazzo timido»,[73] altra tipica figura calviniana, velatamente autobiografica) è una sola: purificazione. Egli infatti si chiama e si sente «come l'eroe del romanzo letto nella fanciullezza: Kim, il ragazzo mezzo inglese e mezzo indiano che viaggia attraverso l'India col vecchio Lama Rosso, per trovare il fiume della purificazione».[74] Ovvero il riscatto dalla ferita segreta che ognuno di quei disgraziati si porta dietro, per riuscire a tirarsi fuori dal «peloso e ambiguo carnaio umano»,[75] da quella «storia di sangue e corpi nudi che è la vita degli uomini»,[76] dove ci si sente soli e sperduti. Con un indugio anche troppo esplicito sulla repulsione viscerale, che in questo primo romanzo s'avvale d'un linguaggio a tratti quasi espressionistico, in seguito destinato a mondarsi. Tuttavia già qui impiegato al piú lieve servizio picaresco, perciò fatto slittare dal semplice piano di un logoro-realistico (serio e tragico) a quello piuttosto di un frusto-grottesco (piú stilizzato e comico). E soprattutto limitato ad alcune parole qua e là, senza nel complesso intaccare il nitore svelto della frase.

L'inverso ideale di purezza, con cui è chiamato a far cozzo, tocca in tal modo le corde dello struggimento: altrettanto esasperato e insoddisfacente, nella misura in cui anch'esso tende a risultare troppo detto. E questi sono i punti piú deboli del libro (insieme a quelli

72. *RR*, I p. 106.
73. *RR*, I p. 108.
74. *RR*, I p. 111.
75. *RR*, I p. 88.
76. *RR*, I p. 14.

troppo palesemente ideologici), dove lo schierarsi compassionevole dalla parte del bambino finto cattivo si fa troppo scoperto: «A volte il fare uno scherzo cattivo lascia un gusto amaro», «tutto per smaltire la nebbia di solitudine», «si vede che dentro ci soffre» e simili.[77]

Come scoperto è anche un certo tralignare psicanalitico, sintonizzato sul canale regressivo: la «voglia lontana di carezze»[78] di Pin, la sua «voglia di amore»,[79] che fin dal secondo capitolo prende a esplicitarsi nella scena primaria del sesso intravisto dal bambino attraverso un tramezzo, abbinata a un simile sogno: «Allora le ombre del ripostiglio si trasformano in sogni strani, di corpi che s'inseguono, si picchiano e s'abbracciano nudi, finché viene un qualcosa di grande di caldo e sconosciuto, che sovrasta su di lui, Pin, e lo carezza e lo tiene nel caldo di sé, e questo è la spiegazione di tutto, un richiamo lontanissimo di felicità dimenticata».[80] Sogno che torna identico piú avanti, quando in preda a un'allucinazione di paura, Pin vorrebbe «scavarsi un nascondiglio in mezzo alla spazzatura»,[81] oppure «si sarebbe volentieri lasciato andare nel mare di felci del sottobosco, fino ad esserne sommerso».[82]

D'altronde è proprio il sentiero che dà il titolo al romanzo a rivelarsi ben presto il luogo simbolicamente deputato a questa sorta di catarsi regressiva: dallo schifo per le bestie e il sesso («I ragni sotterranei in quel momento rodono vermi o si accoppiano i maschi con le femmine emettendo fili di bava»),[83] alla meraviglia di un posto segreto e magico («Questi sono posti magici, dove ogni volta si compie un incantesimo. E anche la pistola è magica, è come una bacchetta fatata»).[84] Con l'aiuto del tanto desiderato Grande

77. *RR*, I pp. 10-12.
78. *RR*, I p. 29.
79. *RR*, I p. 71.
80. *RR*, I p. 16.
81. *RR*, I p. 50.
82. *RR*, I p. 55.
83. *RR*, I p. 24.
84. *RR*, I p. 144.

Amico: il Cugino, l'angelo custode dalla mano «soffice e calma», una «gran mano di pane»,[85] su cui si chiude il romanzo.

Non senza che quella candida mano abbia prima compiuto un estremo atto, appunto, di purificazione: calando in città presumibilmente a uccidere «quella rana pelosa»[86] della sorella di Pin. L'uscita dalla solitudine e dall'abbandono, dalla paura e dalla guerra si consuma eliminando la donna all'origine della catena logoro-sesso-morte. Questa è la stretta dinamica misogina su cui si fonda l'intero romanzo. Che inizia con i traffici della sorella puttana col nemico e finisce con la rimozione dell'ostacolo che essa rappresenta per il raggiungimento della felicità da parte del protagonista. Addirittura riesumando lo stereotipo dei bei tempi che furono e della mamma buona: tutte le donne sono false e bugiarde e la guerra è solo colpa loro, ma «non in tutti i tempi è cosí: mia madre…», precisa l'ipermisogino Cugino alla fine dell'ultimo capitolo, lei sí che «era brava».[87]

Nel mezzo la trama culmina in una sordida storia da lupa verghiana. L'evento al centro del romanzo, quello che smuove l'intreccio dopo l'arrivo di Pin sui monti, è la deriva sensuale del Dritto, che si danna e tradisce abbandonandosi alla cieca concupiscenza della Giglia. A quel punto chiarissima sarà l'identificazione non solo tra il sesso e la guerra, ma tra il logoro escrementizio e quello cadaverico: pensando «al Dritto con la Giglia, che si rincorrono fra i ruderi della cucina, o agli uomini condotti a inginocchiarsi nelle fosse, al tramonto, nudi e gialli, battendo i denti, tutte cose incomprensibili e cattive, con uno strano fascino come le proprie feci».[88] Mentre Pin è solo sulla terra e il Dritto e la Giglia «saranno già per terra uno sull'altro, mordendosi la gola come cani»,[89] gli altri uomi-

85. *RR*, I p. 147.
86. *RR*, I p. 146.
87. *RR*, I p. 147.
88. *RR*, I p. 121.
89. *RR*, I p. 120.

ni «si strofinano sulla terra i maschi con le femmine, e si gettano l'uno sull'altro per uccidersi».[90] Tant'è vero che quando scoppia la battaglia, e Pin s'aggira piangendo per l'accampamento vuoto, scopre tra i cespugli i due corpi avvinghiati che sussultano nell'accoppiamento.

Vale la pena ricordare, a questo proposito, che Kim è uno studente. Ma studente di cosa? Si tratta soltanto di un dettaglio nell'economia del ritratto, eppure quantomai significativo: «Il medico dei cervelli, sarà: uno psichiatra».[91] Non per niente il giovane commissario intellettuale s'interessa di quella «zona buia dove le ragioni collettive si fanno ragioni individuali, con mostruose deviazioni e impensati agganciamenti»;[92] di quegli scarti dell'umanità che sono i partigiani «tarati fisicamente, o fissati, o fanatici»[93] del distaccamento del Dritto. La sua ossessione ha un nome che Calvino conosce bene: lo spreco. In uno dei passaggi cruciali del suo appassionato discorso, Kim lo dice chiaramente: qual è la differenza tra il fascista e il partigiano? È che «da noi, niente va perduto, nessun gesto, nessuno sparo», anche le vite piú sbandate, gli sprechi individuali piú incorreggibili, le mostruosità piú devianti. Mentre l'altra è la «parte dei gesti perduti»,[94] la «colonna dei gesti perduti»:[95] tutto quello che fa o pensa il nemico tedesco «è perduto, cancellato dalla storia». Invece tutte le cose che farà il partigiano prima di morire, compresa la sua stessa morte, «saranno pezzetti di storia», e ogni suo pensiero di oggi influirà sulla «storia di domani del genere umano».[96]

Allora s'intende perché Kim voglia fare il medico, e medico dei cervelli. Perché questa è l'essenza del lavoro politico per lui, il motivo per cui si è intestardito a creare un distaccamento tutto fatto di

90. *RR*, I pp. 122-23.
91. *RR*, I p. 99.
92. *RR*, I p. 100.
93. *RR*, I p. 106.
94. Ibid.
95. *RR*, I p. 109.
96. *RR*, I p. 110.

scarti, di uomini sbandati come quello del Dritto dove capita Pin. Per «dare loro un senso»,[97] fermare quella vera emorragia che è lo spreco delle loro vite, offrendo loro dei fini e delle ragioni collettive che li riscattino nella storia. E dato che in questo capitolo ogni cosa è spiattellata con l'ansia di dir tutto, non si fatica a capire ciò di cui si sta parlando: di un progetto razionalista di eliminazione della paura. «Forse – pensa Kim –, se non fossi commissario di brigata avrei paura. Arrivare a non aver piú paura, questa è la meta ultima dell'uomo».[98] Eliminare quelle «paure bambine» che accompagnano l'uomo per tutta la vita. Come per esempio prendere nella notte un albero per un nemico, giacché i «tronchi nel buio hanno strane forme umane».[99] Per non smarrire il lume della ragione in un «mondo di simboli, come il piccolo Kim in mezzo all'India, nel libro di Kipling tante volte riletto da ragazzo».[100]

La paura come perdita, o meglio spreco di sé in un labirinto di segni e di forme ambigue, dal senso oscuro perché instabile, sempre soggetto a minacciose metamorfosi: «Ma capisci che questa è tutta una lotta di simboli, che uno per uccidere un tedesco deve pensare non a quel tedesco ma a un altro, con un gioco di trasposizioni da slogare il cervello, in cui ogni cosa o persona diventa un'ombra cinese, un mito?».[101] Come dire: non piú una cosa tangibile o una persona in carne e ossa, ma un'allucinazione. La stessa cosa che accade a Pin quando Lupo Rosso lo lascia da solo, in preda alla sua paura bambina, e «tutte le ombre prendono forme strane, tutti i rumori sembrano passi che si avvicinano».[102] In una specie di carosello infernale, dove l'ufficiale prende la faccia di un bimbo, il cane poliziotto quella dell'interprete dai baffi di topo che interrogava Pin in prigione, il piantone l'aria d'una gallina nel pollaio, e via via fino

97. *RR*, I p. 104.
98. *RR*, I pp. 107-8.
99. *RR*, I p. 107.
100. *RR*, I p. 108.
101. *RR*, I p. 105.
102. *RR*, I p. 50.

a vedere in mezzo alla spazzatura il volto terrificante d'una sentinella sepolta viva.

Questo è davvero il cuore della questione, che ritroveremo infatti identico nei racconti di *Ultimo viene il corvo*, fin dal «male dei simboli» di *Angoscia in caserma*. Ma che in generale attraversa tutta l'opera di Calvino, col filo rosso del conflitto primario tra il logorofrusto e l'ideale di purezza che parte da qui e passando dalla *Nuvola di smog* o *Il cavaliere inesistente*, arriva almeno fino alle *Città invisibili*: si pensi solo alla *Giornata d'uno scrutatore*, romanzo politico, sgomento e interrogativo, su un luogo di pena psichiatrica come il Cottolengo, ricovero del piú grande e incomprensibile spreco delle forme abortite, perse, delle piú spaventose metamorfosi dell'essere umano in qualcos'altro.

«Che la vita fosse anche spreco, questo mia madre non l'ammetteva»: cosí Calvino scrive nel racconto autobiografico *La strada di San Giovanni* del 1962.[103] Non piú di due anni dopo egli s'impegnò a edificare il suo piú grande monumento alla nevrosi dello spreco. E lo fece proprio in relazione a questo suo primo romanzo, che dopo esser passato nel 1954 alla collana della «Piccola biblioteca scientifico-letteraria», tornava nei «Coralli» (a diciassette anni di distanza dalla sua uscita), in una «nuova edizione con una prefazione dell'autore». Il testo, come già nel 1954, era stato revisionato in direzione di un alleggerimento delle «cose che mi parevano troppo brutali o troppo esasperate».[104] D'altronde questo primo romanzo era sempre stato avvertito dall'autore come qualcosa di «molto scabroso e difficile»,[105] un testo che raccontava senza troppi filtri «un'esperienza di malvagità e schifo»,[106] presentandosi come «un boccone

103. I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, in «Questo e altro», 1962, I pp. 33-44, poi in Id., *La strada di San Giovanni*, cit., pp. 13-40 (*RR*, III p. 15).

104. Come racconta in una conversazione con gli studenti di Pesaro dell'11 maggio 1983, pubblicata col titolo *Italo Calvino*, Pesaro, Banca Popolare Pesarese, 1987 («Il gusto dei contemporanei», n. 3), pp. 7-17 (*RR*, I p. 1247).

105. Lettera a Venturi del 5 gennaio 1947 (*Lettere*, p. 176).

106. Lettera a Scalfari del 3 gennaio 1947 (*Lettere*, p. 172).

un po' amaro da ingoiare per palati conservatori e benpensanti».[107] Il tutto oltremodo sensibilizzato, probabilmente, dall'educazione famigliare, che portava i genitori a giudicare il libro addirittura «un insieme di sconcezze che non capiscono come il loro figlio abbia potuto scrivere».[108]

L'intera operazione ha il sapore di un recupero di padroneggiamento su un'opera cosí lontana nel tempo, eppure cosí importante (il "primo" libro), da parte di un autore divenuto nel frattempo assai popolare e che nel 1964 era giusto sul punto di voltare ancora pagina e lanciarsi nella nuova avventura delle *Cosmicomiche*. «Forse è stato anche il fatto», dirà altri vent'anni dopo, «che, quando ho scritto il libro, pensavo che questo avrebbe avuto un pubblico di poche centinaia di persone come succedeva allora per i libri di letteratura italiana»; invece vedendo che tanta gente lo leggeva, «il libro è anche cambiato di fronte ai miei occhi» al punto di pensare «ma come ho fatto a scrivere queste cose?», e quindi mettersi a correggerlo.[109] Ma il problema era piuttosto un altro, se già nel febbraio 1948 scriveva a Giuseppe De Robertis: «Sono un po' in imbarazzo per tutto il parlare che se n'è fatto, e mi sembra che mi vincoli già a una maniera e a una definizione, mentre sento di poter mettere ancora tutto in discussione».[110] Ecco, qual era il problema: di rimanere catturato e imbalsamato dentro una definizione di scrittore da cui non riuscire piú a liberarsi. Di prendere col primo libro una forma definitiva, che non fosse la piú appropriata a lasciare un segno vero e soddisfacente di sé.

La *Prefazione* del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno* è diventata uno dei testi di autocommento piú famosi di Calvino. Specialmente perché commentava, attraverso il libro, tutta la Resistenza, e attraverso la Resistenza tutta un'epoca, nella quale si vedeva messo in

107. Lettera a Venturi del 19 gennaio 1947 (*Lettere*, p. 177).
108. Lettera a Micheli del 20 giugno 1947 (*Lettere*, p. 194).
109. Sempre nella citata conversazione con gli studenti di Pesaro (*RR*, I p. 1247).
110. *Lettere*, p. 214.

discussione il rapporto stesso tra letteratura e vita, scrittura e memoria, rappresentazione ed esperienza. Ma è soprattutto la sua forma a essere sorprendente: si tratta infatti di un testo congegnato apposta per sfaldarsi tra le mani del lettore. Una vera trappola narrativa. Che a un certo punto inizia a cannibalizzarsi, rimangiandosi tutto quello che ha appena detto. Si comincia come se nulla fosse: «Questo romanzo è il primo che ho scritto; quasi posso dire la prima cosa che ho scritto, se si eccettuano pochi racconti. Che impressione mi fa a riprenderlo in mano adesso?»;[111] un normale attacco meditativo di un autore che ripensa al suo primo libro diciassette anni dopo. Ma non si fa in tempo a leggere qualche pagina, che ci s'accorge di qualcosa che non va. Spuntano tra parentesi lacerti di un discorso a parte col lettore («cerchiamo di dire le cose con esattezza», «è meglio che riprenda il filo», «ora ho trovato il punto»),[112] come fossero delle progressive sterzate per tornare indietro. Da un certo punto in poi neanche piú le parentesi tengono, e il discorso a parte dilaga nel testo principale, diventa lui stesso la prefazione: «Devo ancora ricominciare da capo la prefazione. Non ci siamo», «Ecco: ho trovato come devo impostare la prefazione».[113]

Adesso è chiaro che siamo di fronte a un testo fatto di tanti inizi, che ricomincia nevroticamente sempre da capo. Il rovello che sta al centro di questo meccanismo è il rimorso. Il rimorso di aver scritto quel romanzo e non un altro. Magari *Una questione privata* di Beppe Fenoglio, che è il vero romanzo della Resistenza, quello che tutti avrebbero voluto scrivere; perciò in definitiva «è al libro di Fenoglio che volevo fare la prefazione: non al mio».[114] Ma in verità il rimorso è per lo Spreco con la esse maiuscola, il piú enorme che si conosca: il tormento per tutto ciò che «sarebbe diventato un tesoro se avessi avuto la pazienza di custodirlo, se non avessi avuto tanta fretta di

111. *Prefazione* 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno* (*RR*, I p. 1185).
112. *RR*, I pp. 1187, 1189-90.
113. *RR*, I pp. 1194 e 1198.
114. *RR*, I p. 1202.

spenderlo, di scialacquarlo»; per lo sperpero delle «infinite possibilità» della memoria, delle immagini che andavano tenute «in serbo»; per quell'enorme «ricchezza» d'esperienza che il libro ha bruciato per sempre.[115] Un senso di colpa destinato a rimanere irreparabile, perché non ci saranno piú occasioni di far meglio: «l'occasione di esprimerti si presenta una volta sola, il nodo che porti dentro o lo sciogli quella volta o mai piú».[116] Figurarsi quanto grande dovrà essere questo rimorso, se dopo non rimarrà che «fare il verso agli altri o a te stesso».[117] Con una forma di essenzialismo addirittura tragica nella sua funebre perentorietà, la prefazione tocca il culmine quando dal suo pulpito rimprovera l'autore del fatto che non riuscirà mai «piú a dire una parola vera, insostituibile».[118]

La furia della gomma, che cancella ogni cosa per lasciare in piedi solo una serie di inizi negati, è in Calvino una grande sindrome, che si potrebbe chiamare la sindrome-*Sentiero* in onore di questa prefazione, in cui assume la sua forma piú chiara e sofferta. Da qui parte un filo rosso che avrà tempo di maturare, come vedremo, fino alle grandi opere ludiche dell'ultima stagione calviniana. Senza dimenticarsi però che nasceva da una paura che solo il tono biblico dello spreco dei talenti riusciva pienamente a esprimere; il vero e proprio terrore del cattivo impiego delle due parole magiche combinate insieme: giovinezza e possibilità. La furia della gomma che cancella senza requie l'inizio della prefazione, ottiene alla fine quel che voleva: cancellare il primo libro («Il primo libro sarebbe meglio non averlo mai scritto»),[119] per dar spazio alla sindrome del ricominciare, della pietra sopra, della *tabula rasa*. Con quel miraggio sempre davanti: di avere ancora un primo segno da fare, una prima parola, la piú giusta e migliore, da dire.

115. *RR*, I p. 1203.
116. *RR*, I p. 1196.
117. Ibid.
118. Ibid.
119. *RR*, I p. 1202.

3. *Ultimo viene il corvo*

Il racconto *Ultimo viene il corvo* esce il 5 gennaio 1947 sull'edizione milanese dell'«Unità» e verrà scelto per dare il titolo alla prima raccolta di racconti di Calvino. Non a caso, perché è perfetto nel suo genere: c'è un bambino, un gruppo di uomini, la guerra e il gioco. Il bambino ha una mira infallibile, che lascia a bocca aperta gli uomini goffi e scombinati. Lo prendono con loro per far la guerra. Lui spara a ogni cosa che vede e dopo un lungo inseguimento nel bosco centra con un colpo di fucile un soldato tedesco. Il racconto è basato su un elementare sviluppo a catena che vedremo impiegato in moltissime occasioni da Calvino, fino alle ultime opere; la narrazione trova il suo principio motore nella catena di azioni, incontri, pensieri che spinge ogni volta il personaggio ad andare un po' piú in là. In questo caso la scelta di un protagonista che prende di mira via via qualcosa, spostandosi per colpirne sempre una nuova, è addirittura esemplare. Perché mostra fisicamente come lo spazio del racconto si espanda per addizione: «Dalla pietra vide una lucertola su un muro, dal muro una pozzanghera e una rana, dalla pozzanghera un cartello sulla strada, bersaglio facile. Dal cartello si vedeva la strada che faceva zig-zag e sotto: sotto c'erano degli uomini in divisa che avanzavano ad armi spiegate».[120]

Niente di meglio che uno sparo a bersaglio per dare l'idea di gesti esatti e tesi, che permettano di spostare in avanti la pedina, scavalcando a piè pari la distanza confusa tra le cose. Enfatizza il senso della linea in questa sorta di gioco dell'oca (che è il racconto a catena, ma anche la raccolta come catena di racconti, e i vari libri come catena di un'opera), dove per passare alla casella successiva conta la voglia di fare la cosa giusta, di centrare il mondo, ovvero il modo di esserci e di scriverne; e alla fine si vince un racconto senza sbavature, ben fatto. Mentre a perdere è destinato chi, come il soldato tedesco, si fa prendere dalla paura e inizia a scambiare le cose

120. *RR*, I p. 268.

concrete per simboli o allucinazioni: «Forse il corvo non esisteva, era una sua allucinazione», questo il pensiero finale che lo porta alla mossa falsa, lo confonde e consegna alla morte: «Forse chi sta per morire vede passare tutti gli uccelli: quando vede il corvo vuol dire che è l'ora».[121]

Il «male dei simboli»,[122] non per niente, era il *refrain* del racconto piú antico della raccolta, che aveva un titolo cosí esistenzialista e poco calviniano come *Angoscia*. Racconto assai debole, stilisticamente gravato da eccessi semantici, enfasi retorica e altre ingenuità impensabili nel Calvino successivo. Il tema principale è quello che si è visto prendere felice forma nel finale di *Ultimo viene il corvo*: il tedesco si perde nell'allucinazione simbolica e funerea del corvo proprio come il protagonista di *Angoscia* in quella di un cavallo di frisia: «Il male cominciò a nascergli cosí: vedere il cavallo di frisia per la scala, carico di filo spinato, e pensare che contenesse un significato minaccioso e allusivo sul suo avvenire».[123] Il punto dolente sta nella metamorfosi che investe le cose e gli uomini, caricandoli di significati ambigui e sinistri, per cui «non furono piú loro stessi ma simboli».[124]

Angoscia in un certo senso rappresenta l'anello di congiunzione tra la vecchia specie dei raccontini-apologhi e la nuova postbellica, che di quella prima maniera non ne vuole piú sapere. Negli *Appunti per una prefazione* alla raccolta mai andata in porto dei raccontini giovanili, si diceva che quando lo scrittore trova finalmente una fede positiva, che venga fuori «dallo scetticismo piú pessimista», e «i suoi pensieri si chiarificano, cessa lo scopo dei simboli e delle traslazioni. E l'apologo muore».[125] *Angoscia* è il reperto di quest'agonia, la cronaca della guarigione neorealista dal «male dei simboli», quando ogni cosa torna a essere quel che è: «e la terra che correva

121. *RR*, I p. 271.
122. *RR*, I p. 244.
123. *RR*, I p. 236.
124. *RR*, I p. 237.
125. *RR*, III p. 1302.

sotto i loro passi fu la terra che correva sotto i loro passi, l'angolo di muro che li separava dalla vista degli altri fu un angolo di muro, la corsa per la collina fu una bella, radiosa, ansiosa corsa per la collina».[126]

Il principale responsabile del tramutarsi delle cose in simboli è senza dubbio la paura, grande tema dell'intera raccolta e già del *Sentiero dei nidi di ragno*. Essa si fa largo soprattutto attraverso l'inganno ottico, con un gioco sulle apparenze del vedere: le cose diventano simboli quando perdono la neutralità dell'inanimato, e per esempio un tronco diventa un nemico pronto a uccidere, creando una bolla di paura immaginaria che si gonfia fino all'assurdo, per il terrore ultimo della morte. Secondo l'elementare legge del perturbante, basata sul dubbio che un oggetto privo di vita non si riveli invece animato, o viceversa quello che si crede animato non lo sia affatto. Lo smarrimento si scatena a partire dall'incertezza; non a caso in questi racconti abbonda l'avverbio "forse", che insieme ai grappoli di domande che fanno e disfanno il gomitolo ambiguo della realtà, ha il compito di seminare dubbi, dai quali germogliano intere fantasie parallele, proponendosi come una delle maggiori tecniche di lievitazione narrativa della raccolta.

Dall'unione del tema della paura con la tecnica del racconto a catena nascono tre dei racconti partigiani piú belli: *Paura sul sentiero*, *Andato al comando* e *Campo di mine*. Cosí efficaci da far lamentare Calvino per la richiesta solo di racconti fatti su quello stampo; dove alla solita sindrome-*Sentiero* dell'angoscia di cristallizzarsi, facendo il verso a se stessi («mi sono stancato del solito raccontino con lo sparo finale»),[127] si affianca in fondo il compiacimento per una strada ben imboccata. Infatti l'espediente della catena aveva il pregio di smontare il rischio retorico dell'angoscia e della disperazione intima o addirittura intimistica, per mutarla in *suspense* narrativa, tutta esterna, di pura trama.

126. *RR*, I p. 245.
127. Lettera a Marcello Venturi del 19 gennaio 1947 (*Lettere*, p. 178).

Come per altro verso avviene anche nel filone dei racconti di Riviera della raccolta, quello che pone in primo piano il paesaggio ligure, popolato di bambini o adolescenti alle prese con qualche avventura d'iniziazione nell'eden vegetale o marino. E che conta la trilogia d'apertura di *Ultimo viene il corvo*: *Un pomeriggio, Adamo*, tutto costruito sull'avvicendarsi a catena dell'offerta da parte del piccolo giardiniere a una bambina di varie bestiole, cadenzata dalle stesse formule e risposte; insieme a *Un bastimento carico di granchi* e *Il giardino incantato*, entrambi costruiti sul binomio forse-paura. L'uno modulando in una forma tra le piú memorabili, per la grazia sospesa e un po' lancinante dell'atmosfera, l'immagine chiave del buco regressivo, brulicante di animali, che già era anch'esso, fin dal titolo, nel *Sentiero*; con tutto il potere immaginifico del "forse" in pieno dispiegamento: «forse tutta la stiva della nave era piena di granchi brancolanti e un giorno la nave si sarebbe mossa sulle zampe dei granchi e avrebbe camminato per il mare».[128] L'altro invece sviluppando una tipica situazione fiabesca, sempre fondata sulla molla estate-bambini-esplorazione; dove il prediletto tema edenico si combina per l'appunto alla paura della cacciata, tramite l'effetto amplificante del solito "forse": «forse le vetrate stavano per spalancarsi tutt'a un tratto e signori e signore severissime per apparire sui terrazzi e grossi cani per essere sguinzagliati per i viali».[129]

Anche *Alba sui rami nudi*, che segue a questi tre nell'ordine della raccolta, è un racconto sulla paura; la beffa giocata a un contadino attaccato verghianamente alla sua roba, che vive nel terrore di vedersela rubare. Come avviene in *Paura sul sentiero*, nel buio ogni cosa si trasforma e assume spaventosi contorni, «gli alberi sembravano enormi uccelli appollaiati su una gamba sola»,[130] il lume della moglie che giunge a dargli il cambio di guardia «era vero o era uno scherzo delle scimmie? Bisognava svegliarsi o sparargli?».[131] La

128. *RR*, I p. 164.
129. *RR*, I p. 169.
130. *RR*, I p. 176.
131. *RR*, I p. 177.

moglie al contrario non teme nulla, il che significa che non conosce il male dei simboli ma legge la realtà per quello che è, e «anche se fosse venuto il diavolo a farle paura lei avrebbe capito che si trattava d'un cespuglio».[132] Solo cosí si disinnescano le trappole delle metafore: «A un tratto vide una pietra che si muoveva balzelloni sul sentiero. La toccò col piede: era molle come carne. Un rospo, era: si stettero un po' a guardare, la donna e il rospo, poi quello continuò da una parte e lei da un'altra».[133] Cosí si scampa alla prova mortale dei doppi sensi: una pietra è una pietra, il male che ti frega sta nell'oscurità dei significati. «Un mondo ambiguo, tutto in male o tutto in bene»[134] è quello che dissemina di paura il percorso verso la morte di *Andato al comando*; o il *Campo di mine* dove la morte arriva con lo scambio e la metamorfosi d'ogni cosa in qualcos'altro: «La terra che divenne sole, l'aria che divenne terra, il *ghii* delle marmotte che divenne tuono».[135]

Libereso, il giardiniere protagonista di *Un pomeriggio, Adamo*, per prima cosa porta Maria-Nunziata in un angolo dove stanno delle piante di dalia e indica per terra. Ma lei non vede niente; «Guarda che si muove – disse il ragazzo. Allora lei vide una pietra di foglie che si muoveva, una cosa umida, con occhi e piedi: un rospo», e ne ha spavento, mentre lui ride «Hai paura! È un rospo! Perché hai paura?».[136] L'effetto di scambio tra la pietra e il rospo, giocato sul fatto che prima si dice quel che sembra, come fosse davvero quel che è («vide una pietra di foglie che si muoveva»), e solo dopo si spiega l'inganno ottico, esemplifica un nodo di straordinaria rilevanza nell'opera di Calvino, in rapporto a quel nesso tra simboli e paura di cui si parlava. E che si diceva avere non poca parte proprio nella fattura narrativa di questi racconti; per lo scarto che introduce tra la catena di false interpretazioni e la realtà, regolandone tutta la

132. Ibid.
133. *RR*, I p. 178.
134. *RR*, I p. 264.
135. *RR*, I pp. 292-93.
136. *RR*, I p. 153.

suspense. Oltre a contribuire in modo determinante a dilatarne lo spazio con l'oscillazione di significati e identità. Ma non solo questo. L'equivoco che fa confondere un rospo con una pietra, un albero con un nemico e simili, suscitando la perturbante paura dell'inanimato che si muove, una volta chiarito riavvolge il filo all'indietro dell'apparente metamorfosi, dando conto della sua provenienza: prima di tutto da una metafora ("il rospo è una pietra"); quindi, ancor prima, da un paragone ("il rospo è come una pietra").

Non sarà un caso, allora, che in tutta la raccolta l'uso del paragone sia davvero massiccio, con una sorta d'incanto del "come" che lo fa scattare come una molla, continua e insistita, non poche volte prevedibile e spesso orientata al mondo animale. Mentre nei racconti migliori si contiene e regola meno meccanicamente, limitandosi ai casi in cui è sicura di cogliere nel segno. Proprio questa sarà la strada di affinamento decisiva per superare alcune pecche di stile della fase giovanile: levare al paragone il ruolo da protagonista assoluto che aveva avuto, come fosse il miglior espediente per dare spessore letterario e inventivo alla lingua di un racconto, ciò che deve provvedere ad alzare il suo grado di connotazione ed espressività.

Alba sui rami nudi inaugura, nell'ordine della raccolta, quello che potrebbe chiamarsi il capitolo della *Liguria magra e ossuta*, dal titolo del primo articolo pubblicato da Calvino sul «Politecnico» nel dicembre del 1945. Tre racconti (*Alba sui rami nudi*, *Di padre in figlio*, *Uomo nei gerbidi*) che modulano in chiave rustica quel sogno di liberazione dalle colpevoli iridescenze della fantasia, per darsi a scrivere invece della vita dura del suo paese, che aveva confidato in una lettera a Scalfari del 1° giugno 1942.[137] Inseriti in un gruppo maggiore, che ne comprende altri quattro (*L'occhio del padrone*, *I figli poltroni*, *Pranzo con un pastore* e *Dopo un po' si riparte*), tutti incentrati sul tema dominante del rapporto tra padri e figli: i figli poltroni, appunto, schiavi della fantasticheria, che tradiscono la tempra rude e produt-

137. Si veda avanti, pp. 197-98.

tiva dei padri. Tema centrale, si diceva, in una raccolta dedicata «ai miei genitori»: il libro, forse, del riscatto dai sensi di colpa della pecora nera dell'austera famiglia di scienziati, che si salva dal peccato originale d'improduttività della letteratura solo con la benedizione dell'ideologia.

Segue un testo di raccordo, *La casa degli alveari*, racconto in prima persona di un delitto sessuale da parte di una voce irosa e apocalittica, che combina l'impulso di cancellazione del genere umano con una feroce misoginia; quindi il gruppo centrale di una decina di racconti di guerra. Poi cinque racconti di un genere piú macchiettistico e picaresco (*Visti alla mensa*, *Furto in una pasticceria*, *Dollari e vecchie mondane*, *Si dorme come cani*, *Desiderio in novembre*), «storie colorate di personaggi e appetiti elementari», come li definí in seguito lo scrittore.[138] Infine un terzetto di racconti di «favolistica politica»,[139] dove le varie istituzioni (giustizia, polizia, politica) vengono osservate dal punto di vista dei cattivi, mentre accanto preme la folla logora della povera gente (*Impiccagione di un giudice*, *Il gatto e il poliziotto*, *Chi ha messo la mina nel mare?*). Uno dei racconti piú recenti della raccolta, scritto nel 1949, è *L'avventura di un soldato*, fatto passare tra i picareschi, ma che in realtà segna già un altro stile, piú pieno e maturo, il passaggio decisivo a qualcosa di nuovo: il primo delle avventure che avranno peculiarità speciali relative alla scrittura degli anni Cinquanta.[140]

Come s'intuisce anche da questa rapida rassegna, *Ultimo viene il corvo* fu il primo banco di prova per quel talento di montaggio dei pezzi sparsi che Calvino ebbe sempre vivissimo; e tanto influenzò il modo di concepire le sue opere da contagiare anche la forma del romanzo. Di fronte alla difficoltà di armonizzare stili cosí diversi, com'era il caso di questa prima raccolta che conteneva ben trenta testi, scritti in un arco di tempo di circa cinque anni (e cinque anni

138. Nella *Nota alla nuova edizione* del 1969, riportata in *RR*, I p. 1263.
139. Ibid.
140. Si veda avanti, pp. 116-20.

ancora giovanili, perciò cruciali nella trasformazione dello stile di uno scrittore), non s'accontentava affatto di assemblare per mero ordine cronologico, ma piuttosto lavorava sull'aria di famiglia, sulle proporzioni e sulle simmetrie. In attesa della ben piú impegnativa architettura dei *Racconti* del 1958, per il momento il *puzzle* fu risolto con un ordinamento senza partizioni, in successione continua, ma a ben vedere organizzato intorno a nuclei tematici che all'incirca si danno il cambio a tre a tre, secondo una predilezione ternaria che sarà tra le piú tenaci in Calvino.

Del resto il tre è presente anche nel numero complessivo dei racconti della raccolta, che come si è detto erano trenta. Vale a dire una selezione di circa la metà di tutti i racconti scritti fino a quel momento: dove cadeva in prescrizione tutto ciò ch'era stato scritto prima del 1945 (quindi tutti i raccontini giovanili), ma venivano anche scartati una decina di racconti pubblicati tra il 1946 e il 1949, per lo piú sull'«Unità». Racconti spesso troppo descrittivi, dove stenta a prendere corpo una storia, e perciò piú naturalmente retorici, meno fattuali; oppure troppo farseschi (com'era *Isabella e Fioravanti*), dal tono quasi di *reportage* (*Freddo a Napoli*), o già protesi a un'altra maniera (è il caso di *Lasciare Anna*, che precorre alcuni temi dei *Giovani del Po*). Infine due racconti ch'erano inediti, e che tali sono poi rimasti, furono espunti dal volume in bozze.[141]

Il libro uscí in questa forma nel luglio del 1949, nella solita collana dei «Coralli», con sulla copertina un particolare di un quadro di Bosch. Dei trenta racconti, ventitré erano gia stati pubblicati altrove, su alcune riviste («Aretusa», «Agorà», «Darsena nuova», «Politecnico», «Rinascita») ma soprattutto sul quotidiano «l'Unità», nelle varie edizioni di Genova, Milano e Torino. Ben diciassette racconti

141. Per maggiori dettagli si rimanda alla nota al testo della sezione *Racconti esclusi da 'I racconti'* (*RR*, III pp. 1317-36). I racconti già editi ma esclusi da *Ultimo viene il corvo* sono precisamente nove (da *E il settimo si riposò*, del 9 giugno 1946 a *Lasciare Anna* del 2 aprile 1949) e si leggono in *RR*, III pp. 833-76. I due racconti ritirati in bozze (*Vento in una città* e *Amore lontano da casa*) si trovano alle pp. 952-68 dello stesso volume.

giungono dall'«Unità», e nel passaggio in volume vengono revisionati con alcuni ritocchi linguistici.

Piú sensibile, invece, l'intervento che interessa il transito di diciannove racconti di *Ultimo viene il corvo* nel volume dei *Racconti* del 1958, con varianti tese generalmente all'attenuazione di certe esasperazioni espressive, secondo la piú frequente tendenza correttoria dei testi antichi, come sarà anche nel caso del *Sentiero*. Compresa quella censura in «senso antipornografico» di cui parla in una lettera a Pietro Citati del settembre 1958,[142] che non stupisce in un autore tra i piú sessualmente castigati del nostro Novecento. E se già nella cernita dei sommersi e salvati da inserire nella raccolta maggiore l'autore aveva dato prova di un istinto di autocorrezione altissimo, eliminando quelli incontestabilmente peggiori, nel lavoro di ripulitura testuale non è da meno: sopprimendo i passaggi piú ingenui e imparando l'arte di levare e raccorciare per aumentare con la sintesi l'effetto.

Infine, la storia editoriale del volume *Ultimo viene il corvo* conosce altre due tappe: una vent'anni dopo, nel 1969, quando ne viene ripubblicata una nuova edizione, nella stessa collana ma completamente diversa dalla prima, sia per l'ordinamento (divisa in quattro parti numerate, con la seguente ridistribuzione dei gruppi: racconti di guerra; picareschi; di memoria; favolistica politica), sia per l'eliminazione di cinque racconti del 1945-'46 della raccolta originaria e l'aggiunta di altri cinque, scritti in seguito; e nel 1976 quando finalmente il libro riacquista la sua fisionomia primitiva (sia pure, ovviamente, coi testi riveduti nel 1958) nell'edizione dei «Nuovi Coralli».

Nel complesso, l'impressione è che Emilio Cecchi non avesse tutti i torti quando in un recensione del 1952 al *Visconte dimezzato* esprimeva tutta la sua perplessità per *Ultimo viene il corvo*, che a suo parere conteneva racconti «fra i piú schietti» e altri «fra i piú stonati» della Resistenza, «dovendo ogni momento passare dal buono

142. Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 262.

nel pessimo»;[143] e ugualmente Vittorini, nel risvolto dell'*Entrata in guerra*, parlava di «un mazzo di racconti che in parte parvero spontanei e selvatici, dei fiori di campo, e in parte un po' sforzati o comunque coltivati, dei fiori di serra».[144] Una certa discontinuità nei risultati alla quale non era senza dubbio estranea la destinazione per almeno due terzi giornalistica di questi racconti; coi residui d'occasionalità che poteva comportare, in quella sorta di presa diretta dell'immediato dopoguerra su ciò che era appena accaduto. E che pure, proprio nella sua qualità cosí spuria e pubblica, fu il decisivo lasciapassare per una legittima pratica della letteratura; l'unico luogo da cui lo scrittore potesse prendere il volo.

4. Tre prove di romanzo

Per un autore affetto da una sindrome del primo libro cosí manifesta e pungente, pubblicare il secondo libro non doveva essere uno scherzo. In effetti, se di solito non si fatica a rammentare il titolo del primo romanzo di Calvino, quello del secondo non è altrettanto immediato. Anche se non ci sono dubbi sul fatto che il secondo romanzo pubblicato dal ventottenne Italo Calvino cinque anni dopo il primo, nel 1952, sia *Il visconte dimezzato*. Nel frattempo, però, era uscito il vero secondo libro, ossia la raccolta di racconti del 1949 *Ultimo viene il corvo*; e nel 1954 uscirà il quarto, *L'entrata in guerra*, che contemplava tre lunghi racconti di tipo autobiografico.

Eppure il periodo tra la fine degli anni Quaranta e la metà degli anni Cinquanta rimane una zona un po' indefinita, in cui lo scrittore sembra voler far perdere le proprie tracce, o viceversa lasciarne molte di tipo diverso, in attesa di quell'unica significativa che lo riscatti da tutto il resto. E che certamente doveva essere un roman-

143. E. Cecchi, *Il miglior libro Calvino l'ha scritto per scherzo*, in «L'Europeo», 10 maggio 1952, p. 45, poi in Id., *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Milano, Garzanti, 1954, p. 311.

144. Cfr. *RR*, I p. 1270.

zo. Ma non *Il visconte*, che era ai suoi occhi un romanzetto facile, dubitando addirittura che fosse un'opera da pubblicare, col timore di darle troppa importanza; e poi raccolto nella trilogia dei *Nostri antenati* verrà come differito in avanti, quasi appartenesse piuttosto alla fine del decennio. Meno che mai *L'entrata in guerra*, che era la testimonianza del rodaggio sulle forme piú lunghe del racconto che stava compiendo in quegli anni, ma che rimaneva un inadeguato insieme di ibridi, nell'incertezza che «si reggano come libro»;[145] e che infatti poi vorrà cancellare come volume autonomo, accorpandolo nei *Racconti* del 1958 e definendolo «un librettino dignitoso ma non indispensabile».[146]

«Quindi *L'entrata in guerra* non è ancora la mia via maestra, come non lo era il *Visconte*: è un approfondimento di mezzi, di conoscenza umana, ma la vera via sarà – io credo – qualcosa tra il *Sentiero* e *L'entrata in guerra*».[147] Trovare la via maestra, la vera via: questo è il grande assillo di far centro, la paura del vicolo cieco o della strada minore, che turba ogni possibile proiezione di Calvino sulla propria figura di scrittore. Un affanno essenzialista che in fondo non lo abbandonerà mai, ma che indubbiamente toccava il suo culmine in questi difficili anni Cinquanta. Quando il laborioso Calvino sapeva di giocarsi tutto, l'essere o il non essere un vero scrittore; ed ebbe un lungo corpo a corpo con la frustrazione e con il demone dello spreco di sé. Che significava in sostanza battagliare per la conquista dell'opera seria, lunga e piena, sconfiggendo quel «mal del romanzo»[148] che dopo aver imparato a padroneggiare la forma del racconto, ormai lo incalzava: perché certo egli non ignorava che solo misurarsi su quel campo lo avrebbe salvato dal rischio di rimanere nella palude degli scrittori mai nati, o peggio mancati.

145. Lettera a Elio Vittorini del 5 ottobre 1953 (*Lettere*, p. 381).

146. Lettera a Domenico Rea del 15 marzo 1954 (Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 126).

147. Lettera a Niccolò Gallo del 12 luglio 1954 (*Lettere*, p. 408).

148. Lettera a Enrico Ardú dell'11 dicembre 1947 (*Lettere*, p. 208).

In una lettera dell'agosto del 1954, a quel certosino scrutatore dei libri degli altri che fu Calvino scappa la pazienza con l'ennesimo giovane scrittore che si lamenta di un rifiuto: «ma che ti piglia? Avertela a male per un manoscritto rifiutato? Ma ti sembra il caso? Fallito: e perché? Falliti sono quei poveretti a cui editori troppo indulgenti – e noi ne abbiamo diversi sulla coscienza, purtroppo – hanno pubblicato i primi libri, per quella felicità che in qualche misura sempre c'è nei primi libri, e poi non hanno saputo continuare e hanno visto la critica trascurarli, il pubblico dimenticarsi di loro…». E poi aggiunge che lui stesso continua a scrivere cose che gli vengono rifiutate, «ne ho i cassetti pieni, e sono proprio quelle cui fatico di piú, anni ed anni»; in particolare accenna a «due grossi romanzi nel cassetto: uno scritto dal '47 al '49, l'altro dal '49 al '51. Adesso ne scrivo un altro, faticosissimo anche questo: chissà se mi riuscirà?». Il trucco, secondo lui, è di far come se ciò che si è scritto fino ad allora non contasse nulla, fosse solo «apprendistato, esperimento»: di dover ancora «cominciare a scrivere»,[149] ancora nascere alla vera vocazione, trovare la via maestra. Il romanzo scritto dal 1947 al 1949 e rimasto inedito s'intitolava *Il bianco veliero*; quello scritto dal 1949 (in realtà dal 1950) al 1951, finito e anch'esso lasciato nel cassetto *I giovani del Po*; e l'ultimo, iniziato nel 1952 ma scritto soprattutto nel 1954, poi rimasto incompiuto, *La collana della regina*.

I circa otto anni che vanno dal 1947 al 1955, ovvero dal *Sentiero* alla metà degli anni Cinquanta, furono anni di enormi fatiche, letterarie ed editoriali. Fu soprattutto un'esasperante età di continue doglie e aborti romanzeschi, attraversata da un'unica ossessione: scrivere un grande romanzo realista, che fosse specchio del mondo contemporaneo. *Il bianco veliero* ci provava orchestrando, nei toni accesi o cupi del grottesco tipici della sezione picaresca di *Ultimo viene il corvo*, tutto un «multicolore universo di storie»,[150] che galleggiava sul mare

149. Lettera a Mario Ortolani del 7 agosto 1954 (*Lettere*, p. 414).

150. Cosí lo definiva Calvino nella *Prefazione* del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno* (*RR*, I p. 1186).

di miseria ma anche di vitalità collettiva dell'immediato dopoguerra, chiedendo di aver voce. L'espediente narrativo è quello abbastanza elementare di una protagonista bambina e contadina che viene mandata in viaggio dal padre, per scambiare dell'olio con della farina, prestandosi a diventare la mobile calamita di diversi incontri e storie. Al centro di questo mondo straccione che vive d'espedienti, il camion della borsa nera chiamato *Bianco veliero*, le cui peripezie sono oggetto d'instancabili narrazioni e trasfigurazioni.[151] Nell'aprile del 1949 il romanzo è finito, e ai genitori se ne dichiara «abbastanza contento»; adesso si tratta solo di stabilire con l'editore se far uscire prima questo, oppure il volume di racconti *Ultimo viene il corvo*, «che è già quasi tutto composto».[152] Quando quest'ultimo esce, nell'agosto del 1949, in una scheda bibliografica ad esso allegata e attribuibile a Cesare Pavese si annuncia «un secondo romanzo, *Il Bianco veliero*, che uscirà tra breve».[153]

Invece le cose andarono diversamente: nel settembre Vittorini scrive a Natalia Ginzburg una lettera dove esprime grosse perplessità sul libro, giudicandolo troppo macchiettistico e forzato; in conclusione: «Non dobbiamo dire a Calvino amico che fa male a se stesso, e forse non poco, pubblicando un libro simile?».[154] E fu uno stop insormontabile per chi proprio quello non voleva, bruciarsi con un affrettato secondo romanzo, avendo furia di fare «il libro per il libro».[155] Tutto il castello di titubanze che, a dispetto del fattivo ottimismo mostrato ai genitori, aveva accompagnato la faticosa stesura del romanzo, trovava fondamento nelle parole di Vittorini. Già nel giugno del 1948, infatti, l'autore ne parlava come di un qualcosa

151. Su un camion della borsa nera, che molto ricorda questo, Calvino scriverà nel 1955 una sceneggiatura per il cinema intitolata *Viaggio in camion*, in «Cinema nuovo», IV 1955, 57 pp. 293-95 (*RR*, III pp. 499-508).

152. Lettera ai genitori del 13 maggio 1949 (cit. in *Lettere*, p. 247 n. 1).

153. Ibid.

154. Lettera del 26 settembre 1949, ivi.

155. Come dice, a proposito dei dubbi sulla pubblicazione dell'*Entrata in guerra*, nella lettera a Vittorini del 5 ottobre 1953 (*Lettere*, p. 381).

di «morto» e «disperatamente brutto, forzato, intestato», che gli andava succhiando «il sangue per mesi e mesi», e che doveva trovare il coraggio di scrollarsi di dosso. Mettendo tempo in mezzo, addirittura, per disintossicarsene: «non devo scrivere per un po' di tempo se no sbaglierei ancora»;[156] smettere per quattro o cinque anni di scrivere romanzi in modo da prepararsi meglio, «studiare sul serio» e «imparare a scrivere un po' bene».[157] Cose buone nel romanzo ce n'erano, come riconosce scrivendo a Elsa Morante: ma erano «buone *prese pezzo per pezzo*, come una raccolta di racconti».[158] Niente di peggio per chi proprio del contrario andava in cerca, volendo finirla di scrivere solo racconti.

Dunque tutto è di nuovo da rifare, si ricomincia da capo. Anche se il fastidio per lo spreco gli faceva scrivere ancora nel 1952, a Giuseppe De Robertis, di «essersi già un po' pentito di non averlo pubblicato, a suo tempo»[159] quello sfortunato romanzo. Ma intanto l'impresa non meno gravosa del nuovo romanzo messo in cantiere a partire dal gennaio 1950, *I giovani del Po*, era avviata e su quello Calvino concentrerà le sue maggiori ambizioni dei primi anni Cinquanta. L'anelito per la via maestra: «E, se ce la faccio, sarà quello *il mio primo libro*»,[160] rimanendo per lungo tempo «sempre il libro *che vorrei scrivere*».[161] Insomma si tratta del romanzo-romanzo sempre sognato, «con la classe operaia e tutto»; peccato che non piaccia quasi a nessuno degli esperti lettori a cui viene sottoposto, e «nessuno riesca a leggerlo fino in fondo perché dicono che è una barba».[162]

156. Lettera a Silvio Micheli dell'11 giugno 1948 (*Lettere*, p. 222).

157. In una lettera a Marcello Venturi del 31 maggio 1948 (cit. in *Lettere*, p. 223 n. 1).

158. Lettera del 2 marzo 1950 (*Lettere*, p. 272).

159. Lettera del 3 aprile 1952 (*Lettere*, p. 338-39). Dal romanzo inedito Calvino ricaverà il racconto *Va' cosí che va bene*, inserito nel volume dei *Racconti* del 1958 (*RR*, II pp. 1018-19).

160. Lettera a Elsa Morante del 9 agosto 1950 (*Lettere*, p. 290).

161. Lettera a Carlo Salinari del 22 dicembre 1952 (*Lettere*, p. 360).

162. Lettera a Micheli del 28 gennaio 1952 (*Lettere*, p. 336).

Tutti i pareri in casa editrice sono negativi, ma Calvino si ostina a tornarci sopra e quasi decide di fare di testa sua, pubblicandolo in una collana diversa dalle consuete, la «Piccola biblioteca scientifico-letteraria» (della quale egli curava la sezione letteraria), perché «ci tengo a documentare il lavoro che ho fatto in questa direzione».[163] Poi la persuasione del fallimento, a onta di tutto il lavoro malamente investito, prevale. E in quanto tale, come «un libro fallito e leggibile solo con intenti scientifici»,[164] documento postumo di una direzione espressiva a cui Calvino tese in quegli anni con ogni sua forza, nel 1957 fu consegnato alla rivista «Officina» perché lo pubblicasse in corpo piccolo e con quell'antico titolo, per non voler toccar nulla, che non sembrasse un «voler rinverdire, riavvicinare a me il libro, che pubblico invece in quanto del tutto staccato da me».[165]

Intanto, nel 1954, Calvino aveva ripreso in mano una terza prova di romanzo, dal titolo *La collana della regina*, già cominciato nel 1952: ugualmente impegnato e di vasto impianto, stavolta però di tipo «realistico-caricaturale, che si svolge in una grande città industriale, con operai, industriali, mogli, generali, vagabondi, tutti insomma».[166] Una collana di perle smarrita, che passa di mano in mano, è il pretesto per realizzare una satira dei vari ambienti sociali d'una città industriale del dopoguerra, con un «intreccio complicato» e ogni episodio da rifare «tre o quattro volte prima di trovare la "chiave" giusta. Vado avanti lentissimo e se va bene lo finirò nel 1956».[167] Invece dopo poco s'accorge che anche questo non va e lo interrompe, ricavandone nel 1958 il racconto *La gallina di reparto* per la raccol-

163. Ancora nella lettera a Carlo Salinari del 22 dicembre 1952 (*Lettere*, p. 360). Sulla «Piccola biblioteca scientifico-letteraria» si veda avanti, pp. 221-22.

164. Lettera a Pier Paolo Pasolini del 18 febbraio 1957 (*Lettere*, p. 481).

165. Lettera a Francesco Leonetti del 19 febbraio 1957 (*Lettere*, p. 483). Il romanzo esce in quattro numeri di «Officina»: 8 pp. 331-38; 9-10 pp. 398-414; 11 pp. 463-74; 12 pp. 538-52.

166. Lettera a Aldo Camerino del 12 novembre 1954 (*Lettere*, p. 420).

167. Lettera a Domenico Rea del 15 marzo 1954 (cit. in *Lettere*, p. 399 n. 3).

ta dei *Racconti*, e pubblicando nel 1960 l'intero abbozzo col titolo *Frammento di romanzo*.[168]

Ormai è evidente che quel miraggio di strada maestra su cui per cosí lungo tempo aveva investito le sue forze giovanili, non portava da nessuna parte: «È un tema che non faccio che prenderci delle testate, da dieci anni», afferma sconsolato al momento di liquidare il fantasma dei *Giovani del Po* su «Officina».[169] E quando Lanfranco Caretti all'inizio del 1958 si spinge a pronosticare che a Calvino riuscirà infine di scrivere un «grande romanzo realista», lui gli risponde che se lo augura, anche se a questo punto «quel che contano sono le cose già scritte».[170] Infine la stanchezza per tutte le fatiche sprecate di quegli anni difficili, dove per ben tre volte la chimera del libro a venire era sfumata, cavandogli ogni energia, si fa sentire. Mentre le cose già scritte a quel punto non erano poche, anzi tali da rassicurare chiunque sul ruolo ormai certo di scrittore che gli sarebbe spettato, anche senza la palma di quel benedetto romanzo realista: erano innanzitutto le *Fiabe italiane*, composte tra il 1955 e il 1956, subito dopo aver rinunciato anche alla *Collana della regina*. Quindi una coppia d'assi come *La speculazione edilizia* e *Il barone rampante*, pubblicati entrambi nel 1957.

L'anno è quello di svolta in cui Calvino lascia il PCI; finalmente allentandosi, almeno in parte, quell'ansia di responsabilità verso la storia che lo aveva portato a remare contro ogni cosa che lo distraesse dai suoi doveri di stare coi piedi per terra e gli venisse troppo facile. Una recensione di Leonardo Sciascia al *Barone rampante*, nel dicembre di quello stesso anno, gli porge la mano su questa strada affermando che è solo la fedeltà al proprio mondo poetico, sia esso poi di materia attuale o favolosa non conta, a garantire la fedeltà alla

168. I. Calvino, *Frammento di romanzo (1954)*, in AA.VV., *I giorni di tutti*, Roma, Edindustria, 1960, pp. 78-103; poi col titolo *La collana della regina*, in Calvino, *Prima che tu dica «Pronto»*, cit., pp. 92-123 (*RR*, III pp. 1127-52).

169. Nella nota di accompagnamento riportata in *RR*, III p. 1342.

170. Lettera del 19 gennaio 1958 (*Lettere*, p. 539).

storia.[171] E cosí in parte si placa quell'annaspare verso il romanzo, per ritrovare fuori da sé l'onda della storia che lo aveva condotto di getto alle prime opere del dopoguerra, mentre dopo poco il fiato diventava piú corto e tutto s'arenava: «M'accorgo», scriveva nel 1950, «che è stata la pressione della storia a portarmi avanti, e poi mi ha lasciato lí».[172]

Come se ogni cosa fosse andata liscia finché erano solo storie partigiane, poi a contatto con una «realtà sociale piú complessa» la scrittura avesse cominciato a girare a vuoto e procedere «a tentoni».[173] Come fosse finito l'incanto che aveva popolato il mondo del dopoguerra di un gettito spontaneo di racconti a flusso continuo e collettivo, riscattandolo dal «grigiore delle vite quotidiane» che non hanno nulla da dire e se ne stanno mute a perdersi nel nulla. Spento il prodigioso riflettore che aveva animato e dato colore a ogni cosa, il grigiore adesso tornava. E non si sapeva piú cosa fargli dire: se aveva in serbo un racconto suo, nuovo da fare, che illuminasse il suo tempo; e quale forma, quali parole questo racconto avrebbe dovuto avere.

Non riuscire a cavargli questo segreto, a farlo venir fuori dal suo plumbeo tran tran di mutismo, fu il piú grande cruccio di Calvino negli anni Cinquanta. Quello che gli fece mandare in giro solo uomini in disdetta con se stessi, assediati dal grigiore, come furono i protagonisti delle piú importanti opere realiste di quegli anni, dalla *Formica argentina* alla *Speculazione edilizia* e *La nuvola di smog*, fino alla *Giornata d'uno scrutatore*. I quali erano, d'altronde, soltanto mezzi romanzi, ibridi tra il racconto e il romanzo; o meglio ombre del vero romanzo che non c'era stato, in disdetta anch'essi con quel di piú che non riuscivano a diventare. Eppure sempre fedeli a quell'idea e a quell'ambizione. Che aveva il grande fascino morale di ciò che è

171. L. Sciascia, *Italo Calvino, 'Il barone rampante'*, in «Il Ponte», xiii 1957, 12 p. 1880. Si veda, a questo proposito, la lettera a Lanfranco Caretti del 19 gennaio 1958 (*Lettere*, p. 539).

172. Lettera a Morante del 9 agosto 1950 (*Lettere*, p. 290).

173. Lettera a Alberto Asor Rosa del 21 maggio 1958 (*Lettere*, p. 548).

difficile: contro la facilità di tutto il resto, dei tempi stessi che invitavano solo alla spensieratezza dell'andare avanti. Quindi anche contro *Il visconte* che s'era fatto quasi da sé, senza penare; indulgendo in fondo all'andazzo generale, figlio di una sorta di edonismo letterario sentito come fuga nel fantastico. Che lasciava il tempo che trovava.

Eppure tra i due romanzi coevi dei primi anni Cinquanta, quello "facile" (*Il visconte dimezzato*) e quello "difficile" (*I giovani del Po*), ci corre come tra il giorno e la notte. Sembrano scritti da un'altra mano: *I giovani del Po* non si direbbe neanche un romanzo di Calvino, per quanto è piú sgraziato e infelice dell'altro. Mezzo epistolare e mezzo in terza persona, già nel mal riuscito accordo tra i due stili trova una sua prima debolezza. La storia è quella di Nino, emigrato a far l'operaio in una grande città del nord, lasciando al paese d'origine l'amico del cuore, che fin dal nome si capisce essere nient'altro che un doppio del protagonista: Nanin. In città Nino inizia l'attività politica e contemporaneamente una relazione con la ricca e capricciosa Giovanna, una «borghesetta»[174] che lo fa diventar matto, vive in una casa-labirinto custodita da tre vecchie, manda messaggi contraddittori e incomprensibili, tradisce e dileggia facendolo perdere nel solito male dei simboli. Finché tutto non si risolve nella grande scena catartica dello sciopero finale, con «lei cattiva, lei debole, lei pietosa e disperata»[175] che lo insegue fuor di senno sopra una macchina in mezzo al corteo, finendo per scontrarsi con un camion e rimanendo puntualmente uccisa.[176] Tra Nino e Nanin (che sono i

174. *RR*, III p. 1117.

175. *RR*, III p. 1124.

176. Un racconto dove il conflitto tra amore e politica veniva già prefigurato negli stessi termini di depurazione del maschio dalla femmina è *Lasciare Anna*, uscito sull'«Unità» del 2 aprile 1949 e mai raccolto in volume (dove Anna viene esplicitamente definita «l'azzardo, l'andare avanti alla cieca, il lasciar decidere le cose: la guerra»; e il protagonista se ne libera come per un superiore richiamo all'ordine morale: «eliminerò il provvisorio dalla mia vita, decise, non lascerò nulla di me al caso», *RR*, III pp. 874 e 876).

corrispondenti della parte epistolare) i ruoli vengono cosí meccanicamente spartiti: l'uno è la funzione utopica, positiva, l'operaio intellettuale che combatte per un mondo migliore; l'altro è il brusco giovane nichilista e cinico, che conosce la lotta per la sopravvivenza della rude vita di mare, e la sua spietatezza. Nino è dalla parte delle forze che vogliono unire, alla ricerca di un senso di redenzione collettiva, mentre Nanin si lascia andare con rabbia all'insensatezza dello sbranamento universale.

Unione e sbranamento: questo binomio dovrebbe ricordare qualcosa al lettore delle opere di Calvino. All'inizio degli anni Cinquanta chi non ebbe la possibilità di leggere *I giovani del Po*, rimasti per fortuna nel cassetto, leggeva comunque parole molto simili, se non addirittura uguali, messe in bocca non a un operaio, né tanto meno a un lupo di mare, ma alla metà d'un visconte del Settecento, detto il Gramo. Il quale, accarezzando un polpo dimezzato, espone la sua cupa morale di un universo «fatto a brani».[177] Mentre l'altra metà, detta il Buono, dirà la sua sulla pena dell'incompletezza, che crea un anelito di fraternità con «tutte le mutilazioni e le mancanze del mondo».[178]

Invece al lettore che tra il 1957 e il 1958 leggeva *I giovani del Po* a puntate sulla rivista «Officina», l'intreccio amoroso che vede Giovanna aizzare la gelosia di Nino tramite i due amici-spasimanti che le stanno sempre appresso, mentre li tiranneggia come la regina coi servi, doveva rammentare una lettura fresca del giugno 1957: perché è la stessa identica situazione che nel romanzo di Calvino uscito in quella data, *Il barone rampante*, vede Viola, la bizzosa marchesa amante di Cosimo, bamboleggiare sotto i suoi occhi con due luogotenenti invaghiti di lei, e tenerseli sempre appresso in un gioco a nascondino e al massacro, che porta infine quello scintillante amore a disfarsi in un'«oscura degradazione».[179]

177. *RR*, I p. 403.
178. *RR*, I p. 422.
179. *RR*, I p. 731.

Travestiti da Gramo e Buono, Nino e Nanin fanno tutto un altro effetto; cosí, camuffati da Cosimo e Viola, Nino e Giovanna. Paradossalmente perdono quell'opprimente meccanicità che ne faceva delle figurine moraleggianti e acquistano invece maggior corpo, maggiore concretezza. Sono piú veri e credibili. E gli stessi discorsi che nei panni semi-autobiografici del romanzo realista erano ingenui e moralistici, nella veste mascherata del romanzo fantastico-grottesco diventano icastici, curiosi e avvincenti. Dimostrando che non era tanto la sostanza e neanche lo stile, ma piuttosto un radicale cambiamento di punto di vista quello che ci voleva per trasformare in fulgida letteratura un buio pasticcio. Per salvarsi, insomma, dalla grande disdetta degli anni Cinquanta, uscendo dall'incanto che teneva pietrificati sulla soglia del vero romanzo, col pugno di mosche in mano delle tre prove mancate.

5. *L'entrata in guerra*

Quarto libro di Calvino, *L'entrata in guerra* fu il meno amato di tutti. Per la sua aria precaria e un po' marginale, che ne faceva un volumetto di passaggio, un «librettino un po' esile»[180] allestito a malincuore, quasi a colmare l'assenza di titoli migliori. Piú unitari, soprattutto, e necessari: ancora nel 1959 scrivendo a Einaudi da New York lo chiama soltanto il «libro dei tre racconti lunghi».[181] E in risposta a una recensione di Giuseppe De Robertis del 1954 si rallegra in particolare che «Lei abbia tenuto a parlarne come d'un tutto unitario, di qualcosa che vuole giustificarsi come *libro*, con una sua tensione interna da principio alla fine».[182] Perché esattamente quello era il problema del libro. E da lí derivavano all'autore tutti i soliti dubbi sulla sua opportunità: per la ripugnanza di fare il «libro per il libro», che già da allora era fondamentale categoria d'orientamento

180. Lettera a Vittorini del 5 ottobre 1953 (*Lettere*, p. 381).
181. Lettera del 10 dicembre 1959 (*Lettere*, p. 625).
182. Lettera dell'8 ottobre 1954 (*Lettere*, p. 418).

riguardo alla costruzione della propria opera un tassello dopo l'altro; mai percepita nella contingenza, sempre nell'insieme, secondo un principio del dover essere che la governava come una collezione di cose scelte.

«A me il libro per il libro non interessa – se non riesce una cosa particolarmente significativa – e due dei racconti li ho già pubblicati su riviste (su "Nuovi Argomenti" e sul "Ponte") e cosí posso fare del terzo e non pensarci piú»: in questi termini scriveva a Vittorini mandandogli il manoscritto all'inizio di ottobre del 1953,[183] con la consueta mossa al ribasso. La stessa, non a caso, che aveva utilizzato due anni prima, sempre con Vittorini, a proposito del *Visconte dimezzato*. A tale proposito conviene ricordare che *Il visconte dimezzato* e *L'entrata in guerra* sono le uniche due opere di Calvino a uscire nei «Gettoni», la collana ideata e diretta appunto da Vittorini dal 1951 al 1958. Un «piccolissimo gettone»[184] definisce Calvino *L'entrata in guerra* in corso di stampa nel marzo 1954, quasi a volerne ridurre il peso in una pubblicazione autonoma; e già nel caso del *Visconte* aveva utilizzato lo stesso argomento per minimizzarne la divulgazione in volume, dopo una prima idea di pubblicarlo solo su rivista, in ragione della sua esilità: «ma in fondo anche "I gettoni" hanno il pubblico d'una rivista e l'ho pubblicato lí».[185] Da cui si capisce che rispetto alla collana per eccellenza dei libri di Calvino, i classici «Coralli» (e derivati: negli anni Sessanta i «Supercoralli» e nei Settanta i «Nuovi Coralli»), ai «Gettoni» lo scrittore riservò ciò che considerava di minor respiro e tenuta. In attesa di qualcosa di meglio, che come si è visto in quei primi anni Cinquanta tardava a venire, pur rimanendo un chiodo fisso che metteva in ombra tutto il resto.

La storia editoriale dell'*Entrata in guerra* non fa che confermare quest'impressione: il libro non conosce ristampe, dopo la prima edizione del maggio 1954, quindi viene assorbito dentro la grande

183. Lettera del 5 ottobre 1953 (*Lettere*, p. 381).
184. Lettera a Dario Puccini del 17 marzo 1954 (*Lettere*, p. 398).
185. Lettera a Carlo Salinari del 7 agosto 1952 (*Lettere*, p. 353).

antologia dei *Racconti* del 1958, e per tornare a vederlo riedito in un volume a sé stante si dovrà attendere il 1974, quando nei «Nuovi Coralli» uscirà con quell'antico titolo, ma secondo l'ordine e con i testi revisionati dei *Racconti*.

Anche il recupero dentro *I racconti* non fu poi semplice, anzi combattuto tra lo scompiglio che creava nella struttura dell'antologia (dove secondo l'autore i tre racconti lunghi dell'*Entrata in guerra* «c'entrano come i cavoli a merenda»),[186] e il dispiacere di lasciar fuori qualcosa che pure aveva avuto un significato nella vicenda degli anni Cinquanta. Per quel suo provarsi sulla letteratura di memoria, che a un certo punto fu preso in considerazione da Calvino come un possibile sbocco della profonda crisi che seguí ai primi due libri: un filone, quello autobiografico-memorialistico, che sentiva fondamentalmente estraneo, lo dice piú volte; ma che aveva per lui il grande fascino di predisporre un solido stile analitico-descrittivo che andava contro la piú facile tendenza alla sintesi d'invenzione gratuita. E che se trasportato, dunque, nell'invenzione, avrebbe potuto in qualche modo riscattarla: «Ora vorrei riuscire a portare questo senso minuto e completo delle cose – questa verità che tu dici – in una storia d'invenzione, dove possa esprimermi in totale libertà», scriveva a Elsa Morante nel settembre 1954.[187] Ma la cosa non funzionò: intanto perché il timore di cadere comunque nell'autobiografismo era tanto; poi perché quella libertà che s'aspettava di ottenere da una giusta miscela di finzione e realismo non ebbe modo di concretizzarsi in un'azzeccata formula romanzesca.

A parte questo, il giudizio di Calvino sull'*Entrata in guerra* rimase sempre adombrato da un fastidio di fondo. Sia che quei racconti fossero visti come un bruto «cedimento all'autobiografismo», in chiave addirittura di «autoesaltazione» del soggetto, «con un "io" modello di tutte le virtú come quello di Carlo Levi».[188] Sia che in-

186. Lettera a Pietro Citati del 2 settembre 1958 (cit. in *Lettere*, p. 558 n. 2).
187. Lettera del 17 settembre 1954 (*Lettere*, p. 415).
188. Lettera a Alberto Asor Rosa del 21 maggio 1958 (*Lettere*, p. 549).

vece gli apparissero come una banale prosa di costume: cosí nel 1959 bacchetta Elémire Zolla che recensendo *I racconti* aveva mostrato di anteporli agli altri: «Mi dà un po' noia che la chiave di tutto sia nei racconti dell'*Entrata in guerra*, che mi piacciono poco e considero meno *miei* del resto; mi sanno di quella letteratura "di costume" tipo "Il Mondo" che poco m'interessa».[189] E con gli stessi argomenti smonta anche la preferenza di Michele Rago, che recensiva sempre il volume dei *Racconti* sull'«Unità»: «Quanto alla predilezione (molto diffusa nella critica "realista") per i racconti dell'*Entrata in guerra*, ci ho le mie riserve. Mi paiono troppo legati a una formula di "osservazione di costume" tipo "Il Mondo" da una parte, e dall'altra rappresentano una indulgenza per la memorialistica adolescenziale».[190] Finché nel 1968 l'autostroncatura è ancora piú netta, parlando a chiare lettere di «un'involuzione mia e del clima letterario it. di quegli anni» che quei lontani racconti testimoniavano. Quella letteratura di memoria, che sapeva tanto di provincia e Bassani, fu un punto di passaggio per uscire dall'«impasse cui era giunta la mia prima maniera del dopoguerra»; però era una strada senza uscita, e anzi di piú: era una trappola, perché seguendola «finivo dritto dritto nel ripiegamento in una zona di piccola letteratura italiana tipo "Il Mondo" fatta di sufficienza moralistica, facile saggezza, liricità nostalgica».[191]

La lettera era indirizzata a Guido Fink, in seguito alla sua recensione di *Ti con zero*: un libro lontano anni luce da quel titubante librettino del 1954, con un'idea di letteratura alle spalle, proiettata su un orizzonte internazionale, ormai completamente diversa. Perciò, invece del solito rimorso per la strada perduta, Calvino stavolta dà sfogo al rimorso di averci anche solo pensato e al sollievo dello scampato pericolo: quello di diventare uno dei tanti scrittori minori, in quanto affetti dalla tradizionale piaga italiana del provinciali-

189. Lettera del 5 gennaio 1959 (*Lettere*, p. 577).
190. Lettera del 20 gennaio 1959 (*Lettere*, p. 578).
191. Lettera del 24 giugno 1968 (*Lettere*, p. 1005).

smo. Il che la dice lunga sul punto vivo che *L'entrata in guerra* toccava. Anche se, all'epoca in cui lo pubblicò, il fastidio era soprattutto per aver riempito una preziosa casella con il libro sbagliato, o per lo meno non con quello giusto; di aver sprecato una cartuccia, insomma. Per quel sapore sostitutivo che il volumetto aveva rispetto al tanto sospirato romanzo.

Le date, del resto, parlano chiaro: nel 1954 siamo nel pieno di quel mal di romanzo di cui si è già piú volte parlato. Per motivi diversi sia *Il visconte* sia *L'entrata* sono agli occhi dell'autore come dei figli illegittimi, frutto di scappatelle con amanti di passaggio. *Il visconte* perché era il romanzo facile e smilzo, che faceva rabbia per quanto si sarebbe invece voluto quello difficile e solido; *L'entrata* perché avendo in mano quello che «era tema da romanzo», come dice Calvino stesso,[192] quindi un cibo prelibato nella gran fame romanzesca del momento, non trova di meglio che farne una sorta di spezzatino, condito alla meno peggio secondo un'angusta ottica autobiografica. E ancora nel risvolto di copertina della ristampa del 1974 nei «Nuovi Coralli» torna sull'argomento, segnalando come i tre testi «avrebbero potuto essere i primi capitoli d'un romanzo che, attraverso episodi minimi d'una adolescenza di provincia, avrebbe seguito la formazione d'un giovane negli anni della seconda guerra mondiale»; ma da «questo progetto» l'autore riuscí a ricavare «solo un trittico di racconti».

La successione dei racconti nel volume del 1954 seguiva l'ordine cronologico di stesura, diversamente da quel che avverrà nella sezione *Le memorie difficili* dei *Racconti* e nella ristampa del 1974. L'indice della prima edizione dell'*Entrata in guerra* era il seguente: *Gli avanguardisti a Mentone*, che è il piú antico dei tre, scritto tra il 25 dicembre 1952 e il 18 gennaio dell'anno seguente, poi pubblicato sul secondo numero della rivista appena fondata da Alberto Carocci e Moravia, «Nuovi Argomenti», del maggio-giugno 1953. Quindi

192. In una scheda del libro, rimasta dattiloscritta tra le carte dell'autore, citata in *RR*, I p. 1316.

L'entrata in guerra, scritto tra il 14 giugno e il 5 luglio del 1953, poi pubblicato sul «Ponte» di Piero Calamandrei, nell'agosto-settembre 1953. Infine *Le notti dell'UNPA*, finito di scrivere il 24 settembre 1954, ed entrato inedito direttamente nel volume.

Viceversa, nei *Racconti*, all'ordine cronologico dei testi si preferisce la cronologia interna delle storie, tutte e tre ambientate nel 1940: per cui *L'entrata in guerra*, che si svolge nel giugno, passa in prima posizione; *Gli avanguardisti a Mentone*, che racconta del settembre, scivola in seconda; mentre ultimo rimane sempre *Le notti dell'UNPA*, anch'esso relativo al settembre. L'esatta determinazione temporale non è d'altronde secondaria, anzi rappresenta il dato di partenza di ciascuno dei racconti; infatti è sempre esplicita e coinvolge in tutti e tre i casi l'incipit: «Il 10 giugno del 1940 era una giornata nuvolosa. Erano tempi che non avevamo voglia di niente» (*L'entrata in guerra*); «Era il settembre del '40 e io avevo quasi diciassette anni» (*Gli avanguardisti a Mentone*); «Ero un ragazzo tardo; a sedici anni, per l'età che avevo ero piuttosto indietro in molte cose. Poi, improvvisamente, nell'estate del '40, scrissi una commedia in tre atti, ebbi un amore, e imparai ad andare in bicicletta» (*Le notti dell'UNPA*).[193]

Con la data in primo piano e un io che racconta al passato, il personaggio balza subito agli occhi per quel che è: un ragazzo. Alle soglie di un enorme cambiamento, storico e personale, per il quale il titolo del volume è quantomai indovinato. «Questo libro tratta insieme d'un trapasso d'adolescenza in gioventú e d'un trapasso di pace in guerra: come già per moltissimi, per il protagonista del libro "entrata nella vita" e "entrata in guerra" coincidono», diceva l'autore nel presentarlo.[194] Del resto lo spartiacque del mutamento, il punto di trapasso da qualcosa a qualcos'altro, è sempre stato per Calvino uno dei piú efficaci motivi di attivazione del racconto: in virtú della presa di parola che autorizza, per testimoniare qualcosa con la propria voce, trovando la forza di dire nella misura in cui si può dire

193. *RR*, I pp. 485, 499 e 525.
194. Nella scheda dattiloscritta citata in *RR*, I p. 1316.

che in quel momento "io c'ero" (come dieci anni dopo dimostreranno, in modo in fondo non dissimile, sia pure con ben altra evidenza e in tutt'altro contesto, *Le Cosmicomiche*).

E cosa di piú discriminante tra un prima e un dopo, in un qualsiasi discorso autobiografico, dell'entrata nel mondo? Tanto piú se fermato in modo cosí puntuale dall'orologio del destino collettivo, che lo fa coincidere con uno dei piú antichi riti d'iniziazione che si conosca: la guerra. La guerra non sarà igiene del mondo, ma può esserlo dell'informe palude adolescenziale, staccando il giovane dalla famiglia verso l'avventura, e gettandolo nella mischia, alla ricerca della propria identità. Perciò negli *Avanguardisti a Mentone* si ricorda come le fantasie sull'avvenire non potessero avere «altro teatro se non la guerra: e allora era una guerra senza paura e senza macchia, in cui io mi ritrovavo non so come, felicemente libero e diverso».[195]

Il narratore-testimone è colui che assiste a qualcosa: quindi dev'essere un punto di vista in movimento, che se ne va «a spasso».[196] Una delle principali caratteristiche del protagonista di tutti e tre i racconti dell'*Entrata in guerra* è infatti quella di essere un gran *flâneur*; l'altra è di avere un amico del cuore con cui condividere il vagabondaggio o l'avventura: nell'*Entrata in guerra* chiamato Jerry Ostero, negli altri due Biancone (*alias* l'amico sanremese Duilio Cossu). Gli avvenimenti al centro della narrazione sono i seguenti: negli *Avanguardisti a Mentone* la gita appunto a Mentone, paese di frontiera appena annesso all'Italia; nell'*Entrata in guerra* l'arrivo dei profughi dalle campagne; infine nelle *Notti dell'UNPA* il servizio notturno a guardia delle scuole (l'UNPA era l'Unione Nazionale Protezione Antiaerea).

Il *flâneur* che s'aggira per la città fantasma di Mentone viene dipinto come un personaggio introverso e venato d'improvvise tristezze, con un eccesso di esplicitezza un po' didascalica («A me prese una forte malinconia», «Ero già triste», «Nuotare era un po'

195. *RR*, I p. 499.
196. Ibid.

triste», «Mi prese un triste giro di pensieri»).[197] Il troppo esplicito paragone morale con l'«aggressiva, piratesca disinvoltura»[198] degli avanguardisti che saccheggiano la città è ciò che mette in risalto quella soggettività virtuosa che Calvino in seguito avrà tanto a deprecare. Mentre dietro allo strafottente cinismo cameratesco che lo lega a Biancone, il narratore non resiste a svelare, un po' banalmente, il riposto tormento di colui che fa il *clown* per rovesciare il pianto in riso.

Lo straniamento del ragazzo nella città vuota è la parte piú efficace del racconto, con quello strazio della perdita irrimediabile dell'esperienza che è tema calviniano per eccellenza, come la sindrome-*Sentiero* insegna: «avevo speso in modo uggioso quella giornata, senza sfiorare il segreto della città»;[199] dove l'ansia dello spreco s'accoppia alla brama di voler toccare le cose nella loro essenza nascosta, per la paura di non averle godute del tutto, di non saperci star dentro.

Tra «cinismo» e «moralismo», dunque, c'è un «finto dissidio», come rivela in modo ancora piú esplicito il racconto *L'entrata in guerra*, dicendo a chiare lettere quanto la «tranquilla anglofilia» dei due amici non fosse che una «corazza»,[200] una maschera. Ed è in questo racconto che piú chiaramente s'intende da dove quel moralismo venisse, quando il protagonista di fronte al richiamo in aiuto dei profughi, al contrario di Ostero si sente convocato, senza sapere bene il perché: «C'entrava forse il moralismo dei miei genitori, quello civile, da guerra del '15, interventista e pacifista insieme, di mia madre, e quello etnico, locale di mio padre, la sua passione per quei paesi trascurati e angariati».[201]

Tutto il racconto s'intona all'ansia del dilagare di un'altra città

197. *RR*, I pp. 508, 509, 516 e 521.
198. *RR*, I p. 504.
199. *RR*, I p. 510.
200. *RR*, I p. 496.
201. *RR*, I p. 489.

dentro la città: è il popolo degli stracci che scende dalle campagne e si squaderna davanti al giovane in una scena di gruppo che torna innumerevoli volte in Calvino. È gente «aggrumata», dall'aspetto «cencioso, ospedaliero»,[202] che subito trasforma i locali della scuola «in un labirinto di vie di povero paese, sciorinando lenzuola e legandole a corde per spogliarsi, ribattendo chiodi alle scarpe, lavando calze e mettendole a stendere, traendo dai fagotti fiori di zucca fritti e pomodori ripieni, e cercandosi, contandosi, perdendo e ritrovando roba».[203] Insomma la cattiva coscienza che prende caotica forma umana, fatta di un brulicame sudicio, povero e vecchio.

O meglio sub-umana: perché questa è esattamente già la città dentro la città che dieci anni dopo, per la costanza della sua forza nell'immaginario calviniano, richiederà addirittura un romanzo tutto per sé. *La giornata d'uno scrutatore*, col suo dolente Cottolengo, sta già tutta qui, in quest'accozzaglia informe dei profughi, che sciorina la presenza «degli storpi, degli scemi gozzuti, delle donne barbute, delle nane». Il tema discontinuo ma sempre ricorrente, dice il narratore, quasi a confessare lo stesso inestirpabile vigore che ebbe dentro la sua opera, «erano le labbra e i nasi deformati dai lupus, era l'inerme sguardo degli ammalati di *delirium tremens*: era questo volto buio dei paesi montanari ora obbligato a svelarsi, a sfilare in parata, il vecchio segreto delle famiglie contadine attorno a cui le case dei paesi si stringono una all'altra come le scaglie d'una pigna».[204]

Di fronte a questo mondo che è già un altro mondo, il racconto sceneggia la vergogna e il senso di colpa del signorino intellettuale, che di quella gente in fondo non sa nulla, e anzi ne ha un'invincibile repulsione. Anche questo, dunque, è un racconto del rimorso, nel filone dei figli poltroni contro i padri appassionati e operosi di *Ultimo viene il corvo*. «Io tutta questa gente non la amavo»,[205] ecco il

202. Ibid.
203. *RR*, I pp. 492-93.
204. *RR*, I p. 493.
205. *RR*, I p. 490.

problema. Solo che la trama esplicitamente autobiografica, meno compatta e piú dilungata rispetto ai racconti brevi di *Ultimo viene il corvo*, se ci dà preziosi elementi sulla dinamica personale e famigliare che sottostava a certe ossessioni, tende poi a disgregarsi sotto un tale peso; ricorrendo in definitiva, per far aggio su una qualche immagine dominante, all'antico male dei simboli: nella figura del vecchio moribondo, che non si sa letteralmente dove buttare e che rimane tra le mani impacciate del protagonista come una patata bollente, a mezzo tra il macabro e il grottesco.

Infine *Le notti dell'UNPA* è il racconto piú picaresco dei tre, in linea con il genere che aveva avuto una sua stabile fortuna in *Ultimo viene il corvo*. Al centro sta il vagabondaggio notturno insieme a Biancone, condito di qualche avventurosa traversia e dell'incontro a catena con vari personaggi. Tutto quanto si svolge nel modo saltabeccante e ripetitivo che ha per esile filo il bighellonare, finché non succede che i due amici si separano: a quel punto il racconto prende una piega diversa, virando verso un finale di piú alto tono meditativo. Il momento di rottura del puro incanto amicale è nettamente segnato da una potente interferenza opposta: quella della femmina e del sesso. Biancone va in cerca di Meri-Meri, per dar sfogo alla sua smania giovanile, mentre il protagonista si sottrae e rimane ad aspettare in preda all'angoscia della «città buia e sconosciuta»;[206] proprio come succede a Pin ogni volta che viene abbandonato dal compagno di turno.

Come nei *Fratelli di Capo Nero*, e ancor piú nel *Sentiero dei nidi di ragno*, non meno che nei *Giovani del Po*, anche qui assistiamo al conflitto insanabile tra due poli respingenti: quello luminoso, ideale della fratellanza maschile e quello buio, animale dell'incontro sessuale. L'uno esclude l'altro: perciò quando il protagonista delle *Notti dell'UNPA* si ritrae nella sua scontrosa difesa di una sorta di acerba purezza virile, alla donna succede di ritrovarsi subito identica alla Nera del carrugio, la repellente sorella di Pin: «la Lupescu

206. *RR*, I p. 543.

del vicolo: era una donna pelosa e ossuta, e casa sua puzzava».[207] Tutto l'ambito che stacca dall'allegro silhouettismo picaresco, per inoltrarsi verso l'opposto acre e corposo del sesso, appare tipicamente contaminato dai segni dello squallore: a partire dallo spazio, con la casa di Meri-Meri che sta «al margine tra il fitto ammucchio di case della città vecchia e gli orti della campagna», accanto a una «valanga d'immondizie»;[208] per finire coi personaggi, che prendono tratti loschi e bisunti: «un ometto calvo, in sandali, vestito d'un paio di pantaloni e d'una canottiera», una «ragazza zoppa, non bella, con una maglia di quelle dette "niki" e i capelli tagliati corti», una «vecchia truccata», una donna «con un viso sfatto e incipriato», la Meri-Meri «alta, magra ed equina, con seni oblunghi».[209]

Anche qui l'esilità poco convincente della trama, e in definitiva di tutto il racconto, ha il vantaggio di offrirci una riformulazione in termini esplicitamente autobiografici di alcune tenaci ossessioni dei racconti piú antichi. Per cui la notte in bianco del ragazzo, che rimane ad aspettare fuori dalla porta dove si conosce e consuma il sesso, è il rifiuto di un'iniziazione, anzi dell'iniziazione per eccellenza (che fa il paio con quella della guerra, come tutto *Il sentiero dei nidi di ragno* non faceva che ripetere), che ci porta dritti alla sindrome-*Sentiero*, con la sua passione per la soglia e il timore della prima volta, di cominciare una volta per tutte, di sprecarsi e perdersi nel labirinto di segni inutili del mondo. E d'altra parte il terrore inverso di restarne fuori, di non riuscire a lasciare un segno, di non avere il coraggio di entrare nel mondo: il rimorso per la perdita dell'esperienza.

In questo limbo e in quest'attesa, la mente vaga fantasticando su una liberazione magica dalla paralisi, che rovesci il cupo notturno nel fattivo diurno, riscattando ogni cosa in un «giorno diverso».[210]

207. Ibid.
208. *RR*, I p. 539.
209. *RR*, I pp. 539-42.
210. *RR*, I pp. 543-44.

Un giorno fresco, pulito, attivo, che inizia all'alba, per protesta contro i «figli infingardi», che non sa nulla di ombre, vicoli e Lupescu, ma conosce solo gesti esatti e concreti, l'esercizio limpido della distinzione, uno per uno, tra i fischi degli uccelli. È il padre, nella scena finale che dieci anni dopo gemmerà anch'essa in qualcos'altro: nel racconto autobiografico piú bello di Calvino, *La strada di San Giovanni*, il quale riparte dove qui si finiva, da questo risveglio paterno al mondo.[211]

211. Si veda avanti, pp. 350-51.

IV

IL GRIMM ITALIANO

1. *Le fiabe italiane*

All'inizio degli anni Quaranta Einaudi vara una nuova collana chiamata «I Giganti», che vedrà uscire un solo titolo, *Le confessioni d'un Italiano* di Nievo nel 1942 con prefazione di Emilio Cecchi. Il progetto iniziale era volto alla riproposta dei romanzi dell'Ottocento italiano, ma in seguito, soprattutto su sollecitazione di Pavese, mutava il suo orizzonte allargandolo a stranieri e ad altre ipotesi di volumi tematici o raccolte specifiche. Fu nell'ambito di quel programma di collana che si venne prospettando una delle piú complesse e laboriose imprese che la casa editrice portò avanti durante gli anni Quaranta: la traduzione integrale dall'originale delle *Mille e una notte* a cura di Francesco Gabrieli. Seguita passo per passo da Pavese, la travagliata storia dell'edizione giunse a buon fine soltanto nel 1948, trovando a quel punto collocazione nella ben piú fortunata ripresa dell'antico progetto dei «Giganti» col nuovo nome di «Millenni». Dove già erano usciti, dall'anno precedente, *I quarantanove racconti* di Hemingway, la *Spoon River Anthology* di Edgar Lee Masters, *Le tragedie* di Sofocle e *Il Canzoniere* di Saba.

Nell'*Antologia Einaudi 1948*, scrupolosamente curata da Pavese con l'intenzione di proporre una sorta di «esame di coscienza» del lavoro svolto fino allora dalla casa editrice, *Le mille e una notte* viene scelto come volume-chiave dell'anno definendolo un «gioiello editoriale».[1] A distanza di otto anni, nel *Catalogo generale delle edizioni Einaudi* del 1956 è di nuovo quel fatidico volume a essere additato come modello per il felice sviluppo successivo della collana dei «Millenni»;[2] che attraverso la formula dei volumi-strenna di esemplare

1. *Antologia Einaudi 1948*, Torino, Einaudi, 1949, p. 424.
2. *Catalogo generale delle edizioni Einaudi*, Torino, Einaudi, 1956, p. 17.

qualità tipografica (dove il raffinato apparato illustrativo dovuto in gran parte all'estro di Vittorini e Giulio Bollati illuminava la riscoperta di testi classici), era stata la collana einaudiana piú prolifica della prima metà degli anni Cinquanta. Con al centro un visibile filone di spicco, quello rappresentato dalle raccolte di fiabe: nel 1951 è la volta delle *Fiabe del focolare* di Jacob e Wilhelm Grimm, nel 1953 delle *Antiche fiabe russe* di Aleksandr Afanasjev, nel 1954 delle *Fiabe* di Hans Christian Andersen, e nel 1955 del volume sulle *Fiabe africane*, con prefazione di Calvino.

Interessante è che nel novembre 1953 Giulio Bollati, scrivendo a Gianfranco Contini a proposito della scarsa fortuna nei «Millenni» degli autori italiani, mostri di valutare una possibile via di soluzione del problema proprio guardando all'andamento invece altamente positivo delle fiabe. L'Ariosto non era andato bene, per cui niente Boiardo; meglio erano andati Boccaccio e Goldoni, ma insomma il territorio italiano rimaneva minato: a fronte di quest'*impasse*, Bollati avverte che piuttosto «il momento sembra particolarmente propizio alle raccolte di leggende, fiabe, racconti popolari», ma difficile è capire dove fosse il caso di «mettere le mani» o a chi rivolgersi: «Se le si offrisse qualche idea, intuizione o invenzione, ce la comunichi, per favore; sarà la benvenuta».[3] L'Italia non può latitare troppo da una vetrina importante per Einaudi come «I millenni», per cui se non si riesce a farla entrare dalla porta dei suoi classici maggiori, perché non provare dalla finestra della letteratura popolare? Questa in sintesi l'ipotesi ventilata da Bollati alla fine del 1953.

D'altra parte in quella direzione convergeva da tempo piú d'un filone d'interessi interni alla casa editrice. Specialmente a partire dalla tela che Pavese andava tessendo intorno alla «Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici» (la famosa "collana viola" fondata nel 1948 insieme a Ernesto de Martino). E dal nome di uno

3. La lettera, del 24 novembre 1953, è citata in L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 714.

dei suoi piú assidui interlocutori di quegli anni: Giuseppe Cocchiara, etnologo e folklorista, direttore del Museo Pitrè di Palermo. Il quale inizia a corrispondere con Pavese alla fine del 1946, moltiplicando da allora in avanti le occasioni di scambio, con segnalazioni di libri, prestiti degli stessi, revisioni delle traduzioni, proposte di vario genere. In particolare Cocchiara, ch'era inviso al piú sofisticato e ombroso de Martino, incitava Pavese ad alimentare accanto agli «interessi etnologici quelli folkloristici».[4] A lui viene nel 1949 affidata la prefazione e la revisione della traduzione nella "collana viola" delle *Radici storiche dei racconti di fate* di Vladimir Propp, segnalato a Pavese l'anno precedente da Franco Venturi.

Ma soprattutto è Cocchiara il primo a richiamare l'attenzione della casa editrice su due fronti ugualmente decisivi: da una parte la letteratura popolare italiana, proponendo nel luglio 1949 di pensare a «un'antologia di canti popolari italiani (compiuta con criteri estetici) oppure di novelle (distribuite all'uso russo per novellieri)».[5] Dall'altra le traduzioni di raccolte di fiabe: prima fra tutte, quella dei fratelli Grimm, che nel luglio 1950 Cocchiara suggerisce a Pavese di far tradurre; tornando a parlarne, dopo la sua morte, con Natalia Ginzburg, la quale comunica il vivo interesse di Einaudi, che «penserebbe a un'edizione di lusso, illustrata»:[6] «I millenni» appunto, dove uscirà l'anno seguente, inaugurando la fortunata serie delle fiabe.

Il cerchio, infine, si chiude in stretta concomitanza cronologica con la lettera della fine del 1953 di Bollati a Contini sul problema "italiano" relativo ai «Millenni». Nel gennaio 1954 Calvino scrive a Cocchiara con l'incarico di «rispondere a una sua lettera a Einaudi piena di interessanti proposte»; scartate le prime due, di un'antologia di canti popolari siciliani e di una raccolta di saggi del filologo Francesco Novati, l'attenzione si concentra tutta su un solo argo-

4. Lettera del 14 marzo 1949, ivi, p. 525.
5. Lettera del 25 luglio 1949, ivi, p. 525 n. 347.
6. Lettera del 25 novembre 1950, ivi.

mento: «Invece ci interessa molto il progetto della raccolta delle fiabe (o novelle popolari o conti come vogliamo chiamarli) italiane». A questo punto è chiaro che i due piú importanti filoni delle proposte di Cocchiara sono venuti a saldarsi in uno: la letteratura popolare italiana e le raccolte delle fiabe. Secondo un'idea che da alcuni mesi circolava, spiega Calvino, in casa editrice, «da quando cioè la pubblicazione dell'Afanasiev, dopo quella del Grimm, ci mise di fronte al problema di porre mano a un piano organico di tutta la favolistica mondiale».[7]

Dato che con ogni evidenza l'Italia non ha avuto né un Grimm né un Afanasjev, come fare a risolvere appunto la questione italiana, già di per sé cosí spinosa nella vicenda dei «Millenni»? I problemi che Calvino enuclea in prima istanza sono tre: prima di tutto la difficoltà di raccogliere un materiale che copra uniformemente tutte le regioni italiane; in secondo luogo come comportarsi con i vari dialetti; infine che strada scegliere per «dare unità stilistica e di metodo al libro».[8] E qui entra in gioco un fattore che sarà essenziale per determinare la fisionomia dell'impresa: il criterio principe della leggibilità, che reggeva tutta la cura editoriale dei «Millenni»; secondo una tipica vocazione di rigore divulgativo della casa Einaudi in generale, ma che in particolare investiva quella collezione, pensata proprio per rivolgersi a un vasto pubblico.

Non a caso già quattro anni prima, quando Natalia Ginzburg rispondeva positivamente a Cocchiara sul progetto delle fiabe dei Grimm, si poneva subito il delicato problema della persona a cui affidare la traduzione, tenendo conto che essa, per «non tradire la vena popolare del testo», avrebbe dovuto «essere di rigore filologico e insieme poetica».[9] Ebbene le parole che Calvino usa per descrivere a Cocchiara quale fosse l'idea dell'editore intorno al libro da fare, sono le stesse di allora: «Insomma su una base di lavoro fi-

7. Lettera del 15 gennaio 1954 (*Lettere*, p. 390).
8. Ibid.
9. Lettera del 25 novembre 1950, in Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 525 n. 349.

lologica, lavorare con criteri essenzialmente poetici». Perciò niente professori, niente aria d'accademia: qui si trattava di fornire «una lettura fresca per un pubblico non di studiosi»; pur conservando «tutti i crismi della ricerca folcloristica italiana».[10] Ed è in nome di tale principio che a questo punto entra in scena la figura fondamentale di colui che si prenderà cura del volume, ossia di chi avrà il compito di trovare la giusta formula per mediarlo al pubblico. Einaudi ha deciso che sarà una cura editoriale, che la casa editrice in prima persona si addosserà la responsabilità di unificare i consigli e i materiali degli specialisti, e che questa prima persona, nella fattispecie, sarà Italo Calvino. «Anzi aveva addirittura proposto a me – povero me! – di assumermi questo lavoro di "unificazione"», scopre a un certo punto le carte con Cocchiara: «cioè di scegliere tra le varianti, tradurre dove c'è da tradurre, riscrivere il già scritto in italiano».[11]

Per farsi un'idea dell'importanza del lavoro intorno alle fiabe che terrà occupato Calvino per due lunghi anni, dal 1954 al 1956, nel cuore di un decennio di formazione per lui cruciale, conviene leggere la *Presentazione* che Giulio Einaudi scrive nel 1972, a compimento di una delle piú ambiziose opere della sua casa editrice, la *Storia d'Italia* coordinata da Ruggiero Romano e Corrado Vivanti. Discutendo sia la nozione d'Italia sia quella di una storia che fosse adeguata a raccontarla, Einaudi mette in risalto la necessità ormai irrinunciabile di allargare quest'ultima alla «storia materiale e di sensibilità collettiva». In modo da verificare «l'ipotesi di una storia "italiana" in tutti i suoi aspetti e in varie manifestazioni», senza pregiudizi storiografici di sorta. Il complesso territorio delle fiabe, insieme alla controversa questione della loro italianità o meno, occupa un tassello importante di questo nuovo progetto di storia italiana; ed è qui che l'impresa calviniana di vent'anni prima si fa metodologicamente esemplare nel discorso di Einaudi, per il senso

10. Lettera del 15 gennaio 1954 (*Lettere*, p. 391).
11. Ibid.

«ristretto ed elastico insieme» in cui Calvino era riuscito nell'intento di «raccogliere fiabe "italiane"».[12]

Le *Fiabe italiane* furono prima di ogni altra cosa, dunque, un'opera su commissione; e in quanto tale inquadrata dentro il largo orizzonte d'incidenza culturale a cui la casa editrice mirava: quel che voleva essere, insomma, non era un semplice volume di raccolta di fiabe, ma un creativo manufatto di alta editoria che colmasse un vuoto storico-culturale, dicendo qualcosa di nuovo sull'identità italiana. E per ottenere questo Einaudi volge lo sguardo sicuro verso la persona giusta al momento giusto. Non era d'altronde Calvino lo scrittore capace di tirar fuori dal suo cilindro veri prodigi fiabeschi come *Il visconte dimezzato*? E non era per lui che Pavese spendeva le sue avare parole di lode parlando di «una favola di bosco, clamorosa, variopinta, "diversa"» a proposito del *Sentiero dei nidi di ragno*?[13] Ma su tutti valga il caloroso moto d'entusiasmo di Delio Cantimori, una delle piú autorevoli voci della casa editrice, alla notizia del progetto delle fiabe affidato al poco piú che trentenne scrittore ligure: «Calvino favolista mi entusiasma tanto, che abbandono il riserbo dell'età e della professione e grido: "Evviva!", "Hurrah", etc. Cosa magnifica – perché la fa Calvino. Saranno le fiabe di Calvino, spero. Spero che Calvino scriverà lui davvero, e non si farà venire in mente scrupolosità filologiche che lo rovinerebbero».[14]

La soluzione per uscirne fuori indenne stava proprio nelle particolari virtú che Einaudi doveva aver intravisto in Calvino: non lo specialista implicato accademicamente nella materia, ma nemmeno

12. *Presentazione dell'editore*, in *Storia d'Italia Einaudi. Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, vol. I 1972, p. XXIX. Il secondo tomo del quarto volume, dedicato ai *Documenti* e uscito nel 1973, conteneva il saggio di I. Calvino, *La tradizione popolare nelle fiabe*, pp. 1253-64 (*Saggi*, I pp. 1611-28).

13. C. Pavese, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in «l'Unità», 26 ottobre 1947; poi in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 273-76; quindi in Id., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p. 245.

14. In alcune note ai verbali dell'aprile-maggio 1954 conservate nell'Archivio Einaudi e citate in Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 707.

lo scrittore in qualche modo legato a un'ispirazione popolare, tanto meno di tipo viscerale, era quello giusto. Il perfetto identikit del campione da mandare in questo *mare magnum* dove una sorta di richiamo del sangue spingeva da un secolo e mezzo la gente piú disparata a perdersi, era quello di qualcuno che fosse in grado di riguadagnare vittorioso e in breve tempo la riva, nella misura in cui era capace di farci dentro «un salto a freddo», come dice di se stesso Calvino nell'introduzione alle *Fiabe italiane*.[15]

L'astuzia consisteva nel calarsi in questo tenebroso mondo sottomarino non solo «disarmato d'ogni fiocina specialistica» e «sprovvisto d'occhiali dottrinari», ma neppure «munito di quella bombola d'ossigeno che è l'entusiasmo – che oggi molto si respira – per ogni cosa spontanea e primitiva».[16] A freddo appunto, anzi addirittura con quella certa diffidenza che sarà la chiave per salvarsi, la via per tornare indietro; esposto com'egli si dichiara «a tutti i malesseri che comunica un elemento quasi informe, mai fino in fondo dominato coscientemente come quello della pigra e passiva tradizione orale».[17] Quale candidato apparentemente peggiore, in effetti, considerata la sua fisiologica ripugnanza verso la materia ribollente e magmatica, infera del folklore? Se la doppia vista editoriale di Einaudi non avesse presagito proprio in questo l'aspetto vincente della scelta di Calvino.

La proposta di lavoro avanzata nell'aprile 1954 a Cocchiara prevedeva una prima fase di raccolta, catalogazione e traduzione delle fiabe, che «Einaudi sarebbe felice di affidare a Lei»; poi doveva subentrare Calvino, che apposta per questo sarebbe stato esonerato dalle sue «mansioni editoriali-impiegatizie», in modo che «per un periodo all'incirca di nove mesi non dovrei occuparmi d'altro che delle fiabe». L'idea era di ritirarsi con tutto il materiale in un posto solitario dove, mantenendosi in contatto con lui per le questioni

15. *Fiabe*, p. 9.
16. *Fiabe*, p. 10.
17. Ibid.

filologiche, «ruminerei le mie fiabe finché non avrò compiuta la nuova versione definitiva».[18] Le "mie" fiabe: «le fiabe di Calvino», come aveva auspicato Cantimori. A questo punto era infatti divenuto chiaro, dopo aver scartato altre ipotesi di parziali traduzioni, che i testi andavano invece tutti «completamente riscritti, senza preoccupazioni filologiche», come spiega Calvino a Cocchiara. In questo modo s'imponeva la figura di un unico narratore che tenesse le fila di tutto il composito insieme: perciò Calvino non comparirà come il curatore, ma di fatto come l'autore delle fiabe.

La novità di tutta l'operazione, nonché l'investimento sul nome di uno scrittore che ne amplificasse i caratteri originali e poetici, piuttosto che collettivi e folkloristici, traspare anche da alcuni accenni, nelle lettere a Pier Paolo Pasolini di quegli anni, alla discrezione da tenersi sull'uscita del libro e al grande *battage* pubblicitario che lo avrebbe lanciato. Giusto un anno prima, nel 1955, Pasolini pubblicava per l'editore Guanda il *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, al quale Calvino rivolse una notevole attenzione, confidando in una lunga lettera del maggio 1955 che «sui testi degli stessi autori che hanno servito a te sto conducendo un lavoro in un certo senso parallelo al tuo, come forse già sai (ma non bisognerebbe far circolare troppo la voce; lo dico a te perché tu sei una delle poche persone con cui posso discuterne utilmente)».[19] Contemporaneamente scriveva anche a Cocchiara annunciando di aver cominciato il lavoro in aprile e di aver già schedato quasi tutto il materiale; quindi chiedendo aiuto per procurarsi i testi che gli mancavano e colmare le lacune bibliografiche per alcune regioni rimaste scoperte.[20]

Nel marzo del 1956 scrive ancora a Pasolini, tornando ad accomunare le due opere, con l'imbarazzo di un successo annunciato per le sue fiabe in dirittura d'arrivo: «Se penso al battage che E.

18. Lettera del 16 aprile 1954 (cit. in *Lettere*, p. 392 n. 3).
19. Lettera del 9 maggio 1955 (*Lettere*, p. 432).
20. Lettera del 9 maggio 1955 (*Lettere*, pp. 427-29).

prepara per questa fine d'anno per le fiabe italiane, un po' mi vergogno che un libro come il tuo, piú nuovo e piú scientifico del mio e che dovrebbe avere pure piú mordente anche sul grosso pubblico, non abbia tutto il rilievo che merita e finisca per essere considerato materia per specialisti».[21] Nel febbraio aveva parlato con Domenico Rea della fatica di questo lungo lavoro come di un tunnel dal quale non vedeva l'ora di uscire; e dal quale tuttavia si capisce che c'erano da aspettarsi «anche soddisfazioni».[22] Infine nel settembre si rifà vivo con Cocchiara, dicendosi ancora immerso nel lavoro per un paio di mesi e mandandogli le bozze della parte già composta delle fiabe, «perché tu che sei stato il primo a indirizzarmi in questo lavoro, e che l'hai reso possibile col tuo aiuto, ne sia il primo lettore»;[23] mentre intanto procedeva a rivedere le note, finire la bibliografia e scrivere la prefazione.

Il volume esce nel novembre 1956, col titolo *Fiabe italiane* e il sottotitolo *Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*. Prima nelle tredici edizioni dei «Millenni», poi negli «Struzzi», dove verranno ristampate all'inizio degli anni Settanta, quindi nella collana di «Letture per la scuola media» da metà degli anni Ottanta in avanti, venderanno piú di 300.000 copie.

2. Rapidità

La rapidità con cui Calvino viene a capo dell'impresa delle *Fiabe italiane* è sorprendente, per un lavoro che potenzialmente poteva portar via un'intera vita. Massimo esempio di quella grande capacità lavorativa dello scrittore-editore che stava nel solco della tradizione dello stacanovismo artigianale di Pavese, delle cose ben fatte

21. Lettera del 1° marzo 1956 (*Lettere*, p. 450).
22. Lettera del 24 febbraio 1956 (*Lettere*, p. 448).
23. Lettera del 4 settembre 1956 (*Lettere*, p. 462).

e senza strascichi o sbavature; insomma di un certo ideale di pulita efficienza che fu tutto einaudiano.

L'immunità congenita dello scrittore all'alto rischio d'intorbidamento che la materia comportava ha funzionato alla perfezione. Calvino si muove fin da subito con la praticità fattiva ma anche distaccata di chi è del mestiere, pianificando il lavoro nel solito suo diurno spirito di concretezza. E procede quindi verso la meta piegandosi non senza affanno allo sforzo di quello che per due anni definisce come il suo piú grosso e defatigante lavoro; non senza però la consapevolezza di stare anche edificando qualcosa che non l'avrebbe lasciato identico a prima.

A partire dal gennaio 1955 Calvino aveva ottenuto da Einaudi la qualifica di dirigente, coronando un'ascesa professionale che ormai da vari anni s'era assestata ad alti livelli. Quanto allo scrittore, invece, le cose non andavano cosí bene: si può anzi dire che in quel 1954 nel quale s'inizia a parlare del progetto delle fiabe la sua carriera fosse a un punto morto. A parte i due libri d'esordio degli anni Quaranta, il romanzo e i racconti, usciti fuori un po' come da sé nell'euforia narrativa dell'epoca, gli anni Cinquanta non avevano portato a quello scatto in avanti che Calvino si aspettava; e sono questi infatti i suoi anni piú difficili. Quando a venire alla luce saranno solo due libri per lui insoddisfacenti e poco rappresentativi di ciò che avrebbe voluto esser capace di produrre, come *Il visconte dimezzato* e *L'entrata in guerra*. Prove minori che pubblicava quasi in cupo contrasto con se stesso, di malavoglia.

Nella successione delle opere di Calvino le *Fiabe italiane* s'incuneano esattamente tra *L'entrata in guerra* del 1954 e *Il barone rampante* del 1957. Soprattutto vengono subito dopo aver rinunciato anche al terzo e ultimo romanzo fallito di quegli anni (che s'aggiungeva nel cassetto al *Bianco veliero* e ai *Giovani del Po*): *La collana della regina*, iniziato nel 1952 ma scritto in gran parte nel 1954 e poi rimasto incompiuto. L'ultima data segnata sui manoscritti del romanzo è il 17 dicembre 1954. Nel 1955, come si è detto, il lavoro delle fiabe prendeva il sopravvento; e qualche tempo dopo Calvino ricorderà

«quale alibi sono state per me le fiabe italiane per non lavorare a nient'altro per qualche anno».[24] Ma piú che di un alibi, si trattò di una sorta di sospensione autorizzata dall'ansia di prestazione romanzesca. Una sorta di terapia disintossicante da quel chiodo fisso; forse proprio l'equivalente di quegli anni di stacco che egli invocava all'inizio del decennio per fermarsi, «se no sbaglierei ancora»,[25] studiare e «imparare a scrivere un po' bene».[26]

La tipologia mista del lavoro per le fiabe, che non si poteva dire fosse creativo ma pure in gran parte lo era, agevolava un esercizio piú ginnico e deresponsabilizzato della scrittura. Nel contempo, insieme al mal di romanzo, guariva anche dall'ostinazione verso il realismo, e dalla diffidenza verso il fiabesco in quanto evasione, dopo averlo nobilitato con lavoro e fatica: aprendo cosí la strada alla libera invenzione del *Barone rampante*. Con una perfetta sincronia di tempi, infatti, non appena pubblicato il volume delle *Fiabe*, il 10 dicembre 1956 Calvino inizia a scrivere il nuovo libro. E il successo commerciale dell'uno, insieme al balzo di notorietà che aveva significato per l'autore, di sicuro ebbe la sua parte in quello altrettanto notevole dell'altro. Cosicché tra *Fiabe* e *Barone*, oltre alla consacrazione nel 1958 dei *Racconti*, si consuma una marcata svolta nel profilo pubblico dello scrittore; che erano state le *Fiabe* a innescare: per quella loro potente attitudine propulsiva, di diffusione e memorabilità, che mantiene il suo effetto a lungo, se è vero come ricorda lo stesso Calvino che sarà proprio la traduzione delle *Fiabe* nel 1980 a consolidare la sua popolarità in America: «Ma quando vengono tradotte integralmente le *Fiabe italiane* (venticinque anni dopo l'edizione italiana) il successo inaspettato può essere considerato quasi di "massa"».[27]

24. Lettera a Luigi Santucci del 24 agosto 1959 (*Lettere*, p. 603).
25. Lettera a Silvio Micheli dell'11 giugno 1948 (*Lettere*, p. 222).
26. Lettera a Marcello Venturi del 31 maggio 1948 (cit. in *Lettere*, p. 223 n. 1).
27. *Dietro il successo* (*Eremita*, p. 263); I. Calvino, *Italian folktales selected and retold by Italo Calvino*, translated by G. Martin, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980

Nelle *Lezioni americane* le *Fiabe italiane* compaiono all'interno del capitolo sulla *Rapidità*. Calvino racconta come e perché, a un certo punto della sua attività letteraria, abbia cominciato a interessarsi alla tradizione dei *folktales* e dei *fairytales*: escluse risolutamente ragioni di tipo autobiografico-affettivo, come la «fedeltà a una tradizione etnica» oppure la «nostalgia delle letture infantili», il motivo appare di pura qualità narrativa: «per interesse stilistico e strutturale, per l'economia, il ritmo, la logica essenziale con cui sono raccontate».[28] In effetti, al di là di un certo sovraccarico di consapevolezza teorica a posteriori, qui si tocca un punto essenziale del Calvino ri-scrittore di fiabe. Per quel suo cimentarsi in un'enorme palestra di scrittura, avventurandosi in un *tour de force* narrativo che fu prima di tutto un grande esercizio di lingua e stile.

Moltiplicato per duecento volte. Tale infatti è il numero complessivo delle fiabe trascelte. Il criterio di organizzazione della raccolta è geografico, secondo l'immagine suggerita dal titolo del primo paragrafo dell'introduzione di Calvino: *Un viaggio tra le fiabe*. Si parte dalla Liguria e passando per il Piemonte si attraversa il nord da ovest a est, quindi si cala in Romagna, in Toscana, e giú lungo lo stivale fino alla Sicilia, poi risalendo alla Sardegna e concludendo con la Corsica. In percentuale la parte del leone la fanno le due regioni piú praticate dagli studiosi del folklore: la Toscana e la Sicilia, che presentano una quarantina di fiabe ciascuna («entusiasta delle fiabe siciliane del Pitré», si dichiarava Calvino in una lettera a Cocchiara, affermando che in ragione di ciò «il mio interesse per questo lavoro è raddoppiato»).[29] Mentre alle restanti regioni ne spet-

(fin dal 1959 ne era invece apparsa una versione parziale: *Italian fables*, translated by L. Brigante, illustrated by M. Train, New York, Orion Press, 1959).

28. *Saggi*, 1 p. 660.

29. Lettera del 9 maggio 1955 (*Lettere*, p. 428). Insieme alle *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (Palermo, Pedone-Lauriel, 1875) e alle *Novelle popolari toscane* (Firenze, Barbèra, 1941) del Pitrè, l'altro repertorio piú largamente utilizzato da Calvino, in mezzo alla quarantina di cui nel complesso si serví, furono le *Novelline popolari italiane* di D. Comparetti (Torino, Loescher, 1875).

tano dal minimo di un paio al massimo di una decina. Ogni fiaba ha un titolo e un numero d'ordine, mentre la regione di appartenenza compare in fondo al testo tra parentesi.

Quanto alle fonti, l'apparato delle note fornisce, fiaba per fiaba, tutte le notizie utili. E anche molto di piú. Le note sono infatti un vero esercizio nell'esercizio, un virtuosismo di sintesi e comunicazione che ricorda la celebre maestria di Calvino nella stesura dei paratesti editoriali. Soprattutto sono una miniera a cielo aperto riguardo al suo modo di lavorare: perché oltre a segnalare il titolo originale e il testo da cui la fiaba è stata presa e tradotta, ne tratteggiano con agili e precisi tocchi il senso, la novità o il pregio; quindi rendono conto di quale trasformazione abbia subito l'originale; infine presentano la lista delle varianti della stessa fiaba, le ricorrenze dei motivi, accenni sulla circolazione del tipo.

Nella già citata lettera a Cocchiara del maggio 1955, il metodo di lavoro seguito viene descritto con esemplare precisione: «Nel mio lavoro procedo cosí: di ogni fiaba che leggo, segno un rapido appunto; poi la classifico in base a tipi numerati che mi sono fissato da me secondo le necessità mie e che man mano aumento a ogni tipo nuovo che incontro. Ogni tipo ha la sua scheda su cui segno il titolo della fiaba; quando tra poco comincerò la stesura, d'ogni tipo o sottotipo prenderò la variante migliore eventualmente integrandola con le altre».[30] Un lavoro sistematico dall'inizio alla fine: molto piú impegnativo di quel semplice mettere le mani da scrittore su un materiale già scelto, allestito e tradotto che Calvino prospettava nel gennaio 1955 a Cocchiara.

La parola chiave di tutto questo sforzo è "selezione": non solo perché all'origine c'è appunto la selezione di duecento tra tutte le fiabe italiane possibili; ma anche perché ogni fiaba è il risultato di una selezione tra le sue varianti per proporre quella migliore; infine perché l'uniformità generale della raccolta è garantita da un'opera di selezione linguistica a tappeto. Tradurre in italiano da una venti-

30. *Lettere*, p. 428.

na di dialetti diversi vuol dire distillare una lingua media e versatile, farla decantare entro dei limiti di assortimento semantico che ne assicurino la leggibilità, scansando nel contempo la monotonia. Al fondo c'è dunque un moto di *reductio ad unum* che tende a levare di mezzo la schiuma e lasciare piuttosto la sostanza, chiamando a raccolta le forze centripete: per toccare il solido piegando l'aggrovigliata varietà a una ragionevole ipotesi d'invarianza. In modo che una certa logica lineare intervenga a mettere le cose a posto, con i favori della combinazione piú agile, ottenuta attraverso vari processi trasformativi: contaminazione, invenzione, omissione, sostituzione, accentuazione, variazione, ampliamento e altro ancora.

«Per sapere che italiano scrivo», dirà in una lettera dell'aprile 1967 a un professore di Oxford che stava scrivendo un libro sulla trilogia degli antenati, «non c'è che studiare linguisticamente la mia raccolta di *Fiabe italiane*».[31] Se è vero che la lingua di Calvino è uno dei maggiori lasciti del nostro Novecento letterario, l'affermazione risulta assai impegnativa; ma quantomai vera: perché le *Fiabe italiane* sono davvero il luogo di distillazione in cui la lingua di Calvino maturò in modo definitivo. Per quella funzione concentrata e massiccia di filtro che dovette assumersi; e l'efficacia con cui lo fece, la sicurezza che probabilmente nessun altro scrittore italiano coevo avrebbe potuto avere nel farlo. Senza lasciarsi intorbidare ma neppure semplificarsi troppo; con un esercizio di elasticità e impermeabilità, come calzando la pelle giusta sulla scivolosa materia a disposizione.

Aver tradotto le fiabe «da tutti i dialetti», spiega ancora Calvino nel 1967, significava sforzarsi «di trovare uno stile *italiano* comune e nello stesso tempo di lasciar affiorare qualcosa del loro aroma dialettale, dov'era possibile». Invitando quindi ad analizzare «quel tanto che c'è di mio» nelle fiabe che portano il suo nome. E tuttavia

31. Lettera a John R. Woodhouse del 5 aprile 1967 (*Lettere*, p. 950); J.R. Woodhouse, *Italo Calvino: a reappraisal and an appreciation of the trilogy*, Hull, Univ. of Hull, 1968.

«credo di poter escludere che il mio italiano sia *toscaneggiante*; anzi ho sempre detestato gli autori toscaneggianti».[32] Infatti non fu il toscaneggiare la risorsa uniformante adottata da Calvino, anzi proprio questa ripulsa, pari e contraria a quella antidialettale che ebbe radicatissima, sarà la sua novità e la sua salvezza: portandolo a forgiarsi uno stile che per non essere dialettale ma appunto «italiano», a metà del secolo non poteva piú essere toscano; con quel tanto di ricercato o stantio che altrimenti rischiava di venirne fuori.

Senza nascondersi anche le perdite che questo avrebbe comportato: nel senso che la traduzione intesa come filtro, per quanto elastico e duttile potesse essere, era evidente che qualcosa non avrebbe fatto passare. Qualcosa ch'era bene non passasse, s'è detto, per riuscire nell'impresa, ma che rimaneva pur sempre qualcosa di perduto, come ben sapeva chi affermava che scrivere è sempre una perdita di tutto quel tumulto vitale che non entra nel libro; e piú che perdita una distruzione, una cancellazione.[33] Cosí la perfetta operazione chirurgica che Calvino compie per mettere insieme le *Fiabe italiane*, di taglia e cuci sulle viscere popolari, per ricucirle dentro una levigata pelle sovraregionale, non poteva non conservare un certo odore di disinfettante. Smussando le punte d'espressività, in primo luogo; ma soprattutto eliminando gran parte di quel bassocorporale che permea il fiabesco, a favore del disegno pulito e scattante.

D'altra parte era proprio sul taglio, appunto la selezione, che bisognava agire senza indugi. E questo è ciò che Calvino fa con la maestria della stilizzazione che gli era propria, prediligendo la *silhouette* comica al greve farsesco; quindi regolando il ritmo narrativo in eccezionale misura ed economia, rispetto al frequente ridondare o digredire del racconto semi-orale. Da questo punto di vista le fiabe furono esercizio di rapidità anche in quanto brevità: davvero

32. Ibid.

33. Mi riferisco, al solito, alla *Prefazione* del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno* (*RR*, I p. 1204).

esercizio di stile, alla Queneau, per il suo disciplinato gioco sulla sintesi e la variazione, oltre che sul riuso di un materiale dato. Tutte cose che torneranno estremamente utili al Calvino combinatorio degli ultimi anni, fino a quel grande *puzzle* fatto di variazione e discontinuità che sarà *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Il procedimento di rendere nitida e aerea anche la materia piú opaca e terragna ha infine un'altra fondamentale funzione liberatoria per Calvino, che si può dire anch'essa acquisita da questo momento in avanti. Le fiabe sono il regno della metamorfosi: non solo perché sono testi per eccellenza soggetti all'alterazione di bocca in bocca e quindi al mutamento sotto nuova veste; per cui a seconda delle versioni «al posto dell'oca si possono trovare: un cesto di fiori, un fazzoletto rosso, una bandiera, uno zufolo».[34] Ma anche perché pullulano di esseri e di cose perennemente instabili, sempre sul punto di trasformarsi in qualcos'altro: «Ma dovete sapere, che questo polpo per tre ore al giorno si trasforma in triglia, e allora è facile pescarla, ma bisogna ammazzarla subito perché altrimenti si trasforma in gabbiano e vola via»; «Era lí che piangeva e si disperava, quando per la finestra volò un pacco di stracci e cadde nella stanza. Il pacco di stracci s'alzò in piedi ed era una vecchia dalle lunghe ciglia»; «Questo è un libro magico. Se volti le pagine nel senso giusto l'uomo diventa uccello e se volti le pagine all'incontrario l'uccello diventa uomo».[35]

Nel saggio che introduce le *Fiabe italiane* Calvino racconta di essersi trovato per due anni immerso in un clima e in una logica in cui «ogni fatto si prestava a essere interpretato e risolto in termini di metamorfosi e incantesimo». Dove tutto ciò che appariva fermo e imbalsamato «ritornava possibile: abissi irti di serpenti s'aprivano come ruscelli di latte, re stimati giusti si rivelavano crudi persecutori dei propri figli, regni incantati e muti si svegliavano a un tratto con gran brusio e sgranchire di braccia e gambe». Ebbene qui acca-

34. Nota alla fiaba *Quaquà! Attaccati là!* (*Fiabe*, p. 1103).
35. *L'uomo verde d'alghe*, *E sette!*, *Il Principe canarino* (*Fiabe*, pp. 63, 77 e 135).

de qualcosa di veramente importante nello sviluppo dell'immaginario calviniano: la riappropriazione della metamorfosi sotto forma di potenzialità; la scoperta che «l'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste» salva dal funebre «calco statico e predeterminato».[36]

Non senza prima compiervi un fondamentale rito di scongiuro. Per scampare al famoso, antico male dei simboli del primo racconto, dove la trasfigurazione senza fine delle cose e dei segni, della pietra nel rospo e viceversa, era apparsa come la massima causa di sperdimento e paura, lo scongiuro è questo: a libro finito, dirlo chiaro e tondo che vivere nel regno della metamorfosi per due anni «non è stata un'allucinazione». Per un semplice motivo: perché «le fiabe sono vere».[37] Se l'immagine metamorfica viene presa per vera, esce dal dominio della paura, la si può padroneggiare dandogli voce, forma e vita, rispettando la sua logica e anzi entrandoci dentro, diventando come lei. Questo è il tesoro scoperto col «salto a freddo» nel mare delle fiabe: il modo per non dover essere mai uguale a se stesso.

36. *Fiabe*, pp. 12-13.
37. Ibid.

V

CRONACHE DEGLI ANNI CINQUANTA

1. *I racconti*

Alla fine degli anni Cinquanta, dopo piú di un decennio di lavoro letterario, Calvino iniziava finalmente a guardarsi indietro per vedere che tipo di scrittore era diventato; o meglio, prima di tutto, se era davvero diventato uno scrittore. La risposta non poteva che venire dalla svolta delle *Fiabe italiane* e del *Barone rampante*: quest'ultimo in particolare aveva decretato nel 1957 un salto di qualità anche economico che lanciava e canonizzava lo scrittore in modo definitivo, conquistando piú tardi anche l'enorme bacino delle scuole. Dopo *Il barone* anche la storia editoriale dei libri di Calvino dentro l'Einaudi cambia, alzando notevolmente le quotazioni dei suoi titoli. Cosí, a un anno di distanza, quando il romanzo uscito nei «Coralli» veleggiava già verso la sua quinta edizione, la casa editrice commissiona a Calvino un volume antologico di tutti i suoi racconti: «un "Supercorallo" di racconti vecchi e nuovi che mi era stato "ordinato" dalla casa editrice», come lo definisce lui stesso in una lettera a Vittorini del 5 settembre 1958.[1]

Non "un" libro ma "il" libro dei racconti era dunque in questione; ovvero un'antologia che raccogliesse il meglio di ciò che lo scrittore Italo Calvino era andato producendo in questo decennio nel campo della narrativa breve. La *summa* dei suoi testi piú rappresentativi, nei quali poter riconoscere i tratti salienti della sua fisionomia di scrittore. Perciò il volume avrà l'onore del titolo generico, come si concede di solito agli autori che abbiano dietro di sé una carriera letteraria ben consolidata e riconoscibile: soltanto *Racconti*, «come Soldati», col dubbio a un certo punto se aggiungerci *Racconti di bosco*

1. *Lettere*, p. 556.

e di scoglio, oppure *Racconti verdi e grigi*.[2] Ed è con questo libro che Calvino vincerà il primo premio importante della sua carriera, il Bagutta, *ex-aequo* con *I racconti* di un autore di tutt'altra generazione come Romano Bilenchi.[3]

Il momento era maturo non solo dal punto di vista editoriale, ma anche nell'economia letteraria dell'opera calviniana. Dopo lo sforzo delle *Fiabe italiane*, uscite nel 1956, e la pubblicazione l'anno successivo dei due romanzi che si contendevano la palma del filone favolistico da una parte (*Il barone rampante*), e di quello realista dall'altra (*La speculazione edilizia*), non stupisce che l'attenzione di Calvino venga tutta a concentrarsi sull'idea di un volume che dia senso e ordine ai racconti accumulati fino a quel punto. Perché la felice trovata del *Barone* aveva anche rappresentato una via d'uscita dall'annosa questione del romanzo, con la contemporanea liberazione dal fantasma dei *Giovani del Po*, avvenuta proprio tra il 1957 e il 1958: suonando infine l'ora di volgersi a sistemare l'area dei racconti, meno problematica nella sostanza, ma certo piú ingarbugliata per varietà e dispersione.

Calvino non aveva mancato di metterci già mano, per quel suo tenace istinto al riscatto nel raggruppamento di ciò che rimaneva sparso, orfano d'una ragione comune che lo salvasse dallo spreco. A tal fine stendendo innumerevoli liste e indici nel corso del tempo, che tracciavano diversi percorsi nella sua ricca produzione di racconti, con l'idea probabilmente di pubblicare prima o poi un secondo libro di racconti brevi. *Le abitudini delle tartarughe*, *Le dame galanti*, *L'appetito vien mangiando*, *Pesci grossi, pesci piccoli*, *Il gatto nel cannone*, *Il cimitero delle biciclette*: sono alcune delle serie ipotizzate, che smontano e rimontano in differenti modi l'idea di una nuova opera novel-

2. Le diverse ipotesi sul titolo si trovano formulate nelle due lettere a Vittorini e Citati del settembre (quest'ultima, del 2 settembre, è raccolta in Calvino, *I libri degli altri*, cit., pp. 262-64, e in parte cit. in *Lettere*, p. 558 n. 2), e in una successiva a Citati del 15 ottobre (cit. in *Lettere*, p. 559 n. 4). Il libro di *Racconti* di Mario Soldati era uscito da Garzanti nel 1957.

3. R. Bilenchi, *I racconti*, Firenze, Vallecchi, 1958.

listica; secondo i progetti di raccolta, databili tra il 1956 e il 1958, che si trovano tra le carte di Calvino, dentro a un fascicolo dal titolo *Libri di racconti*.[4]

Ma il volume commissionato dalla casa editrice era evidentemente di altra natura, e scompigliava le carte d'ogni parziale progetto anteriore. Trattandosi di un volume antologico, che aveva il lusinghiero ma anche minaccioso compito di diventare lo specchio di quel che Calvino era stato fino ad allora e di cosa era riuscito a fare come scrittore dal suo esordio all'oggi, non pochi furono i dubbi e i tormenti che ne accompagnarono l'ideazione. Nel settembre del 1958 scrive a Vittorini dicendo che il libro lo avrebbe dovuto consegnare da tempo, «mentre sono sempre pieno di dubbi sui criteri di scelta da seguire»;[5] e contemporaneamente a Citati, dichiarandosi molto insoddisfatto: «Tutto resta troppo complicato e pasticciato».[6] E ancora nel 1961 l'autore ricorda che «per decidere l'architettura di quel volume ho passato piú d'un anno di incertezze».[7]

Alla fine di questo gran travaglio l'indice del volume si attesta sul numero di cinquantadue racconti (di cui diciannove ripresi da *Ultimo viene il corvo*), distribuiti in quattro sezioni. Le quali vengono nominate all'antica *Libro primo*, *Libro secondo*, ecc., segnalando che siamo di fronte a una sorta di iper-libro, che contiene molti libri diversi, o meglio tutte quelle ipotesi di libri possibili che l'opzione dell'antologia d'autore tagliava fuori e sacrificava. Come se il grande libro di tutti i racconti avesse il compito di accogliere in un ordine di livello superiore la molteplicità delle varie raccolte parziali ch'erano state pensate nel corso del tempo.

Insieme a questo c'è la scelta di un'unica parola chiave, sulla quale far poggiare l'intera architettura del volume; parola che per altro non era estranea alla stessa controversa natura di quell'architettura:

4. Cfr. *RR*, II p. 1317.
5. Lettera del 5 settembre 1958 (*Lettere*, p. 556).
6. Lettera del 2 settembre 1958, in CALVINO, *I libri degli altri*, cit., p. 263.
7. Lettera ad Attilio Dabini del 27 gennaio 1961 (cit. in *Lettere*, p. 558 n. 2).

"difficile". I quattro libri s'intitolano infatti: *Gli idilli difficili*, *Le memorie difficili*, *Gli amori difficili* e *La vita difficile*. Con forse anche un'eco del titolo di un famoso film della fine degli anni Quaranta, *Anni difficili* di Luigi Zampa (che fu al centro di un'accesa discussione politica alla quale anche lo scrittore partecipò),[8] "difficile" è davvero la parola chiave che per Calvino attraversa tutti gli anni Cinquanta. Fino a diventare l'emblema di una poetica che voleva andar contro la faciloneria dei tempi e l'idea edulcorata di letteratura che si portava dietro.

Mentre quel termine, tante volte usato nelle lettere per dire la fatica del nuovo lavoro che non voleva venir bene ed era sempre da rifare, rimandava all'area sensibilissima in Calvino della stonatura e della disarmonia. Raccontando di un mestiere duro, dove ci si rompeva la schiena alla scrivania, quasi per solidarietà (e antica vergogna intellettuale) col vero lavoro duro nei campi o nelle fabbriche. Un mestiere che in quei difficili anni Cinquanta aveva scoperto di potersi salvare dal progressivo venir meno dei suoi iniziali punti di riferimento, proprio col tematizzare la sua intrinseca difficoltà: *La narrativa è un lavoro difficile*, recita il titolo di una conferenza del 1951, poi pubblicata su rivista col titolo *Narrare è difficile (Considerazioni sulla letteratura)*.[9] E a ben vedere non si trattava che di una prima formulazione di quello che poi col tempo e con piú sofisticati agganci filosofici maturerà nel grande tema della complessità degli anni Settanta e Ottanta.

La combinazione, inoltre, di una serie di sostantivi forti (come "idillio", "memoria", "amore", "vita"), con un aggettivo-*refrain* che li complica e turba allusivamente (come appunto "difficile"), segna un primo rodaggio del principio base di serialità che porta dritti alle

8. Si veda l'articolo inedito che sarebbe dovuto uscire sull'edizione milanese dell'«Unità», ritrovato tra le carte di Calvino da Luca Baranelli, che lo pubblica ricostruendo tutta la vicenda, in L. Baranelli, *Gli anni difficili di Italo Calvino*, in «Millimetri», IV 2004, 6-7 pp. 1-15.

9. I. Calvino, *Narrare è difficile*, in «Quaderni delle Olimpiadi», I 1951, 1 pp. 17-20.

Città invisibili (dove il principio è lo stesso, sia pure al rovescio: al termine squadrato di città, che rimane fisso, s'affiancano aggettivi ombrosi come "sottili", "continue", "nascoste"). Confermando che si tratta del primo, grande sforzo di sequenza compiuto da Calvino, con l'imbocco di una strada che sarà per gli anni successivi maestra. Tant'è vero che tutto ciò che segue al 1958 (fatta eccezione per *La giornata d'uno scrutatore*, che però saldava i conti con un testo iniziato nel 1953), da *Marcovaldo* in poi, *Le Cosmicomiche* e oltre, può considerarsi concepito e realizzato sotto il segno di uno stesso intendimento seriale. L'uovo di Colombo per dar forma alla letteratura dagli anni Sessanta in avanti.

Il libro primo, *Gli idilli difficili*, è di gran lunga il piú cospicuo del volume, includendo trentadue testi, quindi piú della metà dell'intera raccolta. All'interno della sezione uno stacco bianco tra i titoli dell'indice segnala la presenza di alcune sottosezioni, che nel caso del primo libro sono cinque: soprattutto si tratta del nucleo dei racconti salvati da *Ultimo viene il corvo*, predisposti in tre gruppi di misura circa uguale, quello della Riviera (6), della guerra (7) e del picaresco (6). Segue, in virtú del suo collegamento col filone picaresco della prima raccolta, fatto di situazioni e figurine legate al tema della povertà postbellica, la prima serie di dieci racconti di Marcovaldo, che costituisce la quarta sottosezione. Infine una quinta e ultima risulta occupata da un terzetto di racconti metropolitani: dei quali uno (*La gallina di reparto*) era estratto dalla prova di romanzo *La collana della regina*, mentre gli altri due (*La notte dei numeri* e *La signora Paulatim*, usciti in rivista nello stesso 1958) sono racconti di ambientazione aziendale, che sperimentano un ritmo ripetitivo e sincopato affrontando il tema del rapporto uomo-macchine. Nella lettera a Citati del 2 settembre 1958 Calvino denomina i cinque sottogruppi: «*La natura*, *La guerra*, *Il dopoguerra*, *La natura in città*, *Il mondo delle macchine*»; il cui tema generale sarebbe «l'impossibilità dell'armonia naturale, con le cose e con gli uomini».[10]

10. Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 262.

Nel libro secondo delle *Memorie difficili* confluiscono invece i residui cinque racconti selezionati da *Ultimo viene il corvo*, quelli relativi al tema dei padri e dei figli, seguiti dopo uno stacco bianco dai tre racconti autobiografici che nel 1954 avevano composto il volume *L'entrata in guerra*. È una sezione infilata *in extremis*, per non lasciar fuori appunto *L'entrata in guerra*, «che proprio non saprei come farci entrare»;[11] ancora all'inizio di settembre, infatti, la raccolta era articolata in sole tre sezioni, e Calvino resisteva all'idea di aggiungerne un'altra, per paura di rovinare «la progressione dei tre titoli».[12] Con l'ipotesi a quattro, d'altra parte, si otteneva lo scioglimento della problematica unità dell'*Entrata in guerra*, un libriccino verso cui l'autore ha sempre manifestato aperta diffidenza, che cosí tornava a una sua natura meno impegnativa e piú dispersa, con la conseguente caduta dell'idea di un volume autobiografico a parte, al quale sembrava vincolarlo l'esclusione dai *Racconti*.

Il libro terzo *Gli amori difficili* è il piú compatto, e anche il piú nuovo, a detta dell'autore: contiene nove avventure che in origine, nell'ipotesi a tre sezioni, sarebbero state il blocco centrale della raccolta, giacché sono davvero i racconti piú innovativi e caratteristici degli anni Cinquanta; e che poi, a testimonianza del loro autonomo rilievo, saranno ripubblicati in un volume a parte nel 1970. Infine il libro quarto intitolato *La vita difficile* dà sistemazione unitaria alla trilogia realista degli anni Cinquanta dei racconti lunghi (*La formica argentina*, *La speculazione edilizia* e *La nuvola di smog*), che stanno in fondo come un grande sunto panoramico in tre tappe, dal 1952 al 1958, quasi a puntellare la parabola del decennio.

L'indice definitivo denuncia alla fine una soluzione di compromesso, dal punto di vista dell'equilibrio delle parti, che non doveva essere perfettamente soddisfacente per il geometrico Calvino. Tuttavia era uno squilibrio forse inevitabile, data l'eterogeneità di partenza del materiale da filtrare a posteriori. E quale materiale: spurio

11. Lettera a Vittorini del 5 settembre 1958 (*Lettere*, p. 557).
12. Ibid.

quanto potevano esserlo i testi da destinare al giornale nella presa diretta dell'immediato dopoguerra, e diseguale per venir fuori da anni fluidi di formazione, dove piú facile è incontrare sbalzi di stile e di riuscita generale. Da cui l'immagine di un contenitore del molteplice, in linea con la composita tradizione novellistica, che l'autore tende a promuovere quando parla di un «album di figurine curiose, di storielle movimentate e divertenti anche se talora cinematografiche o giornalistiche, insomma di *Mille e una notte* del dopoguerra italiano»;[13] oppure di un «"Novellino" dell'Italia contemporanea», come lo definisce nel risvolto di copertina del volume.

Da un punto di vista invece strettamente cronologico, si può notare che dopo il nucleo di *Ultimo viene il corvo*, che s'arresta entro gli anni Quaranta, la prima metà degli anni Cinquanta è rappresentata soprattutto dal gruppo di testi di Marcovaldo e da quello dell'*Entrata in guerra*, insieme al primo dei racconti cosiddetti metropolitani, le prime tre avventure degli *Amori difficili* e *La formica argentina*. Mentre alla seconda metà risalgono due dei racconti metropolitani, due dei racconti lunghi (*La speculazione edilizia* e *La nuvola di smog*), e soprattutto la maggior parte degli *Amori difficili*, che a parte i primi tre, comprendono un racconto del 1957 e ben cinque scritti nel 1958, quindi appositamente per la raccolta.

D'altronde sulla serie delle avventure si basavano anche alcune delle ipotesi di raccolta precedenti ai *Racconti*, a conferma del fascino costante in Calvino dell'idea di un magnete seriale che facesse da principio di attrazione, dando un naturale e superiore ordine al libro. E l'investimento dell'autore su quella serie era tale da non arrestarsi al 1958, continuando «a mettere da parte appunti e abbozzi incompiuti»,[14] con il proposito prima o poi di arricchirla e completarla. Anche se di fatto, quando nel 1970 ne verrà fuori un libro col titolo appunto *Gli amori difficili*, al nucleo delle nove avventure dei *Racconti* se ne aggiungeranno solo quattro di nuove; che per lo

13. Lettera a Vittorini del 5 settembre 1958 (*Lettere*, p. 557).
14. Lettera a Roberto Cerati del 18 marzo 1970 (*Lettere*, p. 1076).

piú erano adattamenti di racconti non scritti per la serie.[15] Ma il volume, che sarà l'unico narrativo di Calvino a uscire nella nuova collana degli «Struzzi» (avviata proprio nel 1970), dentro un'apposita sezione intitolata «I racconti di Italo Calvino», aveva una contingente ragione editoriale (quella di «ripubblicare tutti i miei racconti in una serie di volumetti paperback», e insieme di contribuire con un titolo calviniano alla nuova collana)[16] che lo fece allestire in fretta e furia, lasciando l'autore tanto insoddisfatto da rinunciare anche al progetto complessivo.

Ciò non toglie che la serie delle avventure occupi un posto centrale nella raccolta del 1958. Se non altro perché generata a partire da un primo racconto, *L'avventura di un soldato* del 1949, che dentro *Ultimo viene il corvo* (dove apparve la prima volta) segnava come una fuga in avanti, verso gli anni Cinquanta, staccando stilisticamente in modo netto con la maniera prevalente di tutto il resto. È infatti un racconto di respiro qualitativo diverso, rispetto anche ai migliori di guerra, che erano rapidi e a espediente (favolistico, in definitiva: la paura, il sentiero, la catena), dei dispositivi caricati a molla; «il solito processo di stati d'animo sempre piú angosciosi», come lo descriveva l'autore stesso con l'uggia della ripetizione fin dal gennaio 1947, «quel processo d'emozioni che va a finire con uno sparo, uno scoppio di mina o qualcosa di simile».[17]

L'espediente in parte rimane, perché anche qui si tratta sempre di un germogliare del racconto nello spazio, legato a una dilatazione

15. *L'avventura di un bandito* era solo la riproposta, con altro titolo, di *Un letto di passaggio* del 1949 (anch'esso già presente nell'antologia del 1958, nella prima sezione degli *Idilli difficili*); mentre dei tre realmente nuovi, uno era la riscrittura di un articolo di costume del 1955 (*L'avventura di un fotografo*), un altro era un racconto uscito fuori serie, con altro titolo, nel 1959 (*L'avventura di uno sciatore*), e infine il terzo nient'altro che la ripresa dell'*Inseguimento* da *Ti con zero* (*L'avventura di un automobilista*).

16. Lettera a John Ahern del settembre 1980 (*Lettere*, p. 1437). Il volume degli *Amori difficili* conteneva anche *La formica argentina* e *La nuvola di smog*.

17. Lettera a Marcello Venturi del 5 gennaio 1947 (*Lettere*, p. 175).

mentale dei dati reali, un movimento da un punto a un altro, ma trasposto sul piano millimetrico e ulteriormente mentalizzato. Nel senso che la molla primaria della paura qui diventa qualcosa di piú sottile, legato al desiderio e all'incertezza. Smorzando quel lato scattante e animale, per forza legato all'attesa e all'azione di guerra, in un andamento al rallentatore; mentre la tensione passa dal piano collettivo a quello della disarmonia individuale: si parcellizza e miniaturizza. Le linee tese su cui si fondava il racconto *Ultimo viene il corvo*, con la sua storia di una mira infantile e infallibile, scoprono la curva e il gomitolo, si dilatano dentro a un contesto analitico e quindi a una pagina anche visivamente molto piú piena.

Quello a cui si approda, con una conquista che si può dire definitiva per Calvino, è uno stile ragionativo, che lascia da parte le analogie piú facili, insieme alle frasi piú brevi e ad effetto, per distendersi invece attraverso continue complicazioni e ricominciamenti. Con una metamorfosi stilistica che avviene in gran parte grazie al raffinamento di un suo aspetto in particolare: la punteggiatura. È a partire da questo momento, infatti, che il punto e virgola diventa un protagonista assoluto della prosa calviniana, grazie alla sua agilità, che sgancia dall'eccessiva frammentazione sintattica del punto, senza consegnare però all'eccesso opposto di accumulazione senza fiato della virgola. Il punto e virgola, combinato col sapiente uso del punto interrogativo, che dai racconti di guerra e paura arriva a prestare il suo effetto dilatatore a nuove ambientazioni dubitative, modella una scrittura che avrà un'eccezionale tenuta nella storia dell'opera di Calvino. Disegnando la fisionomia del Calvino maggiore che da qui conduce si può dire fino a *Palomar*.

A questo stile e a questa maturazione dei racconti degli anni Cinquanta, legata non solo alle avventure ma anche alla stagione dei racconti lunghi raccolti nel quarto libro della *Vita difficile*, corrisponde un'altrettanto decisiva messa a fuoco tematica. Al centro del nuovo stanno due aspetti in particolare: l'impaccio del corpo e l'incertezza sull'interpretazione (che era la paura mortale di un tempo: scoppierò sulla mina o no?). In questo senso il secondo racconto delle av-

venture è ancora una volta centrale e rivelatore: *L'avventura di una bagnante*, del 1951, mette in scena il disagio fino alla disperazione del corpo nudo in mezzo al mare, perso dentro il complicato giro di pensieri della paura, che s'alimenta di continue ipotesi e azzeramenti, sempre ricominciando. Il senso di accerchiamento e di solitudine sono cosí assoluti che toccano le corde quasi liriche di una tentazione antica e duratura in Calvino, compagna stretta della paura, che è quella di lasciarsi andare al nulla. E in questo la pingue e pigra signora protagonista dell'avventura, che risponde al nome di Isotta Barbarino, trova nella raccolta la fratellanza di uno strano compagno: un coniglio. O meglio il coniglio velenoso che dà il titolo a uno dei piú bei racconti della prima serie di Marcovaldo, spinto all'idea del suicidio dall'infinita tristezza dell'esclusione e della malattia fisica in quel «mare obliquo e angoloso»[18] che sono i tetti.

Del resto, tra Marcovaldo e le avventure (che sono le due serie piú definite all'interno dei *Racconti*) c'è molto in comune: soprattutto l'effetto a catena della disarmonia, che lascia sempre i personaggi appesi all'insoddisfazione. Marcovaldo che non riesce a trovar requie e a dormire nella *Panchina* è fratello gemello del viaggiatore nell'avventura omonima, che cerca in tutti i modi di accomodare il corpo al riposo e ne viene di continuo frustrato. D'altra parte, come si è detto, Marcovaldo funziona proprio da anello di congiunzione tra il malessere della guerra, o del picaresco postbellico (al quale appartiene *Un letto di passaggio*, che è il prototipo dei racconti d'insonnia, non a caso poi ripreso e travestito da avventura negli *Amori difficili* del 1970), e ambientazioni narrative di tipo diverso. Proponendo, per esempio con *Il bosco sull'autostrada* del 1953, uno dei racconti piú significativi sul problema dell'interpretazione, dei simboli e dei segnali.[19]

La puntuale intelligenza con cui Calvino focalizzava nell'*Avventura di un soldato* del 1949 una delle strade di *Ultimo viene il corvo* piú

18. *RR*, I p. 1114.
19. Si veda avanti, pp. 272-74.

ricche di potenzialità, fino a farla diventare, nel 1958, il centro motore di ciò che di nuovo si proponeva nei *Racconti*, va riconosciuta all'interno di quella sua speciale capacità di selezione che ne fece un formidabile giardiniere del proprio parco letterario: di quelli che sanno potare al momento giusto e lasciare invece i rami migliori da far germogliare e crescere. Perciò il lavoro di cernita dalla prima raccolta è stato al solito di una precisione chirurgica. Di *Ultimo viene il corvo* nei *Racconti* non rimangono che le cose senza dubbio migliori, mentre il resto, quello che ne faceva una raccolta come si è detto alquanto discontinua nei risultati, viene eliminato con taglio netto e ineccepibile.[20]

Rimane l'idea di un'antecedenza assoluta da riservare ai racconti di Riviera, come già era nella prima raccolta; ma qui ancor piú rafforzata dalla sapiente integrazione di un terzetto di piú maturi racconti dei primissimi anni Cinquanta, posteriori a *Ultimo viene il corvo* (*Pesci grossi, pesci piccoli*, *Mai nessuno degli uomini lo seppe* e *Un bel gioco dura poco*), che vengono collocati quasi a far da cuscinetto all'inizio e alla fine della prima sottosezione. I principi generali di spoglio vanno a colpire soprattutto «dove l'evocazione è ancora troppo legata a un appello emotivo», oppure quelli «che pendono sulla china del regionalismo naturalistico campagnolo»,[21] o ancora gli apologhi politici sentiti come troppo deboli e meccanici. Inoltre ci fu una minuta opera di revisione testuale, per dare omogeneità

20. Tenendo conto della descrizione che se ne dava nell'apposito paragrafo (si veda prima, pp. 65-68), i racconti di *Ultimo viene il corvo* esclusi dai *Racconti* sono i seguenti: dal gruppo dei rustici decade *Alba sui rami nudi*, e da quello di padri e figli *Dopo un po' si riparte*; poi *La casa degli alveari*, e dalla serie dei racconti di guerra: *La stessa cosa del sangue*, *Attesa della morte in un albergo*, *Angoscia in caserma* e *La fame a Bévera*; dai picareschi *Visti alla mensa* e *Desiderio in novembre*; degli ultimi tre si salva solo *Il gatto e il poliziotto*, rifluito tra i picareschi, mentre saltano *Impiccagione di un giudice* e *Chi ha messo la mina in mare?* Per uno schema comparativo tra l'indice di *Ultimo viene il corvo* e quello dei *Racconti* si veda *RR*, I p. 1265.

21. Cosí Calvino s'esprimeva nella *Nota alla nuova edizione* del 1969 di *Ultimo viene il corvo*, confermando «i criteri che già mi guidarono nel 1958 a scegliere i pezzi migliori per la piú ampia raccolta *I racconti*» (*RR*, I pp. 1262-63).

stilistica a testi scritti in un arco di tempo cosí lungo, nonché mondare i piú antichi di quei vezzi espressivi ch'erano ormai percepiti come una stonatura nella levigata prosa calviniana. Quindi smorzando i toni quand'erano troppo sopra le righe e addirittura operando una sistematica limatura in «senso antipornografico», come si esprime lui stesso con Citati.[22] Ugualmente con Vittorini sostiene di aver «attenuato un po' l'aspetto quasi pornografico»[23] di un racconto che in realtà fin dall'originale appare castigatissimo, quale *L'avventura di un soldato*; per quella sensibilità che su questo tema lo scrittore ebbe sempre straordinaria e ai limiti della censura.

Quanto al resto, ovvero alla selezione di ciò che veniva dopo *Ultimo viene il corvo*, in relazione quindi a tutta la narrativa breve che Calvino aveva prodotto dal 1949 al 1958, la trentina di testi scelti per *I racconti* ne lasciava fuori all'incirca altrettanti. Una sorta di libro ombra di quello maggiore, sacrificato, secondo la solita sindrome-*Sentiero*, a quello che prende corpo a sue spese. In realtà i libri ombra, che si sarebbero potuti ricavare dai racconti scritti dopo il 1949 ed esclusi dai *Racconti*, erano addirittura due. Il primo contemplava un gruppo di circa quindici testi scritti dal 1950 al 1954 e usciti in prevalenza sull'«Unità», alcuni dei quali sono tra i piú debolmente ideologici di tutta la produzione calviniana:[24] a rileggerli s'intendono bene i motivi dell'esclusione, confermando ancora una volta l'impeccabile opportunità delle selezioni operate da Calvino nel ripresentare se stesso a un piú vasto pubblico.

Il secondo invece si basava su un'altra serie, «quella dei raccontini

22. Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 262.

23. *Lettere*, p. 556.

24. Soprattutto quelli in chiave operaistica, come *La fabbrica occupata* e *La ragazza licenziata*, o di pubblicistica sulla guerra di Corea, come *Un compagno venuto da lontano* e *La storia di Kim-Ghi-U*. Tutti i racconti esclusi dai *Racconti*, insieme a quelli già esclusi da *Ultimo viene il corvo*, si leggono nell'apposita sezione di *RR*, III pp. 877-1008 (per distinguere tra gli esclusi dalla raccolta del 1949 e quelli dal volume del 1958, considero il discrimine rigidamente cronologico tra *Lasciare Anna*, che è ancora del 1949, e *Lettere ad Amelia sui dischi volanti*, che è già del 1950).

satirici (ce n'è molti anche sul "Contemporaneo", annate 1954-55, ma spesso solo d'un livello giornalistico) che esclusi dai *Racconti* 1958 perché pensavo allora a un volume apposta, che doveva culminare con la *Gran bonaccia* (1957) e altri che progettavo di scrivere e non scrissi».[25] Erano gli apologhi usciti sul «Contemporaneo», nella rubrica «I viaggi di Gulliver», tra l'agosto e il dicembre del 1954. Insieme al famoso racconto *La gran bonaccia delle Antille*, uscito nel luglio 1957 sulla neonata rivista «Città aperta», scatenando le ire di Togliatti in persona per la satira sull'immobilismo del partito comunista che conteneva (Togliatti parlò di una «novelletta per buttar fango, agli ordini dei giornali della borghesia, sopra il partito e i suoi dirigenti, per accrescere la confusione, la sfiducia, il disfattismo»).[26]

Ma questa era evidentemente tutta un'altra storia, che non poteva trovar posto nel distillato della grande antologia del 1958. La quale segna davvero uno spartiacque nella fisionomia anche editoriale dell'opera di Calvino. Al contrario dei cinque libri fino a quel momento pubblicati, ch'erano sempre stati accolti nei «Coralli» o nei «Gettoni», il volume dei *Racconti* esce nel novembre del 1958 in quella che a partire dal 1948 era stata la «grande collana di letteratura»[27] di Einaudi: i «Supercoralli». Come dire che a un iper-libro non s'addice una semplice collana ma una iper-collana. Aprendo una nuova fase nella percezione dell'opera e dell'autore: da allora in avanti, infatti, tutte le principali uscite calviniane di narrativa vedranno stabilmente la luce in quella collana maggiore, dalla raccolta dei *Nostri antenati* del 1960 alle *Cosmicomiche*, *Ti con zero*, *Le città invisibili*, *Il castello dei destini incrociati*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, fino all'ultimo libro edito con Einaudi, *Palomar*.

25. Lettera a Giovanni Falaschi del 22 novembre 1971 (*Lettere*, p. 1132).

26. Cfr. P. Spriano, *Le passioni di un decennio, 1946-1956*, Milano, Garzanti, 1986, p. 29; I. Calvino, *La gran bonaccia delle Antille*, in «Città aperta», 1 1957, 4-5 p. 3, poi in Id., *Prima che tu dica «pronto»*, cit., pp. 124-29 (*RR*, III pp. 221-25).

27. *Cinquant'anni di un editore*, cit., p. 585.

«Ormai posso permettermi di pubblicare dei racconti intitolandoli semplicemente *Racconti*», scrive Calvino ancora nel 1984 a proposito del volume del 1958. Con piena consapevolezza di quanto quella tappa della sua carriera fosse stata decisiva. «È da quel momento che posso considerarmi uno scrittore "professionista"?», si chiede un quarto di secolo dopo, rivelando a chiare lettere quale fosse la posta in gioco: nel 1958 erano passati dieci anni dal suo primo libro, e dieci anni sono «il tempo necessario, continuando a pubblicare con una certa regolarità, per sapere se in qualche modo si esiste come autore»; solo allora il «problema "sarò o non sarò uno scrittore?"» inizia a trovare requie, «dato che sono gli altri a considerarmi tale».[28]

2. Una trilogia perduta

A metà degli anni Cinquanta Calvino cominciava il lavoro delle *Fiabe italiane* con tre tentativi di romanzo falliti alle spalle, uno dopo l'altro. Che in parte chiudevano un'epoca: nel grande fervore antologico che segue, infatti, dalla raccolta delle fiabe del 1956 a quella dei racconti del 1958, non pensa piú a scrivere un altro romanzo, ma almeno tre. Non piú il grande romanzo realista, ma tre romanzi brevi o racconti lunghi che dir si voglia, sul genere già sperimentato nei primissimi anni Cinquanta (subito dopo la sistemazione dei racconti brevi in *Ultimo viene il corvo*), con *Il visconte*, *La formica argentina* e il trittico dell'*Entrata in guerra*. Stavolta è un trittico dedicato alla «reazione dell'intellettuale alla negatività della realtà»,[29] quello a cui pensa. E il titolo dovrebbe essere *Cronache degli anni Cinquanta*.

Nell'idea originaria del 1955 ne facevano parte *La speculazione edilizia*, *La giornata d'uno scrutatore* e un terzo racconto rimasto incompiuto, *Che spavento l'estate*; mentre nel 1963, al momento di ripubblicare *La speculazione edilizia* in un volume a sé stante, di nuovo si

28. Costantini, *Il rito perduto*, cit. (*Album*, p. 151).
29. *Intervista di Maria Corti* (*Eremita*, p. 273).

affaccia la preoccupazione di non lasciarlo da solo, ma rinforzarne il significato unendolo alla *Nuvola di smog* e al recentissimo *La giornata d'uno scrutatore*, ovvero all'interno di «un ciclo narrativo sull'Italia metà-secolo, che probabilmente verrà arricchito di nuovi quadri».[30] Il respiro progettuale della serie avrebbe riscattato l'insoddisfazione parziale per il singolo, come già avveniva con il riferimento al modello ciclico delle *Mille e una notte* o del *Novellino* per redimere dentro l'idea di un affresco l'eterogenea raccolta dei *Racconti* del 1958.

Se già in attesa della pubblicazione del primo romanzo l'autore scriveva di avere «un sacco di idee di romanzi in testa»,[31] quasi a voler cancellare in anticipo l'accadimento singolare e irripetibile di quel fatidico primo, figurarsi in occasione di un secondo che si ostinava a non venir fuori. Sempre la solita sindrome-*Sentiero*, insomma: per sottrarsi al cappio diacronico delle opere, poste una dopo l'altra, una che deve dire qualcosa di piú dell'altra, o comunque in relazione definitiva e univoca con quella, vale la carta della sincronia, dove le opere invece s'affiancano una accanto all'altra, s'affollano sui lati, pariteticamente. E d'ora in avanti sarà sempre cosí, fino all'apoteosi di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che pur di non contribuire a mettere in fila un romanzo dopo l'altro, se li prende tutti quanti con sé allo stesso tempo.

Tuttavia anche il progetto delle *Cronache* non va in porto, sia per l'interruzione del terzo tassello previsto, sia per il protrarsi nel tempo dell'elaborazione della *Giornata*, che viene portata a termine all'inizio degli anni Sessanta, quando già il clima era mutato: «sentivo il bisogno di cercare delle nuove forme, e cosí quella serie restò incompiuta».[32] Già nei *Racconti* del 1958 si era fatta intanto la prova di una combinazione diversa del trittico, con l'accorpamento della

30. Secondo quanto s'annunciava nel risvolto della sovraccoperta dell'edizione in volume della *Speculazione edilizia* nel 1963, in una nota non firmata ma attribuibile a Calvino (*RR*, I p. 1338).

31. Lettera a Marcello Venturi del 27 luglio 1947 (*Lettere*, p. 198).

32. *Intervista di Maria Corti* (*RR*, I p. 1339).

Formica argentina, *La speculazione edilizia* e *La nuvola di smog* appena finita. Ma Calvino era stato incerto fino alla fine se includere *La speculazione*, che sentiva troppo dissimile dagli altri due. E anche *La nuvola di smog* in quel momento, sull'onda della soddisfazione per l'ultimo nato, gli pareva l'imbocco di una diversa strada: «Perciò non so se non mi convenga fermarmi alla *Formica argentina*».[33] Di qui il tentativo successivo di scorporare il piú antico dei tre, passando dal trittico *Formica-Speculazione-Nuvola* dei *Racconti* a quello *Speculazione-Nuvola-Giornata* annunciato nel 1963.

Nel 1965 le cose sono di nuovo cambiate, e del trittico non si parla piú: l'edizione singola della *Nuvola* preannunciata nel 1963 viene stampata insieme alla *Formica argentina*, alla quale rimarrà da quel momento in avanti sempre accoppiata. Nel dicembre del 1965 Calvino scrive al suo traduttore francese François Wahl che *La giornata d'uno scrutatore* va per forza pubblicata da sola, mentre per dare un compagno alla *Speculazione* si dichiara addirittura pronto a rispolverare e terminare l'incompiuto *Che spavento l'estate*;[34] cosa che poi non avrà alcun seguito. Tuttavia addirittura nel luglio 1981, sempre in una lettera a Wahl, Calvino torna ancora una volta a prospettare la possibilità di scrivere appositamente «un nouveau texte à la manière de moi-même des années cinquante» per risolvere il solito problema della scompagnata *Speculazione*.[35]

Di sicuro *Che spavento l'estate* era stato annunciato in un'intervista a Enrico Roda sulla rivista «Tempo» del 5 maggio 1962 come il nuovo romanzo in preparazione di Calvino: «Italo Calvino che si trova a Parigi per firmare le copie del suo ultimo romanzo tradotto in francese "Le Chevalier inexistant" pubblicato dalle edizioni Seuil,

33. Lettera a Vittorini del 5 settembre 1958 (*RR*, I p. 557).

34. Lettera del 6 dicembre 1965 (*Lettere*, p. 906).

35. Lettera del 3 luglio 1981 (*Lettere*, p. 1451). Del resto già in un'intervista del 1979 aveva detto: «Volevo fare una serie che sarebbe stata una cronaca degli anni '50 e che poi non è riuscita. Ce n'era uno che volevo scrivere… Ma non è detto. Tutto può tornare» (D'ERAMO, *Italo Calvino*, cit., p. 136).

ha annunciato che il suo prossimo romanzo sarà qualcosa di completamente diverso dalle sue opere precedenti. Si tratterà della storia di quello "scoppio di barbarie" che, secondo Calvino, è rappresentato dall'estate balneare. "Lo scrittore – egli ha aggiunto – ha il dovere di vivere fino alle sue ultime conseguenze l'orrore delle cose"».[36] Il che farebbe pensare che dopo l'intervallo di pausa creativa di circa tre anni (a parte *Un ottimista in America* rimasto inedito e il racconto *La strada di San Giovanni*), che era seguito alla pubblicazione del *Cavaliere inesistente*, nel 1962 Calvino avesse intenzione, per il solito principio d'alternanza tra opere realiste e fantastiche, di tornare a scrivere un romanzo del primo genere, ossia d'attualità. Dall'annuncio su «Tempo» sembrerebbe di poter ipotizzare che all'inizio fosse proprio *Che spavento l'estate* il libro al quale pensava di dedicarsi, e quindi solo in un secondo momento, forse non riuscendo ad andare avanti con quello, decida invece di riprendere in mano *La giornata*, che risulta finita entro il 20 gennaio 1963.

L'arenarsi del progetto di trilogia realista della seconda metà degli anni Cinquanta fa il paio con le tre prove di romanzo mancate dell'inizio del decennio. A ulteriore conferma della difficoltà di praticare con pieno appagamento la strada tanto ambita del racconto realista; per quanti stenti e vicoli ciechi ebbe a incontrare in Calvino l'ambizione alla cronaca del contemporaneo. A deprimente contatto con la realtà, venuta meno quell'energia e quel piglio tipico delle cose fantastiche, non gli riuscivano che «cose un po' deprimenti, un po' tristi».[37] E tutte e tre le opere della sezione *La vita difficile* dei *Racconti* sono figlie alla lettera di quel grigiore: dal nero delle formiche, al grigio del cemento e dello smog. Con quei tetri protagonisti che lottano contro se stessi nell'inverno del loro scontento.

Trilogia ombra di quella in piena luce degli antenati, non poteva

36. E. Roda, *Calvino spezzettato*, in «Tempo», xxiv 1962, 18 p. 83.

37. Come racconta nella citata conversazione con gli studenti di Pesaro (*RR*, i p. 1339).

che essere una trilogia perduta; di opere che sono a loro volta ombre di romanzo, tanto per l'ibrida forma tra il racconto lungo e il romanzo breve che fatalmente prendono, quanto per la comparsa defilata su rivista che spetta loro. Per non parlare della funzione avversativa alla quale in fondo erano chiamate; all'inseguimento della vocazione piú leggera per tenerla coi piedi per terra e far da zavorra: *La formica* del *Visconte*, *La speculazione* del *Barone*, *La giornata* del *Cavaliere*. Per disincantare lo scrittore da quest'eterno dimidiamento ci vorrà infine una partenza, che lo porti lontano dall'Italia e dalla sua cronaca. Ogni dilemma di fiaba o realismo svanirà per Calvino col trasferimento a Parigi, quando la caligine di quegli anni cesserà di essere un rimorso, diventando un ricordo e insieme il sentimento come d'un vuoto.

3. *La formica argentina*

I racconti di *Ultimo viene il corvo* sono pieni di formiche. Il cadavere della spia giustiziata, nel finale di *Andato al comando*, riverso in fondo al bosco con gli aghi di pino in bocca, e poco dopo «già nero di formiche».[38] Il miraggio di adagiarsi con una donna sotto i pini, in *Paura sul sentiero*, guastato dallo «strato degli aghi» senza fondo, finché «il terriccio raggiunto» non si rivela «un formicaio»: segno che il nemico «è già sopra di noi, abbassa la mano sulla nostra testa, sulla nostra gola, sul nostro petto, l'abbassa ancora: urliamo».[39] La fantasia nichilista dei *Figli poltroni* sulla malora della propria casa, per estinguere sia la fatica che il biasimo dei padri: «E intanto le crepe s'aprono piú lunghe nei soffitti e file di formiche costeggiano i muri, e le erbe e i rovi salgono dal giardino incolto. Forse tra poco della nostra casa non resterà che una rovina coperta di rampicanti».[40] E quella del feroce misantropo della *Casa degli alveari* sulle città, sul

38. *RR*, I p. 265.
39. *RR*, I p. 251.
40. *RR*, I p. 198.

mondo, su ogni cosa: «sotto i mattoni del pavimento le formiche hanno scavato città porose e ora escono a file. Io guardo ogni giorno contento se m'accorgo d'una nuova crepa che s'apre; e penso alle città del genere umano quando soffocheranno inghiottite dalle piante selvatiche calate a valle».[41] Per non parlare dell'aria di famiglia che lega la comparsa deturpante delle formiche al pauroso brulichio animale di *Un bastimento carico di granchi*. Insieme alla radice dell'angoscia che quel racconto esibiva: la stiva sommersa della nave nasconde la palpitante realtà di un «brulicare di granchi» a migliaia, «di tutte le forme e di tutte le età», che «sporgevano gli occhi senza sguardo»; rubando il posto al favoloso sogno regressivo di un'ovattata meta per il vagabondare dei bambini, dove «sarebbe stato bellissimo» stare «tutti chiusi, con il mare intorno e sopra come in un sottomarino».[42]

Le formiche escono fuori quando su ogni volontà positiva vince il caos. Sono le manovali del logoro-frusto, incaricate di seminarlo per ogni dove, alimentando quella sindrome del crollo e della catastrofe che accompagnerà Calvino fino agli ultimi anni. Come il corvo che avverte dell'ora di morire o i pesci grossi e piccoli del racconto omonimo che conoscono solo il mutuo sbranamento, le formiche stanno dalla parte della disgregazione senza speranza, della natura insensatamente votata a farsi in pezzi. «Alle volte penso che sto dalla parte sbagliata, che dovrei tenere per i pesci, i corvi, le formiche»: ecco come nei *Giovani del Po* si dà fondo allo scetticismo dell'*alter ego* del protagonista; «E quando gli uomini hanno il fatto loro, rallegrarmi. Forse il genere umano sta per distruggersi; io al momento buono passerò dall'altra parte: con le formiche o con chiunque verrà».[43]

La formica argentina fu iniziato nell'agosto del 1949 e terminato nell'aprile del 1952; nello stesso anno esce sulla rivista «Botteghe

41. *RR*, I p. 217.
42. *RR*, I p. 164.
43. *RR*, III p. 1095.

Oscure».[44] È un racconto lungo (ma piú breve della *Speculazione* e della *Nuvola*) tutto d'un pezzo, senz'alcuna partizione interna. Scritto in prima persona, narra dell'arrivo del protagonista con moglie e bambino in una nuova casa e in un nuovo paese, infestato da una specie di formiche dette argentine. «Noi non lo sapevamo, delle formiche, quando venimmo a stabilirci qui»: cosí comincia la fosca storia dell'assedio a ogni progetto di serenità domestica da parte di uno «struggente, impercettibile nemico».[45] La ricetta esemplare del racconto è questa: si prende una giovane famigliola in cerca di sistemazione, che sceglie un posto dove fare il nido, e gli si dà un tormento cosí subdolo e incontenibile, atto a molestare ogni soddisfatta intimità, da produrre un perfetto congegno di disarmonia. Una volta intravista la prima fila di formiche, che scende giú dal rubinetto e dal muro, non c'è piú pace, «con l'idea di quelle bestie dappertutto, nei cibi, nella roba».[46] Escono da migliaia di formicai, sono milioni a infestare dappertutto, perfino il candore della pelle del bambino, allo stesso modo delle offese ritrovate sul corpo in apparenza levigato dei pesci in *Pesci grandi, pesci piccoli.* Perché è come scoperchiare il regno infero della dissonanza e dell'imperfezione, che non lascia piú nessuna speranza di forme pure e nitide; cosí anche la casa, «in apparenza liscia ed omogenea come un dado», a quel punto rivela la sua occulta pena di essere invece «porosa e tutta solcata da fessure e crepe».[47]

La cognizione del dolore che ne consegue è di genere lenticolare e cosmico, riguarda lo sgretolio di una calamità informe «come la nebbia o la sabbia»,[48] la stretta al cuore per le cose smangiate da dentro, per il grande immondezzaio in cui si riduce il mondo in preda al caos. L'unica salvezza sarebbe la distanza, salire in alto per

44. I. Calvino, *La formica argentina*, in «Botteghe Oscure», x 1952, pp. 406-41.
45. *RR*, i pp. 447-82.
46. *RR*, i p. 453.
47. *RR*, i p. 454.
48. *RR*, i p. 456.

dimenticarsi che quei posti laggiú «erano luoghi neri di formiche», mentre cosí «potevano anche sembrare un paradiso».[49] Oppure fingere di avere intorno «tutto un mondo movimentato e avventuroso», per «isolarsi dai fastidi piú minuti». Se non fosse per quella moglie sempre torva e angustiata, che zavorra il maschio verso il logoro, secondo il solito principio di misoginia dominante: «L'ostacolo per me», dice a chiare lettere il narratore, «era mia moglie, sempre nemica delle cose fantastiche», la censura ch'essa ha rappresentato nella sua vita, «cosí che ormai io non riuscivo piú a ubriacarmi di parole e pensieri, perché mi veniva subito in mente il suo viso, il suo sguardo».[50]

Il racconto, uno dei piú cupi che Calvino abbia scritto, finisce sul mare (che fa spesso da sbocco narrativo, offrendo una via d'uscita limpida e immediata): il mare è la forza opposta alle formiche, lava tutto in un sogno di levigatezza, «dove la corrente posa gusci bianchi di conchiglie puliti dalle onde».[51] Accanto al mare la città vecchia, digradante e assiepata, squaderna tutti i logori segni di quello stesso male di vivere che lo scrittore mette al centro sia della *Formica argentina* sia della *Nuvola di smog*.[52] Sempre rifiutandosi, però, di dar credito a qualsiasi interpretazione allegorica del testo: «è un racconto assolutamente realistico», che parla di una «notissima piaga della Riviera di Ponente»[53] che l'autore ricordava bene dall'infanzia, punto e basta; nessun sottofondo politico, né tanto meno esisitenzialista o onirico-kafkiano, come vollero vederci i critici. «È il racconto piú realistico che abbia scritto in vita mia»,[54] continua con puntiglio a ribadire ancora nel 1984. Insomma la formica argentina non è affatto un animale immaginario, ma un insetto scientificamente attestato, che fu un flagello reale della Riviera negli anni

49. *RR*, I p. 474.
50. *RR*, I p. 468.
51. *RR*, I p. 482.
52. Come spiega nella *Nota introduttiva* agli *Amori difficili* (cit. in *RR*, I p. 1313).
53. Lettera a Ornella Sobrero del 16 settembre 1960 (*Lettere*, p. 665).
54. *Nota introduttiva* (*RR*, I p. 1314).

Trenta, e che egli aveva visto con i propri occhi. Di cui aveva fatto esperienza.

Su questo Calvino, cosí aperto e anzi spesso incuriosito dalla varietà delle interpretazioni, non deroga. «È la storia di una battaglia contro un male naturale»:[55] non un male simbolico ma del tutto naturale. Niente a che vedere, dunque, con l'antico male dei simboli di *Angoscia in caserma*. E questo forse è il punto: come nelle avventure e in Marcovaldo, cosí anche qui il male si vuole smontato dai simboli per scendere nel tangibile quotidiano, nei dettagli materiali che non fanno dormire, non fanno trovar requie al corpo nel mondo. In altre parole, si è concretizzato. Una conquista in primo luogo stilistica che spiega perché Calvino difenda coi denti non il realismo ma addirittura il fondamento di realtà autobiografica, visiva, concreta di questo che, non dimentichiamolo, è il primo racconto lungo con un protagonista adulto che si stacca dai temi della guerra e del dopoguerra. E che a differenza delle avventure e di Marcovaldo non è affatto umoristico.

L'insistenza di Calvino sull'oggettività dell'immagine, in senso antisimbolico, va probabilmente letta come una difesa di quel principio di oggettivismo analitico che era stato uno dei suoi maggiori ideali stilistici coltivati nel corso degli anni Cinquanta. Quasi fosse la scoperta d'una poetica dell'oggetto, che nelle formiche non è un simbolo a voler raffigurare, ma insieme qualcosa di piú e di meno, una sorta di correlativo oggettivo. Scoperta di profonda e duratura rilevanza, nella misura in cui indovinava il modo per risanare quell'angoscia dei simboli tanto sofferta in giovinezza: attraverso una loro riduzione a realtà, ma non nel senso demistificatorio di dar loro una spiegazione razionale, che bandisse la paura montata dall'allucinazione (com'era nei primi racconti); quanto piuttosto riducendoli letteralmente a realtà, nel senso appunto letterale di mostrarli come cose vere, vive e visive. Con un *escamotage* di padroneggiamento dell'enigmatico ambito metaforico, quello delle interpre-

55. Lettera a Sobrero del 16 settembre 1960 (*Lettere*, p. 665).

tazioni ambigue e del grande spavento, che trova finalmente una soluzione non esterna, ma davvero solo letteraria, narrativa. La sfinge va messa al centro della narrazione, fino a farla muovere, parlare, animarsi. Questa è la scoperta poetica dalla quale nasce *La formica argentina*, e dopo di essa molte altre opere calviniane.

Non a caso il racconto è coevo al *Visconte dimezzato*, dove in tutt'altro contesto viene messo in atto, come vedremo, un meccanismo narrativo non dissimile. E quando nel 1958 Calvino ripubblica *La formica argentina* nei *Racconti*, contemporaneamente lo abbina in un volume fuori commercio a quello che può considerarsi il suo piú antico prototipo: il racconto *Pesci grossi, pesci piccoli* uscito nel 1950 sulla rivista «Inventario».[56] La cui importanza è talmente scoperta per l'autore da collocarlo in apertura dell'intera antologia del 1958. Lo stesso male nascosto tra le pieghe che si trova nella *Formica argentina* era già presente in *Pesci grossi, pesci piccoli*, col suo danno continuo e pulviscolare a ogni anelito di bellezza e armonia: male naturale per eccellenza, perciò naturalmente oggettivo, e oggettivato infatti nell'animale.

Quando infine, nel 1965, Calvino decide di dedicare alla *Formica argentina* un volume autonomo dei «Coralli», lo fa accoppiandola alla piú recente *Nuvola di smog*, scritta nel 1958; come anche avviene nel 1970, con la ristampa negli *Amori difficili*. Il nero e il grigio danno un'innegabile continuità tonale alla *Formica* e alla *Nuvola*: la fratellanza tematica di un oscuro malessere che si fa sempre piú microscopico fino all'invisibile. Ma soprattutto è l'effetto di concretizzazione di quell'immagine che li accomuna. Se non fosse che con *La nuvola* tutto diventa un po' piú meccanico; fino a scoprire il limite oltre il quale quell'equilibrio visivo-oggettivo poteva andare in fumo per un eccesso di esplicitezza: perdendo per strada la grazia tanto piú asciutta e desolata che era nel racconto sulle formiche del lontano 1952.

56. I. Calvino, *Pesci grossi, pesci piccoli*, in «Inventario», iii 1950, 3 pp. 62-69. Il volume del 1958 intitolato *La formica argentina*, con le illustrazioni di Franco Gentilini, era stampato a Venezia per gli associati del Sodalizio del libro.

4. *La speculazione edilizia*

Se Calvino avesse intitolato la sua antologia di racconti del 1958 *Racconti verdi e grigi*, come a un certo punto gli passò per la mente, non c'è dubbio che del grigio sarebbe stata soprattutto responsabile la trilogia realista che chiudeva il volume: dal nero delle formiche al grigio del cemento e ancor piú dello smog, i tre racconti lunghi dell'ultima sezione della *Vita difficile* sono i campioni del grigiore degli anni Cinquanta. D'altra parte il grigio bilanciava il verde, nel solito altalenare tra i due estremi, e l'uno chiamava a ruota l'altro. Cosí non appena finisce il libro piú "verde" che avesse scritto, *Il barone rampante*, subito si mette a scriverne un altro che fosse abbastanza "grigio" da compensarlo, *La speculazione edilizia*. E tanto l'uno era un prendere in parola la metafora del colore, con gli alberi come tema dominante del romanzo verde-arboricolo, tanto anche l'altro dovette trovare il suo corrispettivo tangibile nel cemento del racconto grigio-edilizio.

Tra l'aprile 1956 e il luglio 1957 *La speculazione edilizia* viene portata a termine, per essere pubblicata come promesso sulla rivista «Botteghe Oscure»,[57] dove cinque anni prima era già uscita *La formica argentina*. Quel che ne era venuto fuori era un racconto lungo un centinaio di pagine, diviso in ventiquattro capitoletti numerati, la cui sterzata verso un'inedita miscela di «psicologia, autobiografismo, narrazione minuziosissima, saggismo intellettuale»[58] viene percepita dall'autore come qualcosa di «molto difficile, accidenti!»;[59] un avventurarsi «in territori non miei», con la gran paura di combinare un «pasticcio».[60] E ancora nel dicembre del 1958 si dichiara d'accordo con Cesare Cases nel definire *La speculazione* un «prodotto meno "calviniano" degli altri».[61]

57. I. Calvino, *La speculazione edilizia*, in «Botteghe Oscure», XX 1957, pp. 438-517.
58. Lettera a Lanfranco Caretti del 19 gennaio 1958 (*Lettere*, p. 539).
59. Lettera a Pietro Citati del 24 maggio 1957 (*Lettere*, p. 486).
60. Lettera a Geno Pampaloni dell'8 luglio 1957 (*Lettere*, p. 497).
61. Lettera del 20 dicembre 1958 (*Lettere*, p. 576).

Soprattutto per via di quella commistione tra autobiografismo e realismo che, pur essendo uno dei principali vagheggiamenti degli anni Cinquanta (si ricordi quando aspirava a scrivere qualcosa di decisivo che stesse tra *Il sentiero* e *L'entrata in guerra*),[62] non riusciva a digerire. Tant'è vero che proprio su quello si appuntarono i soliti dubbi relativi all'opportunità o meno di pubblicarlo in volume autonomo, come all'inizio scelse di non fare, perché «mi pareva una cosa troppo mia personale per reggere il frontespizio».[63] Oltre a quelli sulla direzione futura da intraprendere: «Devo continuare per questa strada?», si chiede in una lettera ad Alberto Asor Rosa del maggio 1958, con la solita ansia della via maestra: da lí infatti «non si sa dove si va a finire»,[64] per quanto poco l'autobiografismo si lascia padroneggiare.

Comunque, quando si trattò d'includere *La speculazione* nei *Racconti*, presentandola a un pubblico ben piú ampio di quello della rivista, Calvino decise di prepararne una versione purgata da tutti i riferimenti biografici piú espliciti, per «lo scrupolo che l'avvocato, il notaio, l'ingegnere ecc. … tutti i miei amici e parenti di San Remo rappresentati con molta fedeltà, potessero offendersi».[65] Salvo reintegrare i tagli per la versione che apparve in volume nel 1963, con un'avvertenza cautelativa sullo statuto fantastico di luoghi, fatti, persone e nomi.

Il 1° agosto 1957, dando notizia a Paolo Spriano della sua lettera di dimissioni dal PCI, sostiene che il racconto appena terminato è «forse la cosa piú comunista che io abbia mai scritto», affinché non si creda ch'egli sia diventato un socialdemocratico o un olivettiano: «io sono e resto comunista».[66] La coincidenza dell'uscita di un racconto cosí cupamente disfattista con l'uscita dal partito non era passata inosservata, e irritava Calvino fino al punto di rifiutare un invi-

62. Si veda prima, p. 72.
63. Lettera a François Wahl del 6 febbraio 1963 (*Lettere*, p. 731).
64. Lettera del 21 maggio 1958 (*Lettere*, p. 548).
65. Lettera a Wahl del 6 febbraio 1963 (*Lettere*, p. 731).
66. *Lettere*, p. 508.

to del direttore dell'«Espresso» il quale, avendo appena letto *La speculazione*, gli proponeva un dibattito sul suo giornale tra ex-comunisti.[67] Nella stessa lettera a Spriano, Calvino esprime il sollievo di essere «entrato finalmente in un periodo di letteratura "realistica"», dopo *Il barone* che andava giustificato agli occhi dell'amico come un libro che non era «troppo lontano dalle cose che ci stanno a cuore».[68] D'altra parte sei anni dopo, nel 1963, consente con Lanfranco Caretti che «la *Speculazione* resta la cosa migliore che ho scritto»;[69] come se tutto il resto, l'intera trilogia dei *Nostri antenati* compresa, non contasse nulla in confronto a un racconto realista azzeccato. Tanto per intendersi sul genere d'investimento che questo testo portava con sé, avendo il compito di rispondere finalmente nel modo giusto alla grande pressione di piú di un decennio a favore del realismo.

E la risposta in questo caso venne con la scelta di scrivere «una specie di autobiografia intellettuale»;[70] ovvero di mettere per la prima volta al centro del racconto, scritto in terza persona, un protagonista intellettuale e la sua reazione alla «negatività della realtà».[71] Come intellettuali saranno pure i protagonisti della *Nuvola di smog* e della *Giornata d'uno scrutatore*, anch'essi alle prese con un male di vivere di portata generale. Che non ha mai in Calvino la forma del tragico, ma appunto del negativo; magari cosmico, tetro e assoluto, ma non per questo tragico. Perché non chiede ai suoi personaggi una reazione individuale ma sempre politica: di andare anche contro se stessi, contro le proprie convinzioni ideologiche e culturali, pur di mescolarsi al reale, partecipando al moto collettivo della so-

67. Come Calvino racconta in una lettera ad Antonio Giolitti del 18 novembre 1957 (*Lettere*, p. 529).

68. *Lettere*, p. 507.

69. Lettera del 28 marzo 1963 (*Lettere*, p. 740). In risposta a un questionario del febbraio 1963, scrive anche a Giambattista Vicari che *La speculazione* è «la cosa migliore che ho scritto finora» (cit. in *RR*, I p. 1340).

70. D'ERAMO, *Italo Calvino*, cit., p. 136.

71. *Intervista di Maria Corti* (*Saggi*, II p. 2922).

cietà. Anche quando è un moto solo distruttivo. Questa è la parabola di Quinto Anfossi, che nella *Speculazione* fa la parte di chi sceglie la via della «rabbiosa mimesi»[72] col negativo, a fronte del fallimento d'ogni suo ideale. Secondo uno schema antico, ch'era quello di un racconto per esempio come *La casa degli alveari*, in *Ultimo viene il corvo*, con l'incupito nichilista che non trova di meglio che mescolarsi alle forze annientatrici, parteggiando per la *tabula rasa*; o la scettica disperazione virile del Nanin dei *Giovani del Po*, che dichiara di starsene ormai dalla parte buia delle formiche.

Alla *Speculazione* s'arriva grazie al confluire di due potenti filoni, profondamente radicati nell'opera di Calvino: uno è quello dei figli poltroni, dello scarto generazionale tra i fervidi padri operosi e gli smidollati figli intellettuali. Quinto Anfossi torna al suo paese d'origine, e nella memorabile scena iniziale del treno che corre sulla costa scorge i segni brulicanti di un fervore irrefrenabile e senza posa: quello edilizio, che tra gli anni Cinquanta e Sessanta avrebbe cancellato, a forza di cemento, la Riviera ligure come Calvino la conosceva dall'infanzia. «Se tutti costruiscono, perché non costruiamo anche noi?»,[73] questa è la domanda distratta ma decisiva dell'indolente protagonista, da cui prende avvio la trama del romanzo. Non sapendo partecipare alla pena della vecchia madre che vede la luce del sole sul suo amato giardino divorata dagli edifici intorno, l'«uomo storicista, rifiutante malinconie» gli va contro, per una «smania d'uscire dalla passività»[74] che legge nei segni caotici, antiestetici e pullulanti del nuovo, pur sempre uno slancio vitale nel quale vorrebbe tuffarsi. Non foss'altro che per strapparsi dal fianco la spina di non averlo «mai veramente posseduto» quel paese ch'era suo, e che adesso «se ne andava cosí sotto il cemento».[75]

72. I. Cremaschi, *Che cosa pensa, che cosa fa. Sei domande a Italo Calvino*, in «Gazzetta del libro», iv 1958, 4 pp. 1-2.

73. *RR*, i p. 783.

74. Ibid.

75. Ibid.

E allora tanto valeva darci sotto: «Alé, butta giú tutto», esclamava il comandate nichilista Dritto nel *Sentiero dei nidi di ragno*, «Casa mia per la prima! Butta giú tutto! Casa mia per la prima!».[76] Nel secondo capitolo della *Speculazione* si decide di vendere un'area edificabile del giardino: inizia appunto l'avventura della speculazione edilizia, che vedrà l'inettitudine velleitaria di Quinto via via frantumarsi al cospetto di una spietatezza infinitamente superiore alla sua. Con tutti i tentennamenti e l'apatia, le invincibili fiacchezze d'animo che fanno di lui e del fratello Ampelio solo dei rabbiosi inconcludenti, pronti infine a scannarsi tra di loro; altro che quegli scaltri affaristi che vorrebbero dare a intendere al mondo d'esser diventati. È un racconto di deriva, dunque, di quel che succede ai figli incapaci nel vuoto lasciato dal padre. Dopo il padre: ossia nell'ombra della sua assenza, totale nel racconto, perciò tanto piú ingombrante. Mentre la madre professoressa, l'unico personaggio positivo di tutto il romanzo, con la sua intatta dignità e franca indignazione, ne incarna un pallido residuo destinato presto a scomparire, inghiottito dal caos dei tempi nuovi come la luce delle sue preziose piante; non facendo che accentuare, al confronto, lo squallido tralignare etico dei figli.

Nel terzo capitolo compare la figura dell'antagonista, il parassita che s'attacca addosso a Quinto per non dargli piú pace, grazie alla cattiva coscienza del protagonista che ne va in cerca e lascia la porta d'ingresso spalancata. È il costruttore Caisotti, l'incarnazione d'ogni peggiore sordidezza, antitetica fino al midollo rispetto ai limpidi costumi professionali e morali della famiglia Anfossi; col suo magnetico, prensile fascino di rapina animale che blandisce e ipnotizza Quinto (l'inetto che vuole entrare nella vita a ogni costo), facendo perno proprio sulla sua vergogna d'intellettuale. «La faccia dell'uomo, larga e carnosa, era come fatta di una materia troppo informe per conservare i lineamenti e le espressioni, e questi erano subito portati a sfarsi, a franare, quasi risucchiati non tanto dalle grinze che

76. *RR*, I p. 98.

erano marcate con una certa profondità solo agli angoli degli occhi e della bocca, ma dalla porosità sabbiosa di tutta la superficie del viso».[77]

L'indugio sulla descrizione del volto di Caisotti rivela in poche parole già tutto: «informe», «sfarsi», «franare», «risucchiati», «grinze», «porosità sabbiosa»; come dir meglio che egli è il magma, la frana, la sabbia, il cemento? Perché in lui confluisce l'altro filone antico e potente, che s'affianca a quello dei figli poltroni: l'immagine del marasma animale, di un caos primordiale che ha ragione d'ogni cosa. Di fronte alla sbiadita abulia dell'intellettuale, che non riesce mai a essere nient'altro dall'odioso se stesso, Caisotti ha i tratti ambigui ma vigorosi di ciò che non sta mai fermo, passa in un momento dal brutale all'infantile, dall'aria da squalo a quella di un cane bastonato. È il personaggio metamorfico per eccellenza: «ed era squalo, squalo e toro che sbuffa dalle narici», ma nello stesso tempo «era anche un poveruomo», «sottoposto a vessazioni», e poi anche un lamentoso «bambino di cinque anni», che non si capiva proprio cosa avesse a che fare con «l'incombere dello squalo, o dell'enorme crostaceo, del granchio, quale egli appariva con le spesse mani abbandonate sui braccioli della poltroncina».[78]

L'ingenuo sogno di un padroneggiamento fattivo, razionale da parte di Quinto («Adesso prendo in mano la situazione, e risolvo tutto in quattro e quattrotto»)[79] di questa viscida ambiguità metamorfica, animale, che scappa da tutte le parti, e da tutte le parti ritorna ad assillare, come le formiche del racconto del 1952, è un penoso autodafé del protagonista che lo porta alla rovina. Nell'equivoco di sottofondo che rende piú amaro ma anche vagamente comico il tutto: di essersi buttato in questa sciagurata avventura per «non essere colpevolmente estraneo al mondo avito»;[80] ossia per

77. *RR*, I p. 791.
78. *RR*, I pp. 793-94.
79. *RR*, I p. 876.
80. *RR*, I p. 822.

una sorta di fedeltà al padre, che li faccia rinascere al mondo, lui e Ampelio, come «due fratelli del luogo molto indaffarati, inseriti nella vita economica della città, con tutta una rete d'interessi che faceva capo a loro, gente pratica, brusca, che bada al sodo». Mentre era subito chiaro a tutti, loro compresi, che «stavano recitando»,[81] scambiando nel desiderio l'ignavia con l'efficienza, il dinamismo ottocentesco del padre con un armeggio lontano anni luce per quant'è bieco, e il piú meschino dei profittatori addirittura con l'«uomo nuovo»[82] da esaltare contro la gretta borghesia del luogo. O anche con un bambino che lottava coi denti per la sopravvivenza, ed era stato perfino partigiano, figurarsi, in un sistematico rovesciamento e metamorfosi d'ogni cosa: soprattutto dei piú alti ideali del dopoguerra.

Il racconto si sviluppa nella prima parte attraverso una serie di incontri a catena: l'avvocato, il notaio, l'ingegnere, tutti contrari al progetto di Quinto, che s'irrita ancor di piú, intestardendosi. Poi c'è un capitolo centrale (il quattordicesimo) che stacca completamente di tono e stile, con una sorta di descrizione lirico-sociologica di Sanremo a quel tempo, dagli accenti quasi gaddiani, fin nell'incipit: «Troppo chiuso in sé e indifferente d'altro ed aspro era il carattere della vecchia gente di ***. Alla pressione delle pullulanti intorno genti italiane non resse, e presto imbastardí».[83] Quindi il racconto riprende, convertendo la catena di incontri in una catena di guai, che come nella tipica narrazione di rovina patrimoniale, presagisce il disastro imminente infittendo la trama dei segni ostili, verso il classico culmine dell'ipoteca. Alla fine, ovviamente, vince Caisotti: il magma e il mondo a brani dell'individualismo piú feroce, sordo e ottuso, contro l'utopia intellettuale di armonia e unificazione riconoscibile nel progetto di rivista che Quinto stancamente discute con il filosofo Bensi e il poeta Cerveteri (dal titolo «Il Nuovo He-

81. *RR*, I p. 816.
82. *RR*, I p. 796.
83. *RR*, I p. 842.

gel» o anche «Enciclopedia», dedicata a una «fenomenologia generale che faccia rientrare ogni forma di coscienza in un unico discorso»).[84]

Nel finale, ormai braccato dalla sventura e desideroso solo di andarsene lavandosene le mani, Quinto incontra di nuovo la sua cattiva coscienza, incarnata da un vecchio compagno comunista, un buon falegname dalla stretta di mano «forte e soffice»,[85] identica a quella del Cugino nel *Sentiero dei nidi di ragno*. Sarebbe perciò la perfetta figura d'aiutante, questo Masera, se non fosse invece ridotto solo a un'opprimente molestia per Quinto: il vero contraltare alla rapace furfanteria del Caisotti, l'uomo che ragiona semplice ma solido e giusto, contro il metamorfico irrazionale del costruttore-distruttore, che viceversa gronda corporeità e sesso inconsapevole, avendo «riempito di figli naturali tutta la vallata»;[86] e si tiene appresso quella sedicenne campagnola, senza capire se è la figlia o l'amante, «un tipo di furba, falsa come il diavolo».[87] Con la solita misoginia d'un tempo che, congiunta alla cieca sessualità animale dell'antagonista, attraversa anche tutto questo romanzo, privo di alcun lume di positività femminile; se si eccettua classicamente la madre: com'era già, anche questo, nel finale del *Sentiero*.

«Quinto rincasò, come portasse sulle spalle un cadavere: strangolato dalla bonaria parlantina di Masera, l'individualismo del libero avventuroso imprenditore stralunava i suoi romantici occhi al sole del meriggio».[88] L'uomo-cadavere si è ormai consegnato, mani e piedi, al vittorioso regno dell'opaco e la luce non è piú per lui: vince quella «specie di cenere che invadeva tutto, che copriva i piatti, si depositava nel vino dei bicchieri…»[89] che porterà di lí a poco alla

84. *RR*, I p. 806.
85. *RR*, I p. 799.
86. *RR*, I p. 821.
87. *RR*, I p. 817.
88. *RR*, I p. 889.
89. *RR*, I p. 810.

Nuvola di smog. Mentre rimane offesa e senza riscatto, nascosta dietro la «facile vernice» del boom economico, l'«Italia dei tuguri montani e suburbani, dei treni d'emigranti, delle pullulanti piazze di paesi nerovestiti»,[90] che sarà protagonista qualche anno dopo della *Giornata d'uno scrutatore*.

Nel giugno del 1974, passati quasi vent'anni dalla *Speculazione edilizia*, Calvino scrive da Sanremo a Gore Vidal: «Le scrivo da San Remo, dalla villa in cui si svolgevano – vent'anni fa – gli avvenimenti di quella novella, e da allora le cose sono cambiate solo quantitativamente, cioè la mia villa è sempre piú circondata da un'orribile foresta di cemento armato, e la nostra famiglia è sempre alle prese con qualche impresario: per la vendita definitiva, ormai».[91]

5. *La nuvola di smog*

Stabilirsi altrove è la parola d'ordine che segna l'inizio sia della *Formica argentina* sia della *Nuvola di smog*: in entrambi i casi c'è un personaggio che si trasferisce in qualche luogo dove trova un male oscuro ad aspettarlo. Nel caso della *Nuvola di smog* non è piú la famigliola in cerca di tranquillità, ma un intellettuale inquieto e crucciato, che ha il mondo di traverso, molto simile al Quinto della *Speculazione*: «Era un periodo che non m'importava niente di niente, quando venni a stabilirmi in questa città».[92] L'azzeramento d'ogni prospettiva è alla base di quella sorta di deriva nichilista che predispone l'entrata in scena di un personaggio senza piú nulla da perdere, pronto ad andare contro se stesso. A confondersi con il negativo, passando dalla parte della speculazione o dello smog; e farsene addirittura paladino, «trionfante e disperato» per rabbiosa riprova che tutto sia «veramente come io pensavo».[93] Il trasferimento in una

90. *RR*, I p. 845.
91. Lettera del 20 giugno 1974 (*Lettere*, p. 1241).
92. *RR*, I p. 893.
93. *RR*, I p. 897.

città nuova, con un lavoro nuovo, dovrebbe esser sinonimo di «slancio e contentezza» per chi si fosse «aspettato di piú dalla vita»; mentre il protagonista della *Nuvola di smog* non sapeva vedere che «il grigio, il misero che mi circondava, e cacciarmici dentro, non tanto come se vi fossi rassegnato, ma addirittura come se mi piacesse, perché ne traevo la conferma che la vita non poteva essere diversa».[94]

La nuvola di smog, scritto in meno di due mesi tra giugno e agosto 1958, esce nel numero di settembre-ottobre della rivista di Alberto Carocci, Moravia e Pasolini «Nuovi Argomenti»,[95] poi subito dopo a chiudere la raccolta dei *Racconti*. È un racconto lungo una sessantina di pagine, diviso in nove capitoletti non numerati e scritto in prima persona. Il protagonista lavora come redattore di un periodico dal titolo «La purificazione», organo dell'«Ente per la Purificazione dell'Atmosfera Urbana dei Centri Industriali».[96] In questo ruolo comincia a diventare esperto di quel dilagante morbo urbano, scoprendo ben presto che il direttore dell'Ente, e suo datore di lavoro, l'ingegner Cordà è in realtà il maggiore inquinatore della città, il vero «padrone dello smog»,[97] che tiene l'Ente e la rivista al fine d'alimentare in chi lavora per lui la speranza di una vita senza smog, celebrandone in realtà il trionfo. Racconto ambientalista *ante litteram*, promuove ad assoluto emblema del negativo quell'universo di scorie e sminuzzamento che sembra «il pulviscolo d'una galassia»,[98] secondo un immaginario cosmico e apocalittico che presagisce addirittura «la fine del genere umano».[99] Al centro un disagio del corpo tormentato dallo sporco, che si posa e attacca ovunque, «le mani gonfie, sudice, la biancheria appiccicata addosso», renden-

94. *RR*, I p. 895.
95. I. Calvino, *La nuvola di smog*, in «Nuovi Argomenti», 1958, 34 pp. 180-220.
96. *RR*, I p. 906.
97. *RR*, I p. 933.
98. Ibid.
99. *RR*, I p. 948.

do tutto quanto «nervoso, frantumato».[100] Senza pace e unità: privo d'armonia.

Nei sei anni dal 1952 al 1958 l'assedio già minuscolo delle formiche è diventato ancor piú impalpabile e polverizzato: come allora le mani si coprivano d'insetti, cosí adesso si ha un bel daffare per cercare di pulirsi da quel «fondo di grigio»[101] che le insudicia, col risultato d'imbrattarle sempre piú. Da cui quel gesto ossessivo di lavarsi le mani, che diventa scoperto simbolo non solo dell'ansia di un moto purificante ma anche della defezione morale del protagonista. Non a caso il racconto finisce nel paese dei lavandai, dove la rigida coerenza dell'immagine non può che chiamare il bucato a vincere col suo bianco sul grigio della polvere, invocando la forza candeggiante di una qualche palingenesi, per far *tabula rasa* di ogni macchia e bruttura. Cancellando i «visi logori dei passanti», l'«aria striminzita dei ristoranti», lo «stantio delle botteguccce», le «vie strette»[102] e insomma tutti quei segni di desolata oppressione che il personaggio si trova fin dall'inizio a dover fronteggiare.

Da una parte un mondo sfatto, che di giorno in giorno perde forma, senso, valore, dall'altra un pungente struggimento di perfezione: questa è la formula della *Nuvola di smog*. Che rende nichilisti per reazione alla vittoria della polvere sulla bellezza, per rabbia di quella perdita irrimediabile di candore. E quanto piú cocente è la perdita, tanto piú smodata la volontà di toccare il fondo. Per quel chiodo fisso che accompagna Calvino fin dalle origini, nei racconti, il primo romanzo e altrove: il rapporto del personaggio incattivito a causa della brama infantile e frustrata di un altro mondo, con lo spettro dello squallore delle cose, del misero dilagante. Insieme ai soliti commerci che da sempre tutto ciò intrattiene col femminile; e che anche in questo caso stanno al centro del racconto: l'arrivo della mondana Claudia, la «donna bellissima, elegante e autorevo-

100. *RR*, I p. 893.
101. *RR*, I p. 897.
102. *RR*, I p. 895.

le»,[103] sempre distratta e superiore, che non si sa come sia finita a far coppia col protagonista, cosí anonimo e dimesso, scatena in lui il massimo del disagio e della soggezione. Per l'ansia di vederla mescolarsi «a questo scenario di bruttezza e desolazione», la paura che quella «bellezza d'altro mondo», quella pelle «liscia, fresca, intatta» venga contaminata dalla polvere, mentre «l'urto delle cose stritolava e smentiva a una a una tutte le parole d'amore».[104]

Se era un ideale di saggismo implicito quello che Calvino perseguiva con questa tarda prova di realismo degli anni Cinquanta, troppo poco implicito e quindi eccessivamente scoperto appare il simbolismo che lo attraversa. Racconto che incarna il culmine di quell'ossessione per il logoro-frusto da sempre annidata in Calvino, *La nuvola di smog* tende a dare spiegazioni moralmente manifeste a quel male che si vuol rappresentare come tangibile, oggettivo, fisico. Secondo la lezione della *Formica argentina* lo prende alla lettera tematizzando il grigio col grigio, sostituendo al morale il fisico: facendone insomma una sorta di correlativo oggettivo, come si diceva a proposito del racconto del 1952. Ma poi non resiste alla corrente opposta, di smascheramento, che lo mette a nudo come segno allusivo sempre di qualcos'altro.

Dunque finendo per riconvertirlo in un chiaro simbolo, per ricadere proprio in quel lontano male dei simboli che s'intendeva sanare rimanendo nell'immagine senza scioglierla. Mentre lo stesso antieroismo del protagonista appare tanto piú forzato quanto piú esplicitamente livido, frutto di un disinganno che a mala pena maschera l'ideale nascosto e tradito solo per furia di non riuscire a imporlo al mondo; perciò lontano dallo spaesato e piú ingenuo, umano sperdimento del protagonista della *Formica argentina*. Vinto anch'egli al pari dell'altro, si capisce. Ma da un'offesa affilata come i cocci di bottiglia, non da un'allegoria, a tratti cosí meccanica, del disincanto intellettuale di quegli anni.

103. *RR*, I p. 927.
104. *RR*, I pp. 916, 929, 928 e 915.

6. *La giornata d'uno scrutatore*

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta Calvino si ferma a smaltire la fatica di tutto il decennio precedente. Nel novembre del 1959 licenzia *Il cavaliere inesistente* e subito dopo parte per un viaggio di sei mesi negli Stati Uniti. Nel 1960 non pubblica nulla di nuovo, riunisce in volume la trilogia dei *Nostri antenati* e si libera dell'incompiuto *La collana della regina*. Nel 1961 prepara un libro di cronache e impressioni del soggiorno americano, intitolato *Un ottimista in America*, che poi decide di non pubblicare. Nel febbraio 1962 pubblica soltanto il racconto autobiografico *La strada di San Giovanni*, su rivista. Infine nel febbraio 1963 esce nei «Coralli» *La giornata d'uno scutatore*: dopo circa tre anni di silenzio narrativo e a dieci anni di distanza dalla prima idea del racconto, che risaliva esattamente al 1953.

Quando pubblica *La giornata* Calvino ha quarant'anni, ormai i diritti d'autore cominciano a essere una voce importante del suo bilancio, fino a indurlo a lasciare l'impiego a tempo pieno da Einaudi, continuando a collaborare solo come consulente. La sua fama di scrittore si era in questi anni assai consolidata e ampliata attraverso un forte processo di internazionalizzazione. Eppure gli antichi dubbi su cosa fosse bene scrivere e pubblicare rimangono tali e quali: tant'è che il libro americano, su cui aveva lavorato molti mesi, perfezionandolo in modo definitivo per la pubblicazione, viene addirittura «distrutto», con la giustificazione che «sono tempi in cui conta piú quello che non si scrive di quello che si scrive», e che mettersi anch'egli «sulla strada di quelli che fanno i libri di viaggio era indulgere a un costume di facilità».[105]

Tutto il contrario della strada in salita ostinatamente intrapresa per portare a termine *La giornata d'uno scrutatore*. Che per essere cosí breve conquista la palma del libro che è rimasto in cantiere piú

105. Lettera del 26 aprile 1961 ad Armanda Giambrocono Guiducci (cit. in *Lettere*, p. 680 n. 3).

tempo di tutti, non decidendosi mai a venir fuori: per un difetto di esperienza dopo le elezioni del 1953 (quando gli nacque l'idea, girando i seggi come candidato del PCI) e per un eccesso dopo quelle del 1961 (alle quali partecipò come scrutatore apposta per scrivere il libro). E quando si deciderà a farlo sarà uno strano ibrido di generi, tra *reportage*, *pamphlet*, racconto filosofico, saggismo autobiografico e chissà cos'altro. Con la solita paura che non regga un volume: «non so ancora se ne sono contento o no; ma qui lo vogliono pubblicare subito in volume (nonostante sia solo sulle 60 pagine)».[106]

Il travaglio fu di carattere stilistico, soprattutto, per ottenere uno stile di qualità interrogativa, fitto di domande e ipotesi. E di parentesi. Che è la cifra piú vistosa del libro: una vera e propria bulimia di frasi incidentali, un «*bisogno* di parentesi» che rispondeva al «voler vedere sempre piú piani in ogni concetto e pensiero»[107] (oltre a lasciare sul corpo del testo come un segno grafico delle diverse stratificazioni temporali della stesura). Ovvero al dilagare della complessità delle cose, con un «sovrapporsi di strati nettamente separabili, come le foglie d'un carciofo»,[108] che cancella il discrimine netto tra negativo e positivo, il margine di una scelta gerarchica tra questo e quello. Soddisfacendo in tal modo l'ambizione filosofico-politica del romanzo, ma anche quella di puro stampo letterario, al fine di ottenere una pagina molto articolata e studiata, in uno stile a tratti decisamente alto. Addirittura poetico, a far conto di elaborate comparazioni come per esempio questa: il protagonista, Amerigo Ormea, abbandona il tentativo di trasfigurare in qualcosa di diverso lo squallore della sezione elettorale, cosí «come chi tuffandosi nell'acqua fredda, s'è sforzato di convincersi che il piacere di tuffarsi sta tutto in quell'impressione di gelo, e poi nuotando ritrova dentro di sé il calore e insieme il senso di quanto fredda e ostile è l'acqua».[109]

106. Lettera a Lanfranco Caretti dell'8 febbraio 1963 (*Lettere*, p. 732).
107. Lettera a Claudio Varese dell'autunno 1963 (*Lettere*, p. 770).
108. *RR*, II p. 9.
109. *RR*, II p. 15.

Il fatto è che i quindici capitoli del libro sono un *requiem* alla tormentosa ricerca del romanzo degli anni Cinquanta, ottenuto proprio con un amalgama di saggismo e lirismo insieme. Da qui l'entusiasmo di Calvino all'idea che il libro venisse assegnato all'«illustre filone "trattatistico" della nostra letteratura», perché «cercando i miei classici, io guardo ai "libri", non ai "romanzi"».[110] Formula che sarà salvifica per tutto il ventennio successivo. Ma che in questo momento significa soprattutto due cose: intanto l'ostinazione a favore del realismo, contro le briglie sciolte del filone fantastico della trilogia: «Corro il pericolo di diffidare della fantasia?» risponde piccato a Claudio Varese nell'autunno del 1963: «Per tanti anni ho corso il pericolo di affidarmici senza cautele: cerco di riequilibrare la bilancia»;[111] poi la solita, caparbia opzione per il difficile contro il generale clima di euforia e facilità.

D'altra parte *La giornata d'uno scrutatore* aveva il compito davvero non facile di chiudere una stagione (e una stagione per eccellenza difficile, come dicono a chiare lettere i titoli delle sezioni dei *Racconti* del 1958) piuttosto che aprirne una nuova. Ultima e piú ambiziosa opera realista, nata in seno a quella famiglia dei romanzi-racconti geneticamente adattatasi a rimediare alla mancanza del grande romanzo a venire, che non era mai venuto, guardava piú indietro che in avanti, recando un mandato molto calviniano: quello di metterci una pietra sopra. Se non premeditato (dato che come si è visto Calvino anche negli anni seguenti non abbandonerà completamente l'idea di finire la trilogia delle *Cronache degli anni Cinquanta*), certo di fatto: perché dopo il 1963, anno di pubblicazione sia della *Giornata* sia di *Marcovaldo*, le cose cambiano del tutto e non s'incontrerà piú nulla del genere nell'opera dello scrittore.

E forse il motivo va cercato proprio nella posizione culminante della *Giornata* rispetto al filone che dalla *Formica argentina* andava alla *Nuvola di smog* passando per *La speculazione edilizia*. Dove a cul-

110. Lettera ad Augusto Monti del 30 marzo 1963 (*Lettere*, p. 741).
111. Lettera dell'autunno 1963 (*Lettere*, p. 770).

minare era soprattutto il corpo a corpo con il tema principe di tutti e tre quei testi, che ne determinava di necessità anche la forma: quello, per Calvino mai caduto in prescrizione, del logoro-frusto. Prima oggettivato nella piaga delle formiche, poi incarnato nel grigio squallore della speculazione cementizia contro il verde del giardino d'infanzia, quindi direttamente in un'appiccicosa nuvola di smog che cola sulla città e sulla vita del protagonista. Il passaggio successivo vede Amerigo Ormea fare i conti con quell'idra dalle mille teste che stavolta prende l'aspetto di un vero e proprio regno a parte, con le sue rigide regole sociali e una vita parallela, estranea al regno della normalità razionale e positiva: la città a parte del Cottolengo, celebre istituto di cura religioso di Torino, chiamato «Piccola Casa della Divina Provvidenza».

Lo schema classico della catabasi, del viaggio agli inferi insomma, è chiarissimo: e rimpiazza lo scheletro kafkiano della *Formica* e quello del racconto d'inettitudine patrimoniale della *Speculazione*. Risolvendo nel contempo il problema dell'eccesso di grevità simbolica ch'era presente, come si è visto, nella *Nuvola*, con la sua monocorde insistenza sull'addensarsi del male in un grigio incombente e sospeso. Viceversa nella *Giornata* la metafora perturbante trova una materializzazione piú complessa e perciò convincente, raffigurando in termini concretamente politici l'entrata del protagonista nell'altro mondo, quello della malattia e della mostruosità insanabili, nell'universo chiuso a ogni riscatto di significato del lazzaretto. Dove i conti con l'antica angoscia del disgregarsi d'ogni cosa in un certo senso si chiudono, per le spalle al muro a cui la cecità di quel male naturale costringe lo storicismo problematico del protagonista. Ma in un altro si aprono a un diverso modo di rappresentazione, che per il tramite di una fissazione anch'essa antica, quella per la città tutta dedita a una sola cosa, passerà il testimone a un'opera di tutt'altro genere come *Le città invisibili*, di cui il finale della *Giornata* è una palese anticipazione, mostrando come l'una avrà buon gioco a derivare dall'altra, attraverso una sorta di distillazione delle sue corde piú liriche.

La trama, che si articola nei quindici brevi capitoli del libro, è la seguente: nel primo capitolo Amerigo Ormea (scoperto *alter ego* dell'autore, fin dal nome speculare e gemello di Italo) esce di casa in un giorno piovoso per raggiungere il seggio elettorale dov'è scrutatore; la pioggia, le vie «strette e arcuate», con «vecchi selciati», lungo «case povere» e «fittamente abitate», i nomi delle strade poco leggibili sulle «piastre annerite»,[112] danno già il tono a tutta la narrazione, scegliendo di aprire il racconto con l'addentrarsi del protagonista in quella che è la parte piú stinta e vecchia della città. Il racconto è ambientato nel 1953, e in poche parole si dà conto del teso clima politico intorno a quelle elezioni e della ragione per la quale Amerigo, «iscritto a un partito di sinistra»,[113] vi partecipa in risposta a un invito della federazione; chiarendo subito che il personaggio ha smesso i panni dell'«autodenigrazione»[114] ch'erano stati propri dei suoi piú immediati antecendenti.

Amerigo Ormea non è piú Quinto Anfossi, né tanto meno l'anonimo protagonista della *Nuvola di smog*. È piuttosto quel portavoce dell'ottimismo della volontà di gramsciana memoria che tanto cara sarà a Calvino come formula esemplare di autorappresentazione; un pessimista senz'altro, disilluso anche, ma con la morale che bisogna, nonostante tutto, «continuare a fare quanto si può». Questo è lo spirito per cui accetta di recarsi, con funzioni laicamente affermative, nell'altro mondo. Senza dismettere, però, le sue scettiche ritrosie e le sue indolenze; quel che fa terminare il primo, brevissimo capitoletto con l'accenno a un fastidio corporeo di cui non ci si può liberare (nel quale si ritrova quel tormento per il disagio che s'annida nel dettaglio fisico, tipico del ciclo delle avventure): «Pioveva. Sarebbe rimasto con le scarpe bagnate tutta la giornata».[115]

112. *RR*, II p. 5.
113. Ibid.
114. Lettera ad Alberto Asor Rosa del 21 maggio 1958 (*Lettere*, p. 549).
115. *RR*, II p. 6. Proprio *Le scarpe bagnate* s'intitolava un'anticipazione dai capp. I e II del romanzo, pubblicata sul «Giorno» del 13 marzo 1963, p. 6.

Il secondo capitolo è ancora introduttivo, e riprende le fila di alcuni discorsi accennati nel primo, per svolgerli e circostanziarli attraverso un procedimento retorico tra i piú sfruttati dalla prosa ragionativa di Calvino, che troverà infatti il suo massimo sfogo in *Palomar* (altro testo seminato di un gran numero di parentesi); ma che appena un anno dopo avrebbe incontrato il suo piú libero spazio di fioritura nella famosa *Prefazione* del 1964 al *Sentiero*. A partire da un qualcosa che si è genericamente affermato, si procede a rimetterlo a fuoco dilatando i termini in questione tramite un nevrotico vaglio distintivo: per progredire in «esattezza» occorre aggiungere qualcos'altro, e comunque «resterebbe da precisare ancora» molte altre cose, perché «occorrerebbe definire»[116] meglio tutto il resto. L'impero del difficile ha già preso le nuove vesti della complessità, e al centro sta l'immagine di un carciofo: «Ad Amerigo la complessità delle cose alle volte pareva un sovrapporsi di strati nettamente separabili, come le foglie d'un carciofo, alle volte invece un agglutinamento di significati, una pasta collosa». Il problema per quest'«ultimo anonimo erede del razionalismo settecentesco», appassionato della facoltà principe della distinzione, è questo melmoso stingere di significati l'uno sull'altro, ovvero la solita minacciosa metamorfosi del senso, che fa sí che anche l'ottimismo e il pessimismo siano, «se non la stessa cosa, le due facce della stessa foglia di carciofo».[117]

Nel terzo capitolo lo scrutatore giunge alla sezione elettorale, descritta insieme ai membri del seggio attraverso un elaborato schiumare di dettagli, considerazioni generali, digressioni filosofiche, sociologhe e politiche sullo stato dell'Italia, il tutto condito da una miriade di parentesi e punti interrogativi (che saranno anch'essi il piatto forte dello stile di *Palomar*). Infine, quando Amerigo già andava pensando che in fondo questa era una sezione non troppo diversa dalle altre, il colpo di scena: il primo degli esseri mostruosi

116. *RR*, II p. 7.
117. *RR*, II pp. 9-10.

che avanza senza gambe, su un panchetto, allungando il certificato elettorale. Sulla *suspense* di quest'arrivo (che in fondo declina un certo gusto dell'orrido per i corpi mutilati già evidente nel *Visconte dimezzato* e nel *Cavaliere inesistente*), il quarto capitolo s'apre enunciando a chiare lettere la posta in gioco: era «un'Italia nascosta» quella che sfilava in quel luogo di pena, il rovescio dell'altra che «si sfoggia al sole», e «che pretende e che produce e che consuma» (come già si leggeva nel capitolo sociologico della *Speculazione edilizia*, dove l'ostentata patina di prosperità occultava l'Italia piú misera e profonda). Era il «segreto» famigliare e paesano, «la campagna povera col suo sangue avvilito, i suoi connubi incestuosi nel buio delle stalle, il Piemonte disperato che sempre stringe dappresso il Piemonte efficiente e rigoroso». E piú in generale (con un allargamento tipico della prospettiva, dal particolare al cosmico, per guardare fino addirittura alla «fine delle razze»), il trionfo nelle sorti umane della cecità, dello sbaglio, del caso, sul quale è destinato a infrangersi ogni residuo «sogno illuminista».[118]

Nel quinto capitolo scatta la prima contestazione della scrutatrice di sinistra contro le irregolarità del voto: è un capitolo dialogato e intercalato con gli "a parte" di Amerigo tra parentesi, che si astrae nella sua abulia meditando per suo conto sull'elevato tema della bellezza: «D'improvviso gli venne da pensare a un mondo in cui non ci fosse piú la bellezza. Ed era alla bellezza femminile che pensava».[119] Da qui prende il via l'antitesi portante del romanzo, che dà ragione dell'importanza del personaggio femminile introdotto piú avanti nell'undicesimo capitolo («elemento che gran parte della critica ha rifiutato come estraneo, mentre io sono convinto che senza di quello non c'era il racconto»):[120] per quel «bisogno struggente di bellezza»,[121] quella nostalgia di perfezione che risalta

118. *RR*, II pp. 20 e 22.
119. *RR*, II p. 24.
120. Lettera a Varese dell'autunno 1963 (*Lettere*, p. 770).
121. *RR*, II p. 24.

di fronte all'opacità dell'accolita d'infermi del Cottolengo, divenuti metafora di ciò che rende l'intero mondo deforme, orfano d'ogni armonia.

E tanto piú forte è lo struggimento per l'irrimediabile aggravarsi della perdita, quanto piú torna a galla, nel sesto capitolo, l'antica sindrome della «tabula rasa», del ricominciare tutto «da capo, da zero», con un gesto di cancellazione e radicale purificazione, che addirittura invoca un'«apocalissi generale».[122] Dove l'ottimismo della volontà naufraga nel ritorno del fantasma negazionista dei predecessori della *Speculazione* e della *Nuvola* (i quali altro non erano, come si è detto, che incurabili malati di perfezione, solo per rabbia di non averla, passati alla parte opposta); salvo poi ribellarsi a quel morbo d'estremismo come fosse il massimo alibi per lasciar libero corso al male, cedendo alla paralisi della volontà dovuta all'assolutizzazione del tutto o nulla.

L'olimpica calma e la beatitudine «al di là di tutto» sarebbero forse un modo per padroneggiare l'ansia dello scontento e riuscire a «vivere come va vissuto quello che cercava di vivere».[123] Su questo Amerigo appare assorto nel settimo capitolo, mentre nell'ottavo, per la solita alternanza tra azione e meditazione, riprendono le scene di contestazione del voto. Segue quindi il capitoletto piú filosofico, il nono, dove si citano Voltaire, Leopardi, Kierkegaard, Kafka, parlando del «broglio metafisico» al quale rimanda quello elettorale. Il problema, nella stretta tra la miseria della natura e l'impegno nella storia, è sempre quello di saper conciliare «la vanità del tutto» con «l'importanza d'ogni cosa fatta da ognuno»;[124] in questo regno degli estremi e dei contrari che nel decimo capitolo vede fronteggiarsi uno squallido onorevole democristiano con la presenza muta di un nano, oggetto della *pietas* insieme democratica e creaturale del narratore.

122. *RR*, II pp. 28-29.
123. *RR*, II p. 35.
124. *RR*, II pp. 40 e 43.

L'undicesimo è un capitolo di stacco: Amerigo torna a casa per il pranzo, allontanandosi in cerca di pace da quel marasma d'infelici. Il capitolo ha due protagonisti, o meglio due antagonisti: la biblioteca di Amerigo da una parte, e la compagna Lia dall'altra. La prima, corazza del maschio loico con Marx e Hegel in prima fila; la seconda un'esasperante voce irrazionale che per telefono dà il tormento al protagonista con il suo scompiglio di oroscopi e guai. Infine esce fuori che la donna è incinta e l'*homo faber* si spaventa di quell'inaspettato esempio di proliferazione biologica senza controllo che sta per cascargli addosso, rifiutandolo come «una sconfitta delle sue idee».[125]

Quindi nel capitolo successivo, il dodicesimo, riprende il viaggio dentro l'inferno-Cottolengo, scendendo nel girone peggiore, quello dei malati piú gravi; dove si raggiunge l'estremo confine di ciò che può definirsi ancora umano, e «tutto quello che era al di qua o al di là sembrava nebbia».[126] Nel bel mezzo di un'altra serie di contestazioni del voto, lo scivolamento dal politico al metafisico, dal confine della volontà popolare a quello appunto dell'umano, viene personificato nella coppia di un vecchio padre contadino che fissa negli occhi il figlio idiota, toccando il fondo piú smarrito e dolente di tutto il libro. Seguono, nel tredicesimo, un'ultima incomprensione e litigio telefonico con Lia, e nel quattordicesimo le ultime operazioni di voto. Infine nel quindicesimo tutta la morale del libro si riassume nella figura di un omone senza mani, simbolo per Ormea dell'«umanità operaia» mutilata della sua completezza, eppure sempre protesa a ricostruirsi, perseguendo l'ideale dell'«uomo intero».[127] Come dietro lo scialo d'imperfezione della sfilata conclusiva, da corte dei miracoli, di nane, gigantesse e grassone, c'è un sogno essenzialistico a cui dar spazio: quello che vede nell'epifania di un'ora perfetta lo svelamento della Città in ogni città. Secondo la classica

125. *RR*, II p. 57.
126. *RR*, II p. 63.
127. *RR*, II p. 77.

antitesi metafisica e platonica tra essenza e apparenza, Uno e molteplice. Alla quale s'affida il compito di arginare quello spaventoso «mondo che rifiutava la forma»,[128] e la sua deriva di significati, la metamorfosi del positivo nel negativo e viceversa.

Durante l'ultimo litigio con Lia, Amerigo a un certo punto sbotta esclamando «tu sei come quello che prendeva alla lettera ogni parola!»;[129] e lei s'arrabbia ancora di piú. Poco dopo, di fronte ai moncherini dell'omone in cui il protagonista vede un'allegoria della classe operaia, l'uno viene definito «il simbolo e la lettera»[130] dell'altro. Mentre poco prima, subito dopo aver scoperto che Lia aspetta da lui un figlio (ch'egli già considera come una cieca possibilità biologica da allontanare responsabilmente nella schiera dei mai nati), incontra il peggiore malnato della sua discesa tra coloro che sono rimasti a mezzo nella metamorfosi da feto a persona: un ragazzo che sbuca dal letto «come una pianta viene su da un vaso», anzi «come un gambo di pianta», che finisce senza braccia in una testa «come un pesce». Tolto il "come", rimane l'immagine terribile e straniante di un «ragazzo-pianta-pesce»:[131] un principe del mutamento quasi fiabesco, che ricorda quello granchio o canarino delle *Fiabe italiane*. La paura dell'impietrimento mondiale (dove il simbolo è schiacciato sulla lettera, come ingenuamente fa Lia) adombrata nell'ultimo capitolo, ha il suo contrario nel rifiuto della forma che consegna alla corrente opposta della metamorfosi (dove «le cose che piú parevano di pietra si muovevano»,[132] esattamente come avveniva nell'antico scambio tra il rospo e la pietra dei primi racconti di *Ultimo viene il corvo*). E quale tema piú incalzante per uno scrittore sempre appeso al cappio di come conciliare il governo dell'informe con l'opposta ansia mortuaria di rimanere fissato in una forma per sempre?

128. *RR*, II p. 74.
129. *RR*, II p. 73.
130. *RR*, II p. 77.
131. *RR*, II p. 61.
132. *RR*, II p. 76.

La giornata, in definitiva, rappresenta la piú lucida cronaca di quell'epocale minaccia che coglie lo scrittore a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, quando l'onda lunga della Politica con la lettera maiuscola, che l'aveva preso e portato via dal suo primitivo destino d'agronomo, all'improvviso lo lascia a terra. L'incontro dell'intellettuale comunista con i mostri del Cottolengo non è altro, infatti, che lo spaventoso incontro con il potenziale che non si è realizzato, che è rimasto a mezzo. Il terrore di non arrivare a possedere una forma che abbia un significato, venendo meno a un processo collettivamente evolutivo. Un cimitero delle potenzialità perdute, che sta come memento all'inizio del nuovo decennio. Nello stesso, esatto 1963 in cui s'affaccia all'orizzonte il protagonista che dominerà tutti gli anni Sessanta: l'eroe delle *Cosmicomiche*, l'essere metamorfico e iper-evolutivo per eccellenza; il principe della rinascita e dell'azzeramento, che le virtualità viceversa le incarna fino in fondo tutte, anche le piú assurde e improbabili. A dimostrazione che dietro la paura di non prendere forma, o di non prenderla giusta, che spiega *La giornata d'uno scrutatore*, c'era quella di prenderla troppo, pietrificandosi in un'identità unica e definitiva; paura questa che porterà dritti alla passione combinatoria degli anni Settanta.

VI

LA TRILOGIA DEGLI ANTENATI

1. Le macchine retoriche

Nella sua opera Calvino pensa sempre al numero tre per dar senso e conclusione a ciò che da solo per qualche motivo gli pare zoppicare. Comincia a farlo nel 1954 con la trilogia dei racconti autobiografici dell'*Entrata in guerra*, dei quali, singolarmente presi, era insoddisfatto; continua, poco dopo, con l'idea delle *Cronache degli anni Cinquanta*, la trilogia realista che non gli riuscí di portare a termine. Poi c'era da risolvere il problema di quell'ibrido del 1952, mezzo romanzo, mezzo racconto, che gli era come scappato di mano, rimanendo caso singolare e sospeso, inclassificabile: quel *Visconte dimezzato* che aveva goduto, per lui che ne avvertiva soprattutto i limiti, di un successo quasi a malincuore. Perciò nel 1957 ecco *Il barone rampante*, a dar sostanza romanzesca al filone araldico-fiabesco; prendere il controllo della situazione e portarla a coscienza costruttiva, farne un disegno. Ma non bastava: solo il numero tre pare dar requie al moto avviato, e il grande successo del *Barone*, del resto, premeva in quella direzione. Cosí entro la fine degli anni Cinquanta la trilogia è conclusa, con l'ultimo tassello del *Cavaliere inesistente* del 1959. Subito dopo, nel 1960, Calvino la raccoglie in un unico volume (sotto il titolo *I nostri antenati*),[1] e con una nota di postfazione, per chiudere il cerchio mettendoci una pietra sopra. E delle tante trilogie pensate, progettate, travestite o accantonate solo questa rimane in piedi: la trilogia di Calvino è ormai per antonomasia quella degli antenati.

1. L'ordine dei tre romanzi era cronologico rispetto all'epoca della storia: *Cavaliere* (medioevo), *Visconte* e *Barone* (entrambi ambientati nel Settecento); mentre a partire dall'ottava edizione del 1967 verrà restaurato l'ordine cronologico della composizione dei testi: *Visconte*, *Barone*, *Cavaliere*.

I nostri antenati escono nei «Supercoralli», la stessa collana dei *Racconti* del 1958. Al ciclo dei racconti concluso due anni prima s'affianca dunque un ciclo di romanzi, che per diventare tale non poteva comprenderne meno di tre; il numero minimo per suggerire una serie, e sufficiente per concluderla. Le tre storie, in virtú di alcune caratteristiche comuni (l'inverosimiglianza, l'epoca remota e la geografia immaginaria), «si pensa che costituiscano, come suol dirsi, un "ciclo", anzi un "ciclo compiuto" (cioè finito, in quanto non ho intenzione di scriverne altre)».[2] E cosí, in effetti, sarà. Salvo aver aperto un'epoca in cui all'idea del ciclo e della serie verrà affidata ogni opzione sul futuro. «A me piú che scrivere dei grandi romanzi mi piacerebbe scrivere dei grandi cicli», dichiara nel febbraio del 1959; il che significava soprattutto questo: una volta dato inizio a un ciclo, si deve per forza andare avanti, scrivere qualcos'altro alla stessa maniera. Nella fattispecie scrivere *Il cavaliere inesistente* dopo i primi due diventava «inevitabile», non avendo «ancora finito il ciclo».[3]

L'obbligo di riempire il tassello spiega la funzione primaria che il ciclo avrà da qui in avanti: quella di un contenitore che diventa l'occasione stessa per popolarlo, imbrigliando la scrittura dentro un orizzonte e una necessità appunto di riempimento. Per sistemare quello che ancora non c'è, per costringerlo a venire fuori, con mezzi puramente meccanici e retorici. La serie come massima forma di virtualità creativa, che funziona *a priori*, non *a posteriori*; quand'è un vuoto da riempire, non un pieno da gestire. Insomma un congegno votato al potenziale.

Quest'elementare ma efficace meccanismo di costrizione, di obbligo alla scrittura, non si limita a essere un fattore soltanto esterno, relativo alla compagine macroscopica della trilogia. Ma riguarda da vicino anche la maniera stessa in cui sono fatti i tre romanzi che la compongono. In altre parole lo stesso loro congegno narrativo: il

2. *Nota 1960* ai *Nostri antenati* (*RR*, I p. 1208).
3. Lettera a Marco Forti del 21 febbraio 1959 (*Lettere*, p. 585).

quale trova fondamento in tutti e tre i casi su un'identica regola che permette e anzi vincola il gioco ad andare avanti. La regola era quella che si era vista enunciata a chiare lettere nel 1956, nell'introduzione alle *Fiabe italiane*: «l'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste» non è un'allucinazione, perché «le fiabe sono vere».[4]

La trovata retorica che salva Calvino dai difficili anni Cinquanta e dai loro molti vicoli ciechi è presto detta: la metamorfosi sfugge allo spaventoso dominio dell'allucinazione non attraverso il suo scioglimento razionale, il suo dissolversi in una qualche spiegazione; ma viceversa prendendola per vera. Il trucco consiste nel dare corpo alla figura e concretizzarla: nel caso per esempio di una metafora, la quale per definizione cancella il "come" tra il primo e il secondo termine di un paragone, prendere sul serio l'identità stabilita tra quei due termini. E quindi prolungarla fino alla reale metamorfosi del primo nel secondo: l'uomo diviso lo sarà dunque per davvero, con tutto ciò che ne consegue, e cosí l'uomo sospeso in aria, che vivrà per davvero tra gli alberi, fino all'uomo vuoto, che consisterà davvero soltanto in un'armatura che parla e cammina. Questa è la regola del gioco alla quale tutti e tre i romanzi della trilogia degli antenati sottostanno. Secondo un principio di animazione narrativa che ha il suo piú illustre prototipo per l'appunto nelle *Metamorfosi* ovidiane; ma che è ben conosciuto dal fiabesco e in generale dal fantastico.

Il fatto decisivo è che decretando questa regola s'innesca tutta una serie di conseguenze. La piú importante delle quali consiste in una formidabile spinta alla scrittura: una volta stabilita l'immagine di partenza, infatti, la trama si srotola in modo quasi autonomo e inevitabile, secondo un principio di sviluppo interno al racconto che risulta attivato dalla stessa logica di quell'immagine. Non a caso Calvino, nelle sue autodescrizioni dei singoli romanzi, insiste proprio su ciò che viene prima di ogni altro significato da attribuire loro: ovvero le caratteristiche di una storia che «s'organizzava su se

4. *Fiabe*, pp. 12-13.

stessa», volendo scrivere dei racconti che «innanzitutto stiano in piedi come storie, per la logica del succedersi delle loro immagini».[5]

S'intende, dunque, che l'idea portante dei tre romanzi non era semplicemente un espediente per poter esprimere in modo originale e indiretto qualcos'altro: la cornice storica che conta, ciò che sta fuori dal libro; ma in primo luogo un espediente di autofondazione e alimentazione del racconto stesso. Perché l'uso letterale della metafora esercita su Calvino l'irresistibile fascino di una grande macchina d'induzione narrativa. Per la necessità che induce nella vita del racconto, garantendo le sue fondamentali coordinate d'avvio ed espansione; fino a riempire di dettagli la figura sulle tracce di tutto un mondo consequenziale, una nuova storia di corpi e oggetti la cui materialità narrativa viene via via dilatata ed esaltata proprio in virtú del suo fondamento controfattuale. Se il barone Cosimo Piovasco di Rondò se ne fosse stato buono a terra, senza estremizzare oltre ogni limite la sua assurda scelta di vivere sospeso sugli alberi, la sua storia non esisterebbe. Ugualmente, se il visconte Medardo fosse morto, come fuor di metafora accade a chiunque venga centrato dal colpo di un un cannone, il racconto di Calvino finirebbe alle prime righe.

Sono macchine retoriche per aggirare lo sgomento della pagina bianca; dello scrittore che non c'è: la scoperta delle potenzialità di sviluppo narrativo che si offrono al racconto incatenandolo a una macchina motrice. E se all'inizio degli anni Cinquanta Calvino ne rifiuta proprio la facile meccanicità, incarnata dal *Visconte* (che indubbiamente è il piú meccanico di tutti, data la piú elementare immagine di partenza e dunque l'automatismo piú prevedibile del suo sviluppo), alla fine del decennio le cose cambiano. Una volta accantonata l'idea che la letteratura seria e importante dovesse andare a caccia proprio di quel significato risolutivo delle metafore, in modo da dissolvere nella razionalità del senso reale il famoso male dei simboli, tale procedimento si rivelerà determinante per tutto quel che segue.

5. *Nota 1960* (*R*, I pp. 1211 e 1219).

La paura piú fonda, si diceva a proposito dei primi racconti di *Ultimo viene il corvo*, deriva dallo scambiare qualcosa per qualcos'altro: le ombre per ladri, i rumori per tedeschi, il rospo che salta per una pietra che si muove. È la paura della metamorfosi, che risalendo lungo la catena retorica del dire qualcosa al posto di qualcos'altro (quel rospo è come una pietra, quel rospo è una pietra, quella pietra si muove), si perda il controllo sull'identità e sui contorni delle cose: sulla distinzione tra l'una e l'altra. Ebbene a un certo punto nell'opera di Calvino s'accende una lampadina e si scopre una diversa via d'uscita da questa strettoia. Non piú quella antica, di stampo realista, quindi di riduzione alla realtà, attraverso il suo scioglimento in una spiegazione che facesse uscire dall'immagine (ed era la direzione che dall'immagine della "pietra che si muove" andava allo scioglimento della paura nel paragone del "rospo come una pietra"). Ma invece l'idea opposta di un'espansione paradossale e salvifica di quell'immagine: fino ad aderire dettagliatamente e realisticamente alla sua lettera. Per cui dal "rospo come una pietra" si va alla "pietra che si muove", il dimezzato che cammina, il ragazzo che vive in aria, il cavaliere che è vuoto.

Come dire che il male dei simboli non si cura rivelando che la pietra in realtà era un rospo, ma rimanendo in cima alla catena della metamorfosi, accettando la sua logica, e anzi facendola propria fino al punto di far saltellare davvero quella pietra e dargli moto, vita, voce. Stringendo un patto di fedeltà non piú ideologica ma squisitamente letteraria e retorica con tutto ciò che non si può dire se non per figure: questa è la grande scoperta che la staffetta dei tre antenati lungo il decennio consegna al futuro.

2. *Il visconte dimezzato*

Nel secondo libro dell'*Orlando innamorato* riscritto burlescamente da Francesco Berni, Alibante di Toledo non s'avvede d'esser stato tagliato a mezzo dalla Durlindana d'Orlando e continua a battagliare: «Cosí colui, del colpo non accorto, / andava combattendo, ed

era morto».[6] Nel decimo capitolo del *Don Chisciotte* l'hidalgo spiega a Sancho Panza che nel caso durante qualche battaglia egli venga «tagliato per metà (come suole spesso accadere)»,[7] lo scudiero dovrà raccogliere le due parti prima che il sangue si raffreddi e incollarle insieme, facendole combaciare nel punto preciso. Nelle *Avventure del barone di Münchhausen* al cavallo lituano del barone succede una cosa ben strana, dopo aver respinto i turchi nella città di Oczakow: si mette a bere a una fontana in modo smisurato, senza mai esaurire la sete; finché il barone non s'accorge che «l'intera parte posteriore, ivi compresa groppa e anche, era sparita, come asportata con un taglio netto», e l'acqua «come entrava davanti, usciva dal di dietro». Quindi va in cerca dell'altra metà, che se ne stava in un prato a montare giumente, chiama un medico che senza pensarci sopra «ricongiunse le due metà» e «la ferita guarí perfettamente».[8] Tra le *Fiabe italiane* ve n'è una intitolata *Il dimezzato*, dove una vecchia strega stende su una tavola un bambino e «con un coltello lo taglia in due metà per il lungo, mezza testa e mezzo corpo». Poi a uno di questi mezzi dice «tu va' a casa», e all'altro «tu resta con me»: uno resta, l'altro va a casa e si fa un «uomo con mezza testa, mezzo corpo e una gamba sola»,[9] finché dopo varie peripezie non ridiventa per magia intero.

L'immagine che sta al centro del *Visconte dimezzato* è la piú semplice e diretta della trilogia. La piú fumettistica e burattinesca. È parente stretta delle figure di carta delle fiabe, dove i corpi si amputano e riaccomodano senza dolore, in un attimo si muore e ci si rialza. Si capisce perciò che gli sia venuta per prima. E che una volta concepita ci abbia messo poco a trovare il suo sviluppo e la sua

6. F. Berni, *Orlando innamorato*, II 53 60 (ma già era un colpo di repertorio nel Boiardo, come segnala R. Bruscagli nell'edizione a sua cura dell'*Orlando innamorato*, Torino, Einaudi, 1995, vol. I p. 54).

7. M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Torino, Einaudi, 1957, p. 97.

8. G.A. Bürger, *Le avventure del barone di Münchhausen*, Pordenone, Studio Tesi, 1988, pp. 41-43.

9. *Fiabe*, p. 202.

trama. «Un raccontino che ho scritto in poche settimane per divertirmi», lo definisce in una lettera a Silvio Micheli del gennaio 1952.[10] Una cosa buttata giú per passatempo, con la mano sinistra: le descrizioni della genesi del *Visconte* da parte del suo autore sono tutte cosí. Parlano di una vacanza del pensiero, che smette di tormentarsi sui massimi sistemi e s'abbandona alla vena piú facile, alla favoletta. Però non felicemente, spensieratamente: piuttosto come una scappatoia che imbocca in mancanza di meglio, «in uggia con me stesso e con tutto»,[11] a dispetto del vicolo cieco in cui l'aveva condotto tutto ciò a cui piú teneva e che non gli voleva proprio riuscire. La via di fuga, insomma, di fronte allo scacco creativo di quegli anni, che lo spingeva a brutti pensieri, in particolare a quello dominante di aver già esaurito la sua parabola di scrittore, che fosse legata alle contingenze storiche e basta. «Forse non ero un vero scrittore», ricorda nella *Nota 1960* ai *Nostri antenati*, «ero uno che aveva scritto, come tanti, portato sull'onda d'un periodo di cambiamento: e poi la vena mi s'era inaridita».[12]

Col senno di poi fa una certa impressione vedere quanto accanitamente Calvino abbia remato contro questo suo piccolo libro. Quanto storto lo abbia guardato, con quale dimidiata forma d'insofferenza ne abbia seguito le gesta. Fin dall'inizio, nel dicembre 1951, quando Vittorini lo legge con soddisfazione e gli propone subito di pubblicarlo nella sua neonata collana dei «Gettoni». Cosa di meglio poteva capitare a un giovane scrittore trentenne in crisi creativa, di un Vittorini che gli dice di aver azzeccato il libro giusto? Invece no, sembra incredibile ma Calvino risponde freddo e diffidente, coi piedi di piombo: «Lietissimo che il *Visconte* ti piaccia. Io ho qualche esitazione a pubblicarlo in libro: non è dargli troppa importanza? Non è circoscrivermi in una zona minore, di "divertimento"?».[13]

10. Lettera del 28 gennaio 1952 (*Lettere*, p. 336).
11. *Nota 1960* (*RR*, I p. 1209).
12. Ibid.
13. Lettera del 20 dicembre 1951 (*Lettere*, p. 332).

Quasi fosse uno sberleffo del destino, un insulto a tutta la fatica e l'impegno di anni di scrittura spesi per fare il romanzo sulla classe operaia, che nessuno riesce a leggere fino in fondo per quanto è noioso, «e finché non trovo almeno un lettore non lo pubblico»; poi arriva questa storiella leggera, scritta in quattro e quattr'otto, e quella invece «piace a tutti, tanto che m'han convinto a farne un librettino che uscirà a marzo».[14]

Il fatto è che non era questo il libro in grado di esorcizzare la paura prima e costante di non essere un vero scrittore; perché casomai rafforzava l'idea di esserlo, sí, ma minore. Di qui il disappunto che far uscire *Il visconte* come suo secondo romanzo, dopo *Il sentiero dei nidi di ragno*, ne marcasse l'immagine di autore in rapporto a un tipo di narrativa quantomai facile e disimpegnata: «ma io sono stanco di fare le favolette»,[15] protesta con gli amici con i quali da anni condivideva la ricerca di una letteratura politicamente interessata. E a Carlo Salinari, che aveva recensito il libro sull'«Unità», scrive una lettera esemplare in questo senso: difendendo una certa chiave di lettura del romanzo (pertinente alla condizione storica dell'intellettuale alienato, contro quella generica e riduttiva dell'impasto umano tra bene e male), ma d'altra parte criticando lui stesso duramente il carattere giocoso dell'opera, la sua antistoricità, insieme al gusto dell'implicito, «mentre i libri di cui piú s'ha bisogno sono quelli espliciti e senza sottintesi». Libri come *Il visconte* si possono scrivere, certo, e sproporzionata è la faccia arcigna di «alcuni compagni»; solo a patto però di «scrivere anche gli altri, quelli veri», di unire sempre al divertente l'utile. D'altra parte il romanzetto, ch'era nato come «una vacanza fantastica dopo aver castigato la mia fantasia nell'altro romanzo», fa molta piú strada di quello che si poteva immaginare: a dispetto proprio dell'autore che ribadisce, a sua difesa, di aver pensato invece di «pubblicarlo su una rivista come "Botteghe Oscure" perché in volume mi pareva di dargli troppa impor-

14. Lettera a Silvio Micheli del 28 gennaio 1952 (*Lettere*, p. 336).
15. Ibid.

tanza». Perciò s'affretta ad aggiungere, con un accento d'autolesionismo singolarissimo per uno scrittore, che «il successo che ha avuto è sproporzionato e in parte equivoco, e non me ne fido; anzi non vedo l'ora di far rimangiare a certuni le loro lodi sperticate».[16]

Tra *Il sentiero* e *Il visconte* era poi successa un'altra cosa: che Calvino aveva perduto il suo maggior mentore, la cui ombra rimaneva ad aleggiare sulle scelte del giovane scrittore come quella di un superego: «M'avrebbe approvato Pavese», si domanda in un'introduzione rimasta inedita alla trilogia del 1960, «lui che era il primo a leggere tutto quello che scrivevo, e a dire sí o no?». La risposta è semplice, e non nasconde l'ansia del tradimento: «Rigoroso com'era ne dubito». Del resto Pavese nei suoi ultimi scritti aveva sostenuto che «oggi non si possono scrivere storie favolose, magiche, ambientate in altre epoche», e Calvino era pienamente d'accordo con lui, in buona fede ci credeva davvero. Senza poter sapere «allora che, a meno d'un anno dalla sua morte, mi sarei messo a scrivere *Il visconte dimezzato*»:[17] con l'aria colpevole della vedova, che quando il cadavere del marito è ancora caldo se ne va con un altro; chiedendo venia in nome della fatica fatta ad assistere il moribondo, dunque per il bisogno d'una vacanza, di un'avventura. Ma la fedeltà resta intatta, e l'amore vero soltanto quello: «È un racconto come potrei scriverne altri dieci o venti, e senza molta fatica, se non fossi tutto preso dal desiderio di scrivere cose che credo piú importanti».[18]

Il problema dell'evasione è quello che affligge tutta la vicenda del rapporto tra *Il visconte* e il suo autore. Certo si tratta di una divagazione letteraria e nulla piú, Calvino su questo, come si è visto, è piú severo addirittura dei suoi critici: secondo la rigorosa morale del suo maestro non c'è dubbio ch'egli può, o almeno deve far di meglio, seguendo tutt'altra strada. Ciò non toglie che dietro quel tipo d'evasione Calvino tenti comunque d'avvalorare un retroscena

16. Lettera del 7 agosto 1952 (*Lettere*, p. 354).
17. *RR*, I p. 1222.
18. Lettera a Salinari del 7 agosto 1952 (*Lettere*, p. 354).

piú serio che la salvi, che sia un'allegoria delle principali questioni dell'uomo contemporaneo, oppure una certa lezione stilistica di piglio e crudezza della Resistenza. Infine Niccolò Gallo, in una recensione del 1954 all'*Entrata in guerra*, gli fornisce l'esatto balsamo lenitivo di cui aveva bisogno: «Ti sono grato di quello che dici sul *Visconte*. La tua affermazione "Il rifugio nella favola, o come suol dirsi l'evasione, sono pericolosi solo quando non sono dichiarati, quando non riflettono una decisa interpretazione morale" è una cosa che sottoscrivo pienamente».[19]

In quest'ottica, la ripresa del filo del discorso in un romanzo ben piú complesso e venato di piú esplicite sfumature morali come *Il barone rampante*, quindi il rilancio di quello schizzo rapido e sommario ch'era *Il visconte* in un ciclo dove si punta all'affresco, assume i contorni di una sorta di rettifica, ovvero di un riscatto dai sofferti limiti semplicistici del romanzo del 1952. In alternativa a quelle cose piú importanti da scrivere, a quei libri politici e realistici, «espliciti e senza sottintesi», che tanto faticavano a venir fuori, che almeno quel successo «sproporzionato e in parte equivoco» ch'era andato a baciare il libro sbagliato, trovasse una miglior via d'investimento. Come dire, se proprio vi piace questo, se questo è l'andazzo generale (cosí si esprimeva con Giuseppe De Robertis nel 1958: «Tengo molto a questa Sua posizione, che corregge l'andazzo generale di vantare le mie cose fantastiche al di sopra di quelle di memoria e d'esperienza»),[20] allora lasciate almeno che lo scriva meglio, che vi faccia vedere qualcosa dello stesso genere, ma in forma piú elaborata e significativa.

Eppure, se è vero che *Il barone* rimane forse il piú importante dei tre, e *Il cavaliere* il piú sofisticato, *Il visconte* gode di un suo elegante primitivismo, di un'economia di forza spiccia ed esatta, che negli altri andrà via via a diluirsi. Se *Il visconte* è il colpo di freccia che fa miracolosamente centro da molto lontano, *Il barone* è la riprova che

19. Lettera a Niccolò Gallo del 12 luglio 1954 (*Lettere*, p. 408).
20. Lettera del 7 gennaio 1958 (*Lettere*, pp. 535-36).

non era stato un caso, e che il tiratore può fare anzi di meglio, superarsi; mentre *Il cavaliere* diventa una pura meditazione del virtuoso sull'arte del tiro all'arco. Il pregio del primo racconto della trilogia risiede perciò nei suoi stessi limiti rispetto agli altri due: ossia nel vigore di un arco perfettamente teso proprio perché lineare, stilizzato e freddo, in grado di produrre una trama scattante e compatta. Quella meccanicità fredda da «arabesco»,[21] facile e «tutta trovate grottesche»,[22] come lamentava l'autore, che ne fa un pezzo di bravura in senso bidimensionale e decorativo, certo non profondo e utile come si sarebbe voluto; ascrivendolo dunque a un filone piú elementare, rispetto a quello di piú largo e meditato carattere «stevensoniano»[23] che Calvino rivendicherà per *Il barone*. Con una differenza in realtà di genere, piuttosto che qualitativa: nel senso che l'uno era il frutto tra i piú felici di una stagione che sperimentava le sue forze giovanili nella mezza misura del racconto lungo; l'altro una prova di maturità che voleva finalmente prendere il largo nelle acque del grande romanzo e del romanzesco in generale. Salvo scoprire, ma forse solo molto piú tardi, che l'uno non era per forza un sorpasso dell'altro; che la dialettica del superamento a tre non è detto avesse in questo caso valore.

Anche la distribuzione del testo è agile e rapida: dieci capitoletti esatti. S'inizia nel solito, efficace modo indeterminato che caratterizzava l'incipit di molti racconti brevi, senza sapere dove, quando, perché: «C'era una guerra contro i turchi»[24] punto e basta; e dopo una decina di pagine, alla fine del secondo capitolo, il visconte Medardo di Terralba è già saltato in aria, colpito da una cannonata in pieno

21. Lettera a Gallo del 12 luglio 1954 (*Lettere*, p. 408).

22. Lettera a Pietro Citati del 24 maggio 1957 (*Lettere*, p. 486). Anche in una lettera a Elsa de' Giorgi Calvino sostiene che *Il visconte* è un «libro freddo, piuttosto meccanico, con i pregi di una perfetta coerenza in se stesso» (cfr. P. Di Stefano, *«Cara paloma, il mio Visconte è un libro freddo, meccanico»*, in «Corriere della sera», 11 agosto 2004, p. 31).

23. Lettera a Citati del 24 maggio 1957 (*Lettere*, p. 486).

24. *RR*, I p. 367.

petto e ricucito alla meno peggio, ma solo per metà: «Adesso era vivo e dimezzato».[25] Nel terzo capitolo la metà del visconte detta il Gramo torna a Terralba, nel quarto semina indizi dimezzati della sua ferocia, nel quinto, che è il piú lungo, scatena incendi e compie le peggiori angherie, nel sesto concupisce la contadinella Pamela, che per fuggirgli si rifugia nel bosco; nel settimo torna l'altra metà, quella buona, creando all'inizio una gran confusione, nell'ottavo il suo influsso positivo inizia a farsi sentire, nel nono sono descritte le smodate imprese del Buono, nel decimo infine il duello conclusivo tra Gramo e Buono, con il ricongiungimento delle due metà.

Il sistema dei personaggi è, come la trama, essenziale: alla coppia protagonista del Gramo e del Buono risponde un binarismo di personaggi secondari, che sono in tutto quattro, distribuiti a due a due, tra donne e uomini: Pamela, la furba contadinella appetita da entrambe le metà, insieme alla vecchia Sebastiana, imperturbabile balia del visconte e vessata dal Gramo in ogni modo; poi il dottor Trelawney, strampalato e avvinazzato medico inglese, ch'aveva fatto naufragio da quelle parti, insieme a Mastro Pietrochiodo, l'inventore appassionato e idealista, costretto ad applicare la sua arte alla costruzione di forche. Chiudono il cerchio altri due personaggi, stavolta collettivi: la comunità dei lebbrosi, gaudenti e decadenti, da una parte, e quella viceversa austera e stacanovista degli ugonotti, dall'altra.

La trovata narrativa che provvede al fluire del racconto in tanto schematismo è che il narratore all'epoca dei fatti è un bambino di sette, otto anni, ossia il nipote del visconte. Quindi si tratta di una narrazione in prima persona, però distaccata perché non a carico del protagonista, ma del parente spettatore delle stranezze familiari, come poi sarà il narratore fratello del *Barone*, o comunque di un personaggio marginale e testimone, com'è anche la suora-Bradamante del *Cavaliere*. Rispetto al romanzo d'esordio, dunque, si assiste a una sorta di rimescolamento delle pedine narrative: rimanen-

25. *RR*, I p. 375.

do ferma la predilezione per il punto di vista abbassato del bambino, la figura infantile che nel *Sentiero dei nidi di ragno* era stata protagonista di un racconto in terza persona fatto da un narratore esterno alla storia, nel *Visconte* viene presa e spostata al ruolo di narratore non protagonista. E nel *Barone* il processo andrà ancora piú avanti: da una parte dando per acquisita la soluzione del *Visconte*, che presentava il vantaggio di saltare a piè pari i conflitti tra voce e punto di vista della terza persona, senza però doversi impelagare in una narrazione direttamente autobiografica; dall'altra reintegrando anche l'altro ruolo, con l'invenzione di un bambino sdoppiato nel fratello protagonista e nel fratello narratore.

Il visconte inizia senza tanti preamboli, come si è detto; e in armonia con la sua natura scattante, quasi frettolosa, espone subito due delle sue principali corde: il gusto dell'orrido, che ne fa un racconto a mezzo tra la fiaba e il gotico, con ammazzamenti repentini e sanguinolenti, carcasse, budella e carogne (che torneranno soprattutto nel *Cavaliere*), mischiato al solito dilagare di un mondo infero e consunto, che culmina nell'immagine dell'uomo marcio incarnata dal gruppo dei lebbrosi. E insieme a questo, una tensione tutta costruita intorno alla difficoltà d'interpretazione dei segni: l'intero primo capitolo, infatti, è dedicato a una raffica di domande a catena rivolte allo scudiero da Medardo, che avanzando sul campo di battaglia, ansioso di gettarsi nella mischia e accecato dall'urgenza giovanile di esserci nel mezzo, non capisce i messaggi negativi, di morte, che lo circondano. È incapace di leggerli: «Perché tante cicogne? – chiese Medardo a Curzio, – dove volano?», «E i corvi? E gli avvoltoi? – chiese. – E gli altri uccelli rapaci? Dove sono andati?», «Cosa prende ai nostri cavalli? – chiese Medardo allo scudiero», «Ogni tanto c'è un dito che c'indica la strada, – disse mio zio Medardo. – Che vuol dire?».[26]

Ma è soprattutto nel quarto capitolo, quando la metà ricucita del visconte ha già fatto la sua scenografica ricomparsa al paese, che si

26. *RR*, I pp. 367-69.

capisce come tutto si giocherà intorno all'interpretazione dei segni: il ritorno della parte solo cattiva del visconte diventa comprensibile solo a chi venga a capo di una sorta di rebus vivente, dove le immagini hanno la meglio sulle parole. Medardo inizia a lasciare tracce dimezzate e di morte dappertutto; e lo fa utilizzando la natura come strumento dei suoi messaggi: metà pere, mezza rana, mezzo melone, mezzo fungo. Finché non si trova un interprete adatto, ossia la persona che lo conosce meglio di tutti avendolo allevato, la vecchia balia Sebastiana che dichiara: «Di Medardo è tornata la metà cattiva».[27] Nel sesto capitolo, poi, il problema dell'interpretazione dei segni ritorna in modo ancora piú esplicito, quando l'incontro seduttivo del visconte con l'altra figura di donna, la «grassottella e scalza» contadina Pamela, che incarna il femminile bizzoso e bambinesco, astuto, pratico e svelto, non avviene con alcun mezzo linguistico, ma solo con profferte di fiori e animali dimezzati: «La pastorella capí ch'era un messaggio. Voleva dire: appuntamento stasera in riva al mare»; «Era certo un altro degli orribili messaggi del Visconte. E Pamela l'interpretò».[28]

Quando arriva il Buono tutto ovviamente si rovescia e i messaggi di tortura e divisione seminati dal Gramo nella natura circostante (melograni, galline, lumache) cambiano di segno, tornando a ricomporsi per mano pietosa dell'altro. Cosí come la morale del Gramo, sulla bellezza di un mondo «fatto a brani», si rovescia nello strazio dell'incompletezza dell'altro, nella foga anche ridicola ed eccessiva di sanare ogni cosa mutilata. Alla fine quella stessa natura si fa messaggio da se stessa, per figurare il momento culminante del duello tra Gramo e Buono, prima del ritorno del visconte alla sua interezza: ed è una straordinaria scena di autolesionismo universale, allorché «i ghiri nelle tane affondarono le unghie nel terriccio, le gazze senza togliere il capo di sotto l'ala si strapparono una penna dall'ascella facendosi dolore, e la bocca del lombrico mangiò la propria coda, e

27. *RR*, I p. 383.
28. *RR*, I pp. 406-7.

la vipera si punse coi suoi denti, e la vespa si ruppe l'aculeo sulla pietra, e ogni cosa si voltava contro se stessa».[29]

Il Gramo lo aveva detto, lasciando in giro i suoi orribili messaggi amorosi dimezzati: «Mi dispiace di avervi spaventato», dichiara al momento di presentarsi ai genitori di Pamela, «ma non sapevo come entrare in argomento».[30] Il candore laconico del lugubre visconte rivela che per esprimere qualcosa bisogna farsi uno strappo: non c'è che ridursi a figura «facendosi dolore», avventandosi contro se stessi nella lotta per poter essere qualcosa d'altro, di diverso. Quindi varcare le soglie del regno della trasformazione, dove vige il perenne mutamento delle cose in segni: «la brina delle pozze ghiacciava, i licheni diventavano pietra e le pietre lichene, la foglia secca diventava terra».[31] Non appena infatti la ferita verrà sanata e l'universale trasfigurarsi fermato, su quell'«uomo intero, né cattivo né buono»[32] non ci sarà piú nulla da dire. E il racconto sarà finito.

Rimane il giovane nipote a ricordare, in ultimo, cos'è mai in definitiva una storia; cos'era stata quella particolare storia. Intanto il nascondimento di un piacere: «Ero giunto sulle soglie dell'adolescenza e ancora mi nascondevo tra le radici dei grandi alberi del bosco a raccontarmi storie». Quindi una metamorfosi, un gioco di animazione: «Un ago di pino poteva rappresentare per me un cavaliere, o una dama, o un buffone; io lo facevo muovere dinanzi ai miei occhi e m'esaltavo in racconti interminabili». Infine, una vergogna: «Poi mi prendeva la vergogna di queste fantasticherie e scappavo».[33] A questo punto è il libro stesso, come la vipera, a pungersi coi suoi denti; il lombrico che, prima di finire, si mangia la coda.

29. *RR*, I p. 441.
30. *RR*, I p. 409.
31. *RR*, I p. 441.
32. *RR*, I p. 443.
33. *RR*, I p. 444.

3. *Il barone rampante*

Non a tutti gli scrittori capita, a ventitré anni, di leggere il proprio oroscopo. Tanto piú se porta la firma di uno dei piú noti intellettuali del tempo. Che sia fortuna o condanna, certo è qualcosa a cui è difficile sottrarsi: «da quel momento in poi lo seppi fin troppo, e cercai di confermare la definizione. La mia storia cominciava a esser segnata, e ora mi pare tutta contenuta in quell'inizio».[34] E cosa c'era in quell'inizio? Un'astuzia, prima di tutto, e una metamorfosi. «L'astuzia di Calvino, scoiattolo della penna», scriveva Pavese nel suo famoso primo giudizio sul *Sentiero dei nidi di ragno*, «è stata questa, d'arrampicarsi sulle piante, piú per gioco che per paura, e osservare la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta, "diversa"».[35] Dieci anni dopo Calvino, per dar loro compimento e forse liberarsene, prende alla lettera queste fatidiche parole scrivendo il suo romanzo maggiore su un bambino che si fa scoiattolo, s'arrampica sulle piante e non scende mai piú.

Come a sedare l'angoscia di chi ancora se ne sta a mezz'aria, né carne né pesce, attraverso un moto d'appropriazione del giudizio altrui. Con la solita sindrome-*Sentiero* dietro l'angolo, per quella sua alterna voglia d'essere e di non essere, la brama di prender consistenza e il terrore di rimanerne soffocato. Da cui le continue fughe in avanti di Calvino, la sua smania del cambiamento, di libro in libro; e però anche l'attenzione estrema ai giudizi degli altri, l'ambizione di trovare la giusta risposta ai desideri del pubblico e della critica del tempo, di far centro. E se c'è un libro con il quale davvero fece centro, questo fu senz'altro *Il barone rampante*.

Il libro esce nei «Coralli» all'inizio del giugno 1957. Nel novembre dello stesso anno viene stampata una seconda edizione, nel gennaio del 1958 una terza, nel settembre una quarta e cosí via. Nel 1984, alle soglie della morte di Calvino, tra «Coralli» e «Nuovi

34. *Prefazione* del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno* (*RR*, I p. 1196).
35. Pavese, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 245.

Coralli» (dove viene ristampato a partire dagli anni Settanta), le edizioni sono circa venticinque; senza contare le quindici della trilogia e quelle delle due collane scolastiche in cui era stato ripubblicato: che furono una decina per la versione ridotta dallo stesso Calvino nel 1959 nei «Libri per ragazzi»; e ben diciassette nella collana di «Letture per la scuola media», dove uscí nel 1965, con prefazione e note di Tonio Cavilla, anagramma di Italo Calvino.

Insomma, un *best seller*. Non per niente nel febbraio del 1962 (quando il libro singolo s'avviava alla sua nona edizione, la trilogia alla quarta e l'edizione scolastica alla terza), Calvino rifiuta la proposta di Vittorio Sereni, allora direttore editoriale di Mondadori, di cedergli *Il barone* per la collana economica «I libri del Pavone» (antesignana degli «Oscar») con la seguente motivazione: «*Il Barone rampante* continua a ristamparsi e vendersi nell'edizione Einaudi a una media di 3 mila copie ogni semestre. Non posso assolutamente mettere a repentaglio questo che è il cespite fondamentale della mia attività di scrittore».[36] E alla fine dello stesso anno la musica non cambia: «Il fatto è che non avendo pubblicato niente negli ultimi anni *Il barone* continua a essere il mio cespite economico fondamentale, e non vorrei cambiare la situazione finché non avrò pubblicato un altro libro che polarizzando su di sé le vendite di libreria, determinerà un calo per *Il Barone* in edizione Einaudi e mi renderà vantaggiosa l'operazione "Pavone". Ora io spero che presto questo nuovo libro ci possa essere, e allora ci potremo accordare».[37] Invece non andò cosí, se tre anni dopo, all'insistenza stavolta di Alberto Mondadori in persona per averlo nella nuova collana degli «Oscar», Calvino risponde di aver fatto i suoi calcoli, e che il passaggio era ancora molto lontano dal convenirgli, «se pensi che *Il barone rampante* nei "Coralli" continua a fruttarmi una cifra di diritti d'autore che non è mai inferiore a 500.000 lire all'anno e che non ha subito flessioni negli ultimi anni».[38]

36. Lettera dell'8 febbraio 1962 (*Lettere*, p 699).
37. Lettera del 21 dicembre 1962 (*Lettere*, p. 725).
38. Lettera del 5 marzo 1965 (*Lettere*, p. 855).

Nella storia editoriale delle opere di Calvino tra il prima e il dopo *Barone* c'è un evidente salto quantitativo. Indubbiamente legato anche al successo delle *Fiabe italiane* dell'anno precedente, che fungono da traino per il nuovo romanzo; il quale non a caso inizia a essere scritto subito dopo la pubblicazione delle *Fiabe*. Ma soprattutto grazie alla conquista di un mercato che nessun libro italiano contemporaneo (ma in generale si può dire del nostro Novecento), poteva sognarsi: quello scolastico. E non della scuola superiore, che sarebbe stato un conto, ma di quella inferiore, ch'era un altro, significando l'accesso a un serbatoio ancora piú appetibile dal punto di vista economico. Con il risultato di moltiplicare la richiesta commerciale, come lo stesso Calvino notava nel 1964, «perché ci sono pochissimi libri italiani – tra cui il *Barone rampante* – che possono essere adottati dalla scuola media come testi di lettura».[39] *Marcovaldo*, che di solito è il libro piú legato all'immagine del Calvino scolastico, era in realtà ancora lontano a venire; e anzi non è escluso che proprio il successo scolastico del *Barone* convinca Calvino a scrivere la seconda serie nel 1963, per farne un volume a parte, che uscirà direttamente nella collana «Libri per ragazzi».

Rispetto alla vicenda del *Visconte dimezzato*, al limite come s'è visto dell'autocensura, *Il barone rampante* rappresentò fin da subito un libro molto piú ambizioso e difendibile per Calvino. Anzi in un certo senso si può dire che fosse stato scritto proprio per correggere le debolezze dell'altro. In una parola, per espiare: e poter dire con accoramento a un amico come Paolo Spriano che il libro non era troppo estraneo alle «cose che ci stanno a cuore»;[40] che vi era in fondo raffigurato, come scrive a Armando Bozzoli qualche anno dopo, nient'altro che un intellettuale impegnato, «che partecipa profondamente alla storia e al progresso della società, ma che sa di dover battere vie diverse dagli altri, come è destino dei non conformisti».[41]

39. Lettera a Mario Muchnick dell'11 giugno 1964 (*Lettere*, p. 820).
40. Lettera del 1° agosto 1957 (*Lettere*, p. 507).
41. Lettera dell'8 gennaio 1959 (*Lettere*, p. 537).

Usando già quel salvagente che poi gli porgerà Cesare Cases su un piatto d'argento, proprio in una recensione del 1958 al *Barone*, con la famosa formula nicciana del «pathos della distanza».[42] Formula perfetta in quanto assolutoria sia per le critiche che tacciavano il libro di limitarsi a essere puro divertimento, senz'alcuna morale dietro, sia per quelle che una morale invece ce la vedevano, ma solo «negativa, evasiva, reazionaria».[43] E la difesa di Calvino, in fondo, è sempre cauta, non estranea alle ragioni degli altri; se sempre a Spriano s'affretta a comunicare che *Il barone* è meglio di quanto si possa credere secondo certi pregiudizi, tuttavia l'importante rimane ch'egli da lí sia andato avanti e finalmente sia entrato in un periodo di letteratura realista, portando a termine il ben piú severo contraltare del *Barone*, ossia *La speculazione edilizia*.

Poi c'era sempre il problema di ciò che di male del *Visconte* rimaneva dentro al bene del *Barone*. Facendone un romanzo riuscito solo a metà: come se il malaugurio del dimezzamento dell'uno minasse la sana interezza dell'altro. E la metà cattiva, che per concorde giudizio dei critici, condiviso anche da Calvino, era la seconda parte del romanzo, che difetto aveva? Di assomigliare troppo al *Visconte*, per l'appunto. Com'egli andava ripetendo a tutti i suoi lettori e recensori maggiori: a Pietro Citati nel maggio del 1957, che aveva letto in anteprima il libro ancora dattiloscritto: «Sono molto contento che la prima parte ti piaccia. E la superiorità d'essa sul seguito è finora condivisa da molti lettori, o comunque viene notato il divario tra la prima e la seconda. Meglio mi pare abbia ragione Vittorini che nota il divario tra due filoni, uno quello piú "stevensoniano" e l'altro tutte trovate grottesche come nel *Visconte*. A lui piacciono entrambi, ma lamenta il salto dall'uno all'altro».[44] A Geno Pampaloni

42. C. Cases, *Calvino e il «pathos della distanza»*, in «Città aperta», II 1958, 7-8 pp. 33-35, poi in Id., *Patrie lettere*, Padova, Liviana, 1974, pp. 55-63 (ed. aumentata Torino, Einaudi, 1987, pp. 160-66).

43. Lettera a Bozzoli dell'8 gennaio 1959 (*Lettere*, p. 537).

44. Lettera del 24 maggio 1957 (*Lettere*, p. 486).

nel luglio dello stesso anno: «Concordo sulla meccanicità che si fa sentire nel seguito del libro. Me n'ero accorto, ma sentivo che era libro da far uscire cosí com'era nato».[45] E infine a Giuseppe De Robertis, nel gennaio del 1958: «Mi sono molto rallegrato al vedere dunque come questo libro almeno a metà le è piaciuto. Anch'io riconosco che il principio è molto piú levitante della fine».[46]

Interessante è che nel dar conto della peggiore riuscita della seconda metà, ancora una volta Calvino si riveli uno scrittore che è andato sempre, in un certo qual modo, remando contro se stesso. Cosí di fronte al dimezzamento del romanzo egli risponde con l'aria sorpresa di un esatto rovescio delle sue intenzioni: «Eppure, la spinta che m'ha mosso a scrivere erano le avventure di Cosimo adulto, piú che le scoperte del ragazzo; è stato scrivendo, sulla pagina, che m'è venuto da dare tutto il mio fiato all'antefatto, sicché arrivato al corpo del racconto – in cui pur stava il senso della storia – già avevo perso lena!».[47] In modo da dare sempre piú valore alla parte che almeno sulla carta doveva essere piú sostenuta e complessa, viceversa sminuendo quella piú leggera e infantile. Per la solita paura di aver fatto un libro solo divertente: come scriverà nel 1964 a una scuola media entusiasta della sostituzione dei *Promessi sposi* con *Il barone rampante* attenzione perché *I promessi sposi* sono sicuramente un libro che resta, «*Il barone rampante* mah! non sappiamo ancora quanto resisterà», deve ancora passarne di tempo per dimostrare di non essere uno dei tanti «libri che lí per lí divertono ma poi sono presto dimenticati».[48]

Il romanzo è diviso in trenta capitoli. Nel primo si descrive la famiglia dei Piovasco di Rondò riunita a tavola, e l'episodio che dà avvio al racconto: quando Cosimo, il figlio maggiore, si rifiuta di mangiare un piatto di lumache e per dispetto s'arrampica su un el-

45. Lettera dell'8 luglio 1957 (*Lettere*, p. 497).
46. Lettera del 7 gennaio 1958 (*Lettere*, p. 535).
47. Ibid.
48. Lettera a Renato Nocito del 24 aprile 1964 (*Lettere*, p. 806).

ce. È il giugno del 1767, e il barone ha dodici anni. Il capitolo si conclude col padre che si sporge dal davanzale gridando: «Quando sarai stanco di star lí cambierai idea». Cosimo risponde «Non cambierò mai idea», l'altro rincara la dose «ti farò vedere io, appena scendi!», mentre il figlio ribatte «E io non scenderò piú».[49] La comune rivolta di un bambino all'autorità del padre, si direbbe, con il primo intestardito nella sua disobbedienza; se non fosse per lo spiazzante commento finale del narratore, il fratello minore di Cosimo, dal nome ben piú terrestre di Biagio, che confonde le acque del banale quadretto di lite in famiglia con un elemento d'improvvisa deviazione e fuga in avanti: «E mantenne la parola».[50] Ma com'è possibile mantenere la parola di non scendere mai piú da un albero? Anzi, da un elce per l'esattezza?

L'esattezza è tutt'altro che secondaria nel racconto, anzi ne fa l'essenza. Perché è una risposta non generica alla domanda «com'è possibile?» che ci s'aspetta da chi lascia in sospeso il primo capitolo di un libro su una tale assurdità. Sapendo che ci vorrà un consistente numero di pagine per spiegarla; e dettagliarla. Descrivere dettagliatamente con quali accorgimenti realistici un ragazzo di dodici anni, e poi via via un uomo fino alla vecchiaia e alla morte, possa vivere sospeso sugli alberi, è il compito narrativo che porta avanti la trama e permette alla storia di dilatarsi in un romanzo. Come può un uomo vivere in un'isola deserta dove ha fatto naufragio? Con cosa accenderà il fuoco, si ciberà, dove dormirà? Già quel primo grande romanzo moderno ch'era *Robinson Crusoe* insegnava che non si può esser sommari nel trattare un tema simile. Si deve dar conto con esattezza di quali siano gli espedienti, gli stratagemmi per sopravvivere (e si ricordi che quando Viola, l'amore della sua vita, incontra di nuovo Cosimo da grande esclama per l'appunto «Sembri Robinson!»).[51] Cosí come non è consigliabile perdersi in grandi

49. *RR*, I p. 559.
50. Ibid.
51. *RR*, I p. 710.

astrazioni o speculazioni quando si vuol convincere un lettore a interessarsi alla paradossale storia di un impiegato che una mattina si sveglia mutato in insetto, come insegna *La metamorfosi* di Kafka: servono invece soprattutto dettagli, concretezza.

Dunque il primogenito dei Piovasco di Rondò all'ora di pranzo del 15 giugno 1767 sale sull'elce che si vedeva inquadrato dalla finestra della sala da pranzo della villa di Ombrosa. «L'elce era vicino a un olmo», quasi si toccavano, e «un ramo dell'olmo passava mezzo metro sopra a un ramo dell'altro albero», per cui era facile passare dall'uno altro; «Dall'olmo, sempre cercando dove un ramo passava gomito a gomito con i rami d'un'altra pianta, si passava su un carrubo, e poi su un gelso».[52] In tal modo Cosimo inizia a spostarsi ed esplorare il suo regno, letteralmente creando lo spazio del racconto. «Allora, dovunque s'andasse, avevamo sempre rami e fronde tra noi e il cielo»: limoni, fichi, ciliegi, peschi, mandorli, peri, susini, sorbi, carrubi, gelsi, olivi, lecci, platani, roveri, pini, larici, castagni, platani. Perciò Cosimo si rende conto che «le piante essendo cosí fitte, poteva passando da un ramo all'altro spostarsi di parecchie miglia, senza bisogno di scendere mai».[53] Con un movimento a catena che molto somiglia a quello del ragazzo dalla mira infallibile protagonista del racconto che dava il titolo alla raccolta *Ultimo viene il corvo*. «Passò dall'ultimo ciliegio a un carrubo, da un carrubo penzolandosi calò su di un susino, e cosí via».[54] Spinto dalla smania di conoscere e possedere nei dettagli quel mondo esuberante di verde, di non lasciarsi sfuggire nessuna minuta «foglia e scaglia e piuma e frullo».[55] Per quell'amore che l'uomo cacciatore ha verso «ciò che è vivo e non sa esprimerlo altro che puntandoci il fucile».[56]

L'alzata di testa di andarsene a stare sugli alberi, passando di ramo in ramo a catena, rappresenta una trovata per molti versi salvifica:

52. *RR*, I p. 561.
53. *RR*, I p. 578.
54. *RR*, I p. 581.
55. *RR*, I p. 598.
56. Ibid.

serve a schivare gli inseguitori, che non fanno in tempo a poggiare la scala ai rami per acciuffarlo, e Cosimo è già altrove, la spostano quattro o cinque volte ed egli «in due salti passava sull'albero vicino».[57] Ma soprattutto è una mossa di padronanza sulla propria immagine rispetto agli altri, consente di dosarne la vista e il nascondimento, di costruirsi un'identità pubblica ben temperata. Permette, per esempio, di scomparire allo sguardo dei nemici: «Sparí dietro il tronco e riapparve su un altro ramo, girò ancora dietro il tronco e riapparve un ramo piú su, risparí dietro il tronco ancora e se ne videro solamente i piedi su un ramo piú alto, perché sopra c'erano fitte fronde, e i piedi saltarono, e non si vide piú niente»;[58] o viceversa di tornare a essere percepito nell'arcigno orizzonte materno, recuperando l'attenzione del suo sguardo tramite l'uso di un cannocchiale: che equivale al fucile amoroso del cacciatore, in grado di placare l'inquietudine del possesso di ciò che è vivo e scappa di mano concretizzando la distanza dentro a un mirino.

Non a caso l'intero romanzo prevede una costante sensibilizzazione della sfera visiva. Perché la salita sugli alberi di Cosimo consiste proprio nell'acquisto di una diversa postura dello sguardo, come si capisce fin dall'inizio del secondo capitolo, quando il baroncino ha appena lasciato terra: Cosimo è sull'albero e i familiari di sotto, il sole passa tra le foglie e «noi per *vedere* Cosimo dovevamo farci schermo con una mano», da sotto in su; mentre Cosimo ha ormai raggiunto una prospettiva capovolta e «*guardava* il mondo dall'albero», dall'alto in basso. I genitori per far finta di nulla «*guardavano* un rosaio», e il figlio «restava lassú a *guardar* lontano», serbando rancore al fratello piú piccolo, il narratore, il quale a sua volta si accuccia dietro una panca «per poter continuare a *osservarlo* senz'essere *veduto*». Cosimo a questo punto ha assunto la posizione della «*vedetta*», in netto vantaggio aereo sulla limitata vista terrestre degli altri, perciò «*guardava* tutto»: vede una donna con un cesto e un mulattiere

57. *RR*, I p. 596.
58. *RR*, I p. 584.

che si passano accanto, ma «non si *videro* tra loro»: mentr'egli «*vedeva* questo e quello»; vede una vespa e ne segue «il volo con lo *sguardo*»; poi esce lo zio di casa, s'infila nella vigna, e Cosimo per «*vedere* dove andava» s'arrampica piú in su, mettendosi quindi a «*guardare* controsole» tra i rami per scoprire gli uccelli. Poi parte di albero in albero all'esplorazione dei dintorni: e «di lí scomparve alla mia *vista*».[59]

Quindi cala la sera, e di nuovo tutto si concentra sul problema della vista: fuori fa buio, dentro s'accendono i candelieri; Cosimo cosí «doveva veder tutto», dall'albero. Mentre loro ne vedevano «solo le gambe ciondoloni»[60] da un ramo alto dell'elce, affacciandosi e scrutando nell'ombra, perché da dentro, ch'era illuminato, non si vedeva fuori, ch'era buio. Viceversa l'occhio appeso nel buio di fuori capovolge le luci di dentro in un effetto da palcoscenico. Da sotto in su, invece, lo sguardo di Cosimo si trova rovesciato nell'incontro con la banda dei ladruncoli, quando ha la sventura di precipitare da un ramo che si spezza, rimanendo «appeso per aria con la testa in giú»: sbarra gli «occhi all'incontrario» e vede «capovolti i ragazzi ululanti, ora presi da una generale furia di capriole in cui ricomparivano a uno a uno tutti per il verso giusto come aggrappati a una terra ribaltata sull'abisso».[61]

Il fatto è che mentre la narrazione avanza, sempre meglio s'avverte che Cosimo sta diventando, nella posizione privilegiata di vedetta che ha raggiunto, un osservatorio vivente, «come se il suo occhio abbracciasse un orizzonte cosí largo da comprendere tutto».[62] D'altronde è la stessa, famosa teoria della distanza-vicinanza posta al centro del romanzo che è di pertinenza al guardare o al chiudere gli occhi, all'essere visti o non visti: darsi o meno agli altri e interessarsi o meno a loro. Cosí come viene enunciata all'inizio del capito-

59. *RR*, I pp. 560-62. I corsivi sono nostri.
60. *RR*, I p. 574.
61. *RR*, I p. 591.
62. *RR*, I p. 631.

lo nono: «Insomma, Cosimo, con tutta la sua famosa fuga, viveva accosto a noi quasi come prima. Era un solitario che non sfuggiva la gente. Anzi si sarebbe detto che solo la gente gli stesse a cuore». Riprova ne era che quando andava a salutare i contadini nei campi e loro alzavano il capo stupiti di non scorgere nessuno, non aveva piú il vezzo di far cucú e scherzi alla gente, ma «cercava di far capire subito dov'era»:[63] cioè di farsi vedere.

Con questo filo rosso si snoda la trama, che fino al capitolo ottavo copre i primi giorni della rinuncia alla terra da parte del testardo barone; poi dal nono inizia ad allargarsi ai primi interessi sociali e ai piú stabili arrangiamenti aerei, compresa l'educazione impartitagli a distanza dall'Abate Fauchelafleur, la passione per la caccia e la pesca e l'amicizia con lo strampalato zio Enea Silvio Carrega; nel capitolo dodicesimo incontra il brigante Gian dei Brughi, al quale attacca una gran mania per i romanzi, trasmettendogli quella smisurata sua passione enciclopedica per la lettura che occupa il capitolo tredicesimo, con tanto di corrispondenza epistolare coi maggiori filosofi e scienziati d'Europa e ingegnose biblioteche pensili; nel capitolo quattordicesimo ha diciotto anni, scopre l'attitudine, socialmente utile, di associare la gente e tuttavia, pungolato dall'insoddisfazione, nel diciassettesimo capitolo lascia Ombrosa per raggiungere a Olivabassa una comunità transfuga di spagnoli che se ne sta in esilio sugli alberi; nel capitolo diciannovesimo torna a Ombrosa e si dà a un inquieto libertinaggio, leggendo l'*Encyclopédie*; nel ventesimo contemporaneamente muore la madre e inizia il grande romanzo d'amore con Viola, incuneato fino al ventitreesimo capitolo; il termine della storia con l'energica, splendida e bizzosa compagna segna l'inizio della fine: Cosimo si lascia andare a malinconiche stramberie, diventa bisbetico e sempre piú imbarbarito fino ad assomigliare a un uccello; la Rivoluzione incombe, c'è un capitolo sulla massoneria, uno sulla rivolta degli ombrosotti, quindi sugli aneddoti di guerra, l'incontro con Napoleone, la vecchiaia e la morte,

63. *RR*, I p. 614.

nel trentesimo e ultimo capitolo, a sessantacinque anni passati, dunque verso il 1820.

Quando il barone invecchia, inizia a non farsi piú vedere in giro, poi invece s'ammala e allora si porta col giaciglio su un grande noce in mezzo alla piazza, per il bisogno in punto di morte «d'essere sempre in vista degli altri».[64] Una mattina però non lo videro piú, alzarono lo sguardo e s'accorsero che Cosimo era salito in cima all'albero. Molti capitoli prima, neanche a metà del romanzo, Cosimo aveva appreso dall'amato zio Enea Silvio Carrega che armeggiava alacre dietro alle sue api, com'egli nella sua bizzarria fosse alla ricerca d'un incantesimo che «cercava di suscitare per scomparire di lí, esser cancellato, volato via, e poi rinascere altro, o in altro tempo, o altrove».[65] Allo stesso modo l'ingegnoso barone trova il verso di morire senza scendere mai a terra, dissolvendosi in aria. Il trucco è una mongolfiera che gli passa sopra la testa quel giorno che s'arrampica fino in cima al noce: i due ufficiali che sono dentro al pallone lo guardano con il cannocchiale, lui a sua volta li guarda con attenzione. Poi con un balzo s'aggrappa alla corda «e cosí lo vedemmo volar via», attaccato al pallone, e «sparire verso il mare…»;[66] che è sempre una via d'uscita privilegiata nei racconti di Calvino.

Cosí Cosimo muore scomparendo, senza putrefazione del corpo: «Salí in cielo»,[67] ricorda una stele nella tomba di famiglia. Perfetto compimento della storia di una regola di vita tenuta a un livello di assolutezza e ostinazione sovrumane: dove sempre n'era andata di mezzo la vita o la morte. «Tu invece sei sacro e inviolabile finché sei sugli alberi», gli dice Viola la prima volta che s'incontrano, «ma appena tocchi il suolo del mio giardino diventi mio schiavo e vieni incatenato»; e insiste: «Tu hai la signoria degli alberi, va bene?, ma se tocchi una volta terra con un piede, perdi tutto il tuo

64. *RR*, I p. 733.
65. *RR*, I p. 632.
66. *RR*, I p. 776.
67. Ibid.

regno e resti l'ultimo degli schiavi. Hai capito? Anche se ti si spezza un ramo e caschi, tutto perduto!». Lui allora protesta: «Io non sono mai caduto da un albero in vita mia!», e lei risponde: «Certo, ma se caschi, se caschi diventi cenere e il vento ti porta via».[68]

Chi rimane a terra, a fare i conti con un nuovo secolo in via d'involuzione e con una vita sempre piú borghese, è piuttosto quell'«uomo posato, senza grandi slanci o smanie, padre di famiglia, nobile di casato, illuminato di idee, ossequiente alle leggi»[69] che il narratore ha il compito d'incarnare. Doppio ordinario e terreno, gregario e timorato sulla cui ombra spicca la straordinaria tempra del fratello maggiore, con quel patrimonio narrativo di una vita cosí memorabile che gli lascia in eredità, Biagio è fin dall'inizio il gestore di quella fortuna di famiglia, l'oculato contabile della fama del fratello, che trova investimento in un racconto inteso a ricostruirne l'incredibile leggenda di barone rampante.

Ma in che modo far lievitare una tale sostanza epica? Prima di tutto disseminando il testo di continui preannunci, da parte del narratore che conosce l'intera storia, di quanto assoluto sarà il discrimine fissato dall'infantile decisione del baroncino. Da quel primo «E mantenne la parola» in avanti, non si manca di tener desta la curiosità del lettore sul fatto che gli eventi narrati nel loro ancora incerto svolgersi andranno a comporsi entro un destino del tutto fuori dalla norma. Quindi incaricandosi di enunciare le modalità del lavoro di mediazione della biografia del fratello che si appresta via via a compiere, attraverso una ricostruzione necessariamente indiretta. Quando la prima volta Cosimo s'inoltra di albero in albero sempre piú lontano, scomparendo alla vista, il narratore deve dar ragione di come farà da quel momento in avanti a sapere quel che succede; da quando cioè non potrà piú essere testimone oculare delle imprese del fratello. «Di lí scomparve alla mia vista; e quello che ora dirò, come molte delle cose di questo racconto della sua

68. *RR*, I p. 568.
69. *RR*, I p. 772.

vita, mi furono riferite da lui in seguito, oppure fui io a ricavarle da sparse testimonianze ed induzioni».[70]

A un certo punto, tuttavia, questo principio di alimento e lievitazione del racconto (che coincide col passaggio di Cosimo da gran lettore qual era a narratore di se stesso, avendo «sempre qualche storia nuova lui da raccontare»),[71] diventa il germe stesso della sua disgregazione. Sollecitato da un pubblico avido di storie, «che stava a sentir a bocca aperta tutto quello che lui diceva»,[72] Cosimo attacca a narrare ovunque le memorie della sua vita a episodi. E cosí facendo moltiplica le versioni del racconto, fino a spingere il narratore di secondo grado, chi insomma dovrà raccogliere per scritto queste sue memorie, in un labirinto di varianti. Come fosse il Calvino intento a tenere a bada la miriade di metamorfosi nelle versioni delle *Fiabe italiane*: «La storia che ora riferirò fu narrata da Cosimo in molte versioni differenti: mi terrò a quella piú ricca di particolari e meno illogica».[73] Incalzando la senilità e crescendo intorno a lui il suo mito, il racconto autobiografico di Cosimo si fa sempre meno attendibile, piú contraddittorio e lacunoso; e quello di Biagio sempre piú incerto e metanarrativo.

Il narratore se la spiega cosí: all'inizio probabilmente c'è un'invenzione di sana pianta; poi Cosimo giunge «per successive approssimazioni, a una relazione quasi del tutto veritiera dei fatti»; quindi sotto la spinta delle domande di continua replica da parte del pubblico il racconto torna a gonfiarsi allontanandosi dalla realtà: «e cosí la storia s'andò deformando e diventò piú inventata che in principio».[74] Con quella smania di chi non sa piú se sono migliori le storie che gli sono veramente accadute, oppure quelle inventate, dove tutto è piú facile «ma poi piú si svaria piú ci s'accorge che

70. *RR*, I p. 562.
71. *RR*, I p. 650.
72. *RR*, I p. 675.
73. *RR*, I p. 663.
74. *RR*, I pp. 674-75.

si torna a parlare delle cose che s'è avuto o capito in realtà vivendo».[75]

Il libro sta per finire, quando Biagio rivela il suo esatto punto di fusione: Cosimo sale sugli alberi per costruire la storia della sua vita, per renderla raccontabile. E non c'era altro modo per riuscirci che quello: l'unica volta che gli viene voglia di scendere e farla finita, è quando gli scappa di dire a Viola quello che aveva fatto («sai che non sono mai sceso dagli alberi da allora?»); e subito se ne pente rabbiosamente, perché «le imprese che si basano su di una tenacia interiore devono essere mute e oscure; per poco uno le dichiari o se ne glori, tutto appare fatuo, senza senso o addirittura meschino».[76] Le cose mute si riscattano solo per via indiretta, per figura: le cose che lui voleva dire, ora che non c'è piú, il fratello non le ritrova da nessuna parte se non in quella sua immagine penzoloni sugli alberi. Il fatto è questo: che non poteva dirle «con parole ma solo vivendo come visse».[77]

L'immagine non si può sciogliere, pena la dissoluzione del libro; non si può far scendere Cosimo dall'albero per fargli confessare la verità nascosta dietro a quella sua bizzarra metamorfosi, ciò che fuor di metafora voleva dire. Volato via Cosimo anche Ombrosa non c'è piú, e si dubita che mai sia esistita, che quel fitto di rami non fosse altro che un filo d'inchiostro. Mentre gli alberi intanto diventano davvero il libro, o viceversa il libro gli alberi, per portarci fuori dallo spazio dell'immagine nello stesso esatto momento in cui finisce lo spazio della pagina: e il filo d'inchiostro «ora si ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi s'intoppa, e poi ripiglia a attorcigliarsi, e corre e corre e si sdipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito».[78]

75. *RR*, I p. 676.
76. *RR*, I p. 590.
77. *RR*, I p. 773.
78. *RR*, I pp. 776-77.

4. *Il cavaliere inesistente*

Quando il visconte Medardo di Terralba torna dalla guerra coi Turchi al suo castello, la gente gli si raduna intorno, finché non s'alza il vento e qualcosa di strano accade: il reduce, che sta in piedi con una stampella, è incappucciato dentro a un mantello che prende a ondeggiare, tendendosi come una vela, senza trovare resistenza. Come se il corpo «non ci fosse affatto, e il mantello fosse vuoto come quello d'un fantasma».[79] Poi a guardar meglio si capiva che non era cosí, e che il mantello era vuoto solo per metà. Però il primo effetto rimane, e riguarda lo spavento di trovarsi di fronte a un essere spettrale, che ha perso il corpo: a un uomo che non c'è. Tutto il racconto, del resto, si regge sull'antefatto di una scomparsa fisica: il colpo di cannone che manda in pezzi il visconte ne cancella infatti l'entità corporea, ovvero abolisce il suo aspetto tridimensionale, creando una falla d'inesistenza alla quale si lega un essere fondamentalmente disabitato e meccanico, una pura *silhouette*.

Quando il barone Cosimo Piovasco di Rondò si picca di non voler mangiare il suo piatto di lumache e trova rifugio sugli alberi, da dove non scenderà mai piú, il vantaggio che acquista sugli altri è soprattutto uno: sottrarsi alla loro vista, rendersi invisibile a piacimento. Insomma un vantaggio di padronanza sulla sparizione di sé. Cosimo in tal modo abbandona la spoglia di ragazzo in carne e ossa diventando qualcosa di singolare che aleggia, in bilico tra presenza e assenza, sulla famiglia e sulla comunità. Ed è la stessa partecipazione da lontano di cui si fa una *réclame* vivente con la sua scelta di vita arborea, a confermarlo: il prodigio di quanto riesca a esserci in mezzo agli altri, pur di fatto non essendoci piú. Avendo sottratto alla terra il suo corpo: questo è letteralmente ciò che succede nella parabola aerea del barone rampante. Come risulta manifesto soprattutto al momento della morte, quando nessuna creatura che non sia un dio può evitare il ritorno alla nuda terra; e invece ecco il

79. *RR*, I p. 378.

colpo di scena della definitiva sparizione fisica, grazie alla trovata piú scorporante che ci sia: l'ascesa in cielo.

In armonia con la natura eroicamente rigorosa del personaggio, che ha l'onore di diventare tale proprio dando prova di una volontà, piú che ferrea, sovrumana. Seguire la regola fino in fondo è il suo motto; non diversamente dai due visconti che seguono alla lettera la rigida legge manichea che li ha creati. Secondo un principio che nella nostra cultura è difficile non ricondurre all'ambito monastico, dove la Regola è una disciplina ascetica, di purificazione dai lacci del corpo. Figurarsi: il visconte concupisce la contadinella, il barone si dà per gran tempo al tipico libertinaggio settecentesco e gode il culmine della sua parabola nella passione amorosa per Viola. Il punto è un altro: che mentre lei nel gustare i sensi era una «donna raffinata, capricciosa, viziata, di sangue e d'animo cattolico», lui piú aspro e severo, contrario alle perverse mollezze e «nemico della voluttà», era sí un «amante insaziabile», ma «stoico, asceta, puritano».[80] Con la solita venatura misogina, davvero costante nell'opera di Calvino, opposta al tipico eroismo scontroso del personaggio maschile; che sempre demanda all'una le brutture piú viscose del sesso, e all'altro le nobili virtú intellettuali della regolatezza. Un monaco nordico, insomma, protestante, che non si nega al fisiologico, ma lo fa con pura e cristallina coscienza.

L'eccesso di coscienza è il tema centrale del *Cavaliere inesistente*; insieme, per l'appunto, alla sparizione del corpo. Questa volta del tutto esplicita e anzi oggetto alla lettera del racconto: non piú parziale come nel *Visconte*, o ambientale come nel *Barone*, ma effettiva e totale scomparsa del corpo del protagonista del romanzo. «E com'è che fate a prestar servizio, se non ci siete?», chiede Carlomagno quando nel primo capitolo passa in rassegna l'esercito, trovandosi davanti allo strano fenomeno di un'armatura che si dichiara senza corpo, vuota: «Con la forza di volontà», è la pronta risposta del cavaliere inesistente, «e la fede nella nostra santa causa!».[81] Agilulfo

80. *RR*, I pp. 715-16.
81. *RR*, I p. 958.

Emo Bertrandino dei Guildiverni e degli Altri di Corbentraz e Sura, cavaliere di Selimpia Citeriore e Fez è solo una voce metallica che esce da un'armatura tutta bianca, «candida, ben tenuta, senza un graffio, ben rifinita in ogni giunto».[82] In mezzo a quell'accozzaglia grondante di corpi in guerra si capisce subito che farà la parte comica (e insieme stralunata, solitaria, malinconica) del perfettino, il soldato modello, il primo della classe irreprensibile e antipatico.

Nel secondo capitolo la questione si precisa, con un espediente che Calvino conosce bene: prendere un personaggio, posizionarlo nella situazione ideale per potersi abbandonare a quello che è il maggior ristoro umano, ovvero il sonno, e impedirgli fatalmente e tormentosamente di riuscirci, con una serie d'intralci a catena. Era la situazione-tipo della *Panchina* di *Marcovaldo* e dell'*Avventura di un viaggiatore*, per esempio. Lo schema piú elementare, di base, per mettere in scena il pungolo esasperante della disarmonia, dandogli fondo. «In nessun posto si dorme bene come nell'esercito» e tutti se lo godono profondamente; «solo ad Agilulfo questo sollievo non era dato»:[83] prima sono i pensieri che lo tengono sveglio, poi la smania di far qualcosa di pratico, quindi non resiste piú, si alza ed esce dalla tenda a passeggio per il campo. E qui il problema viene a galla in tutta la sua evidenza: «Cosa fosse quel poter chiudere gli occhi, perdere coscienza di sé, affondare in un vuoto delle proprie ore, e poi svegliandosi ritrovarsi eguale a prima, a riannodare i fili della propria vita, Agilulfo non lo poteva sapere».[84] Agilulfo non può mai perdere coscienza, perché come ha detto a Carlomagno sta ritto solo per forza sovrumana di volontà, altrimenti svanirebbe del tutto. Perciò, come viene chiarito alla fine del capitolo, quando arriva l'ora dell'alba in cui le «cose perdono la consistenza» e il mondo sfuma «nell'incerto, nell'ambiguo», Agilulfo entra in crisi. Rischiando anche lui di «annegare in questa morbida penombra», sta

82. *RR*, I p. 957.
83. *RR*, I p. 960.
84. *RR*, I p. 961.

male e si sente venir meno: «alle volte solo a costo d'uno sforzo estremo riusciva a non dissolversi». Allora l'unico rimedio è mettersi a «contare: foglie, pietre, lance, pigne, qualsiasi cosa avesse davanti», oppure «metterle in fila», «ordinarle in quadrati o in piramidi».[85]

C'è chi per trovare la sua via d'esserci, di star dentro alla vita, spara con mira infallibile a una cosa dopo l'altra, chi padroneggia con agilità un ramo di seguito all'altro, chi accuratamente conteggia qualsiasi cosa e la mette in millimetrico ordine: a ognuno i suoi rituali a catena di sopravvivenza, per esorcizzare la paura di «sprofondare nel nulla».[86] Il guaio è che il rituale non lascia mai indenni, comporta un prezzo da pagare: *Il cavaliere inesistente* è il libro dove meglio si capisce quale sia questo prezzo. L'assenza del corpo di Agilulfo è la cambiale pagata al puro meccanismo del rituale che lo salva. Da cosa? Dalla paura del nulla, si è detto, dal caos dell'indistinto, della morte insomma. Il «cavaliere senza corpo» si libra con perfetta destrezza celestiale sopra al gravido «regno dei corpi» dell'accampamento, «una distesa di vecchia carne d'Adamo, esalante il vino bevuto e il sudore della giornata guerresca». Campione del vuoto contro il pieno, Agilulfo vede nell'uomo in carne e ossa solo «un sacco di trippe», un involucro gonfio di «difetti di grossolanità, approssimazione, incoerenza, puzzo», e nel genere umano un repellente carnaio in decomposizione, una «valle di corpi nudi che si disgregano».[87]

A ben vedere, quella che viene qui tratteggiata in termini cosí manifesti è un'opposizione antica e portante nell'opera di Calvino: il logoro-frusto da una parte, con i suoi addentellati corporali che assorbono il sesso, la donna e l'orrore della decomposizione insieme; la flessuosa perfezione dei gesti, dall'altra, una paradisiaca volatilizzazione della carne che fa giustizia di ogni peso e incom-

85. *RR*, I pp. 968-69.
86. *RR*, I p. 969.
87. *RR*, I pp. 1022, 976, 961 e 998.

pletezza terrestre. E la comparsa del giovane di belle speranze Rambaldo, proprio nel secondo capitolo dove tale antitesi s'innerva a governare tutto il testo, segnala la fascinazione reale che sul giovane scalpitante per entrare nella vita dal verso giusto questo modello esercita. Affinché Agilulfo esista e regga, come personaggio, oltre il rischio macchiettistico del saputello robot maniacale, ci vuole un contrappeso piú emotivo e in qualche modo toccante, ed è Rambaldo. Il quale è il portatore dello «struggimento»[88] per le cose imperfette e andate perse.

Ma poiché Agilulfo è anche una macchietta e una *silhouette*, come lo è Don Chisciotte, col quale condivide l'ascetico scorporamento mescolato all'idealismo, non può mancare il suo Sancho Panza, ovvero il perfetto rovescio basso-corporale che è Gurdulú. Come l'uno è tutto mente e niente corpo, cosí l'altro invece è tutto «corpaccione carnoso»[89] e niente coscienza. Il suo compito è quello di far vedere cosa succede a chi perde completamente la coscienza di sé; di fatto cosa succederebbe se un giorno all'alba Agilulfo smettesse di contare e si lasciasse andare, mescolandosi al tutto e al niente. Perché il principio in fondo è lo stesso: Agilulfo e Gurdulú stanno agli estremi di una stessa corda, tesa sulla vertigine della perdita di sé nella fusione e nella metamorfosi. Agilulfo pur di non cedere a questo, ha rinunciato al suo corpo; Gurdulú pur di tenersi il corpo ha invece mandato al diavolo la coscienza, abbandonandosi a un continuo processo di metamorfosi in qualsiasi cosa gli capiti sotto gli occhi. In altre parole, ha perso il senso della distinzione, quello per intendersi del colpo di fucile o degli oggetti contati.

Il narratore compare soltanto nel quarto capitolo: fino a quel momento il racconto era stato oggettivo e diretto, condotto da una sconosciuta terza persona, e cosí avrebbe potuto tranquillamente continuare a essere per tutti i dodici capitoli di cui è composto il libro. Ma al momento di mettere in moto la trama, quindi di supe-

88. *RR*, I p. 996.
89. *RR*, I p. 976.

rare i preliminari descrittivi necessari a introdurre i tre personaggi principali (Agilulfo nel primo capitolo, Rambaldo nel secondo e Gurdulú nel terzo), l'urgenza di far venir fuori un narratore sotto forma di un personaggio in qualche modo coinvolto nei fatti si fa sentire. La scelta cade su una monaca, tale Suor Teodora, che a un certo punto sbuca fuori dal nulla, a rivendicare la paternità dell'io del racconto: «Io che racconto questa storia sono Suor Teodora, religiosa dell'ordine di San Colombano. Scrivo in convento, desumendo da vecchie carte, da chiacchiere sentite in parlatorio e da qualche rara testimonianza di gente che c'era».[90]

Il punto è delicato, perché da questo momento in poi la figura della monaca intenta a tavolino a svolgere i fili della storia diventa un elemento determinante, che apre ogni capitolo prendendo sempre piú piede, addirittura dilagando dentro al racconto. In seguito Calvino, anche per rispondere al poco apprezzamento che l'espediente incontrò presso i critici (soprattutto per l'agnizione finale su chi realmente sia questa fantomatica monaca, che fu sentita come troppo meccanica), dirà di aver in effetti concepito il romanzo, in un primo momento, «come narrazione diretta»; mentre «la necessità di introdurre la monaca narratrice mi è venuta in un secondo momento».[91] Fatto sta che l'introduzione della monaca narratrice ne fa un romanzo tutto diverso da quello che sarebbe stato altrimenti. Senza dubbio accentuandone, come si vedrà, il carattere metanarrativo.

Dunque il quarto capitolo è dedicato alla scena di battaglia, tutta narrata dal punto di vista di Rambaldo, che (simile al Fabrizio Del Dongo della *Certosa di Parma*) non riesce a parteciparvi da eroe come vorrebbe; alla fine incontra una giovane guerriera, ed è Bradamante, della quale subito s'innamora ma che a sua volta è innamorata persa, come s'apprende nel capitolo sesto, niente meno che del cavaliere inesistente. Il capitolo quinto è un intermezzo di nuovo centrato

90. *RR*, I p. 979.
91. Lettera a John R. Woodhouse del 16 settembre 1968 (*Lettere*, p. 1012).

sul solito tema, del «porsi un compito ben preciso»[92] e perseguirlo col puntiglio dell'esattezza, come unico antidoto al ribrezzo dei cadaveri dati in pasto alla morte. Nel sesto capitolo si racconta la storia di Bradamante, eroina bizzosa e irruente, come sempre le femmine in Calvino, «allevata da principessa, viziata», ch'era amante «tenera e furiosa»[93] e andava nel mondo alla ricerca di «ciò che era severo, esatto, rigoroso, conforme a una regola morale»,[94] contro l'approssimazione e l'incuranza. E l'unico che in questo potesse perfettamente soddisfarla era appunto Agilulfo. Peccato che mancasse di tutto il resto per appagarla, come non esitano a farle notare, per dileggio, gli altri soldati: «Ehi bionda, ma non è un po' gracilino per il letto?», «Di', ma se lo spogli nudo, poi, che acchiappi?», «Uh! Uh! Se vuoi che gli prestiamo qualcosa noi, Bradamà, non hai che dircelo!».[95]

Alla fine del capitolo Rambaldo incontra il suo doppio cupo e introverso, Torrismondo; che incarna anch'esso un tema antico e frequentissimo in Calvino: quello del nichilista-regressivo che si è arreso all'insensatezza feroce della storia, e per rabbia del disincanto vuol far *tabula rasa* di tutto: «Torrismondo s'era voltato verso l'accampamento e indicava i gonfaloni alti sopra le palizzate con un gesto come volesse cancellare tutto».[96] Nel settimo capitolo c'è un banchetto dei paladini, dove avviene un colpo di scena: Torrismondo sbugiarda Agilulfo, sostendendo che l'impresa ch'egli aveva compiuto per esser fatto cavaliere non era valida. Perché la fanciulla salvata a suo tempo da violenza non era vergine, e non era vergine perché era sua madre. Cosí il tema della verginità e della purezza torna di nuovo al centro del romanzo, al punto che «se si dimostrava l'inesistenza d'una verginità di Sofronia da lui salvata, anche il

92. *RR*, I p. 996.
93. *RR*, I p. 1002.
94. *RR*, I p. 1001.
95. *RR*, I pp. 1005-6.
96. *RR*, I p. 1006.

suo cavalierato andava in fumo».[97] Quindi il banchetto si scioglie e tutti lasciano, chi da una parte chi dall'altra, l'accampamento. Il capitolo ottavo s'apre rivolgendosi direttamente al libro che Suor Teodora sta portando a termine, e mette in scena il riempimento della pagina con un disegno del viaggio di Agilulfo: il quale incontra la sua Circe nell'insaziabile Priscilla, che lo fa prigioniero, obbligandolo a una lunga schermaglia di elusione del sesso, tutta costruita intorno a un camino che non tira, un fuoco che butta fumo, privo com'è, ovviamente, dell'arrosto. Mentre dall'altra parte del castello Gurdulú se la spassa in un'orgia con le ancelle.

Nel capitolo nono prosegue il viaggio, sempre attraverso l'espediente narrativo del disegno: Agilulfo salva di nuovo Sofronia e la lascia in una grotta, dove arriva Torrismondo. Reduce da un'esperienza di purificazione zen che aveva compiuto presso i cavalieri del Santo Graal, tanto bianchi, puri e vergini, quanto grotteschi e violenti, s'invaghisce di colei che dovrebbe essere sua madre, rivelando a chiare lettere la regressione edipica del nichilista: «mi pare d'avervi sempre amata… d'essermi già smarrito in voi».[98] Il capitolo undicesimo è il capitolo delle agnizioni finali, che sciolgono la trama: Sofronia non era la madre di Torrismondo ed era davvero vergine, quindi Agilulfo può star sicuro d'essere cavaliere: «Ci siete, cavaliere», come gli grida Rambaldo, «nessuno può piú negarlo, ormai!».[99] Ma il cavaliere si è intanto dissolto nel nulla, lasciando l'armatura in eredità allo stesso Rambaldo. Niente piú verginità (Sofronia ormai s'accasa con Torrismondo), niente piú cavaliere: mentre l'involucro viene indossato dal giovane per battagliare, riducendolo in un vero e proprio stato di deflorazione: «la candida intatta impeccabile armatura di Agilulfo adesso è tutta incrostata di terra, spruzzata di sangue nemico, costellata d'ammaccature, bugni, sgraffi, slabbri».[100] Brevissimo, infine, il dodicesimo e ultimo capitolo, dove

97. *RR*, I pp. 1015-16.
98. *RR*, I p. 1053.
99. *RR*, I p. 1057.
100. *RR*, I p. 1058.

alla porta del convento arriva a bussare Rambaldo, e Suor Teodora si licenzia dal libro finito («Libro, ora sei giunto alla fine»),[101] lascia il convento e gli corre incontro, rivelando d'essere in realtà la guerriera Bradamante.

Come negli altri due romanzi della trilogia, anche qui il principio che governa il racconto è sempre lo stesso: la logica non è affatto verosimile, ma c'è; anzi in un certo senso è tutto quello che c'è: un'applicazione esasperata della razionalità ad alcune premesse campate in aria. Da questo punto di vista *Il cavaliere* rappresenta davvero il libro che compie la trilogia, non soltanto perché è l'ultimo, ma soprattutto perché mette in scena il tipo stesso di narrazione su cui la trilogia si fonda. L'armatura bianca e vuota che va a spasso, che si regge in piedi con la forza di volontà è l'immagine stessa del romanzo che senza contenitore non c'è, della narrazione che senza meccanismo non cammina. La sparizione del corpo in carne e ossa del personaggio equivale alla sparizione del vero romanzo realista degli anni Cinquanta, che avrebbe dovuto contenerlo. Dopo la quale non rimane altro da fare che scrivere un romanzo che realisticamente non c'è, che davvero non esiste, dove il referente in persona sia stato abolito. E che nel suo esemplare oltranzismo funga da *memento* anche per una corretta lettura degli altri due antenati: per far intendere che senza la coscienza delle regole che li proietta in un mondo puramente immaginario, neanche loro sarebbero piú nulla, non sarebbero alla lettera nessuno, né dimezzati né rampanti.

Non a caso questo è il libro piú metanarrativo di tutti e tre; quello in cui la materialità tipografica del racconto a un certo punto dilaga, senza piú mollare la presa sulla storia, legandola a sé come nel finale del *Barone* faceva l'inchiostro con gli alberi. Per questo, rispetto al *Barone* che con pochi tagli fu trasformato in un libro per le scuole, *Il cavaliere* invece «non è un libro per ragazzi»: per adattarlo bisognerebbe riscriverlo «in larga parte»[102] e insomma l'auto-

101. *RR*, I p. 1062.
102. Lettera a Mario Muchnick dell'11 giugno 1964 (*Lettere*, p. 821).

re non lo considera idoneo a quel tipo di riduzione, sconsigliando «Einaudi dal farlo in quella veste».[103]

Per chi ebbe tanta paura della propria inesistenza come scrittore, la sindrome della cancellazione si salda strettamente all'immagine del bianco della pagina; gli è naturale compagna. Perciò il libro che ha un protagonista inesistente appare cosí segnato dalla riflessione del libro stesso su di sé, da un'avanzata forma di straripamento della «problematica dello *scripturalisme*»,[104] come fu poi battezzata alla fine degli anni Sessanta in Francia. Con accenti quasi di manierismo. Perché qui non ci si limita alla metamorfosi del racconto in scrittura, ma si arriva fino a quella della scrittura in disegno: che è il mezzo piú estremo per dare a intendere che l'unico modo per dire è far vedere, come già *Il barone* insegnava.

E se lí in questione era l'identità del personaggio, in quanto costruzione della sua storia, anche qui al centro di tutto sta il problema dell'identità; quella di Agilulfo che non c'è per difetto; quella di Gurdulú che non c'è per eccesso; quella di Rambaldo che vorrebbe esserci nel mezzo, nella giusta misura, laddove il mondo esiste e «il cavallo è un cavallo, l'uomo è un uomo»[105] punto e basta. Nel perfetto calzare, insomma, del nome alla cosa. Mentre la tara di Gurdulú consiste proprio nello slittare del tutto arbitrario della corrispondenza tra la cosa e il nome: «Chiamate lui e lui crede che chiamiate una capra; dite "formaggio" o "torrente" e lui risponde "sono qui"».[106] E il guasto linguistico di Agilulfo, infine, sta nel fatto che al nome non corrisponde niente.

In tutto questo gran patema di disarmonia la via d'uscita è forse solo una: rovesciare il problema, cosicché non piú la cosa diventi scrittura, parola, pagina, ma viceversa la pagina diventi cosa, o almeno l'immagine della cosa. «Per raccontare come vorrei», scrive la

103. Lettera a Piero Gelli del 14 luglio 1984 (*Lettere*, p. 1520).
104. Lettera a Michel David del 13 dicembre 1967 (*Lettere*, p. 969).
105. *RR*, I p. 986.
106. *RR*, I p. 975.

narratrice nel terzultimo capitolo, «bisognerebbe che questa pagina bianca diventasse irta di rupi rossicce, si sfaldasse in una sabbietta spessa, ciottolosa, e vi crescesse un'ispida vegetazione di ginepri».[107] Bisognerebbe che una volta per tutte si compisse la metamorfosi della parola in realtà; del dicibile nel visibile.

107. *RR*, I p. 1036.

VII

I LIBRI E LE IDEE

1. Giornali

Il 17 giugno del 1945 Calvino scrive a Scalfari da Sanremo, ripercorrendo per sommi capi gli ultimi eventi straordinari della sua vita: «a) ho fatto il partigiano fino al giorno della liberazione passando peripezie d'ogni genere; b) sono comunista; c) ora faccio il giornalista».[1] Dodici anni dopo, nella lettera di dimissioni dal PCI inviata all'«Unità» il 1° agosto 1957, Calvino ricorda quanto la militanza politica abbia contato nella sua vita: entrato nel partito a vent'anni, durante la Resistenza, come comunista aveva vissuto gran parte della sua «formazione culturale e letteraria», diventando «scrittore sulle colonne della stampa di Partito».[2]

L'espressione non è esagerata. Né generica: sui giornali, infatti, Calvino si era fatto scrittore per davvero. Fu quell'aperta tribuna dell'immediato dopoguerra che lo tirò giú dall'altalena dei suoi dubbi, dando finalmente il via libera alla scrittura. Che fosse pubblica e di servizio, non l'aborrito frutto di una qualche fumosa velleità individuale. Questo segnò il momento di buttarsi nella mischia, forte innanzitutto di un patrimonio di peripezie subito spendibile sul piano narrativo. Un serbatoio di esperienza in forma d'avventura che prima non era neanche da immaginarsi, e poi sempre rimarrà esposto al timore di sperpero ed esaurimento, all'ansia come per una fonte di energia non rinnovabile. Inoltre contava avere le spalle coperte dall'idea di partecipare a una lotta comune per un bene collettivo e superiore, ove giornalismo, politica, letteratura si confortassero a vicenda: «Ora svolgo attività giornalistica e politica.

1. *Lettere*, p. 149.
2. *Lettere*, p. 504.

Sono comunista, convinto e tutto dedito alla mia causa», ribadisce nel luglio del 1945.[3]

Nei sei mesi che vanno dal maggio all'ottobre del 1945, furono una quindicina gli articoli che Calvino consegnò alle seguenti testate: «La voce della democrazia», «La nostra lotta», «Il Garibaldino» e «La Verità». Il primo era l'organo del comitato di liberazione nazionale di Sanremo; il secondo l'organo della sezione sanremese del PCI, e Calvino ne era condirettore; il terzo il settimanale della II divisione garibaldina «Felice Cascione» nella quale egli aveva militato durante la Resistenza; infine l'ultimo era l'organo della federazione comunista di Imperia. Il tenore degli articoli appare chiaro fin dai titoli: *Primo maggio vittorioso*, *Ricordo dei partigiani vivi e morti*, *La galera tocca sempre ai poveri*, *Che cosa succede al confine occidentale?*[4]

Il 16 ottobre 1945 scrive ai genitori da Torino, dove ha ripreso l'università passando da agraria a lettere: «Preparatemi del materiale per un articolo o una serie d'articoli sulla vita dei contadini liguri, che pubblicherò sul settimanale "Politecnico"».[5] Sarà questo l'articolo inaugurale del Calvino giornalista, fuori dal sottobosco della pubblicistica politica dei mesi precedenti: *Liguria magra e ossuta* appare sul numero 10 del 1° dicembre 1945 del «Politecnico»,[6] l'innovativo settimanale di cultura contemporanea che Elio Vittorini aveva cominciato a pubblicare dalla fine di settembre con Einaudi. Inserito in una serie d'inchieste sui contadini delle varie regioni (di cui già erano apparsi articoli relativi a Puglia, Sicilia e Calabria), l'esordio della carriera calviniana si direbbe incontrare il suo tema non a caso, tanto somiglia a un regolamento di conti col maggior dilemma sulla propria vocazione che aveva espresso tre anni prima in una lettera a Scalfari: «Pure io ho sempre sognato di scrivere del

3. Lettera a Scalfari del 6 luglio 1945 (*Lettere*, p. 149).

4. Si veda la *Bibliografia degli scritti di Italo Calvino*, a cura di L. Baranelli (*RR*, III pp. 1391-92).

5. *Lettere*, p. 152.

6. I. Calvino, *Liguria magra e ossuta*, in «Il Politecnico», 1° dicembre 1945, 10 p. 2 (*Saggi*, I pp. 2363-70).

mio paese, del mio mondo dei contadini travagliati dalle tasse, dalle leggi fatte da incompetenti, della loro vita cosí elementare e pure cosí piena di difficoltà»; e non averlo mai fatto era solo colpa di una specie d'indegna mollezza, «perché ho sempre trovato piú facile e accomodante abbandonarmi alle iridescenze della mia fantasia di cui sono piú schiavo che padrone».[7] L'energica aria di adulto operoso che votarsi ai fatti del suo paese gli consentiva di assumere nei confronti dei genitori, con quel tono di burbera complicità di terra e di gente, faceva giustizia d'ogni colpevole abbandono al lusso privato della fantasia, cosí alieno dai costumi di famiglia.

Dopo neanche una settimana avvisa sempre i genitori di aver scritto un racconto «che è piaciuto, e verrà pubblicato, credo a Roma, da qualche rivista».[8] Il racconto a cui si accenna è *Angoscia*, che verrà anch'esso pubblicato nel dicembre 1945, sulla rivista «Aretusa», e poi raccolto col titolo *Angoscia in caserma* in *Ultimo viene il corvo*. La contemporaneità tra l'esordio giornalistico e quello letterario, tra il primo articolo e il primo racconto è dunque perfetta: quasi che l'uno desse il via libera all'altro. E non solo dal punto di vista psicologico, se è vero che tra i due tipi di scrittura si delinea fin da subito una sorta di antagonismo che favoriva in realtà la reciproca promozione. Cosí ai genitori spiega che per farsi appoggiare il racconto «devo però fare una recensione di un libro (che non mi piace) di chi me lo appoggia».[9] E ancora un anno dopo protesterà con Silvio Micheli per il fatto di mostrarsi piú interessato «a pubblicarmi gli articoli», mentre «a me interessa piú farmi pubblicare i racconti», vincolando l'invio di altri articoli a una maggiore considerazione verso i suoi testi narrativi. Non senza confermare, tuttavia, con un certo orgoglio: «Sí che sono io quello del "Politecnico"»;[10] dov'egli nel complesso pubblicherà due articoli sulla Liguria e un solo rac-

7. Lettera del 1° giugno 1942 (*Lettere*, p. 86).
8. Lettera a Mario Calvino del 22 ottobre 1945 (*Lettere*, p. 152).
9. Ivi, p. 153.
10. Lettera del 25 maggio 1946 (*Lettere*, p. 159).

conto, *Andato al comando*, lamentandosi anche in questo caso di non riuscire piú a farsi pubblicare racconti da Vittorini: «È piú d'un anno che continuo a mandar racconti e a farmeli respingere».[11]

Sempre a partire dall'ottobre 1945 si hanno le piú antiche notizie sul primo orbitare di Calvino intorno alla casa editrice torinese. Precisamente quando informa i genitori che sarà di passaggio da Sanremo con «un rappresentante di Einaudi che gira per far réclame a "Politecnico" e alle altre riviste della casa». L'aspettativa era che quest'amico facesse da tramite per portarlo a Milano (dove stava Vittorini e «Il Politecnico» aveva sede) e farlo «entrare forse nella redazione del giornale».[12] Da qui in avanti, per circa quattro anni, il problema dell'impiego sarà al centro delle preoccupazioni calviniane, specialmente dopo la laurea nel novembre 1947 su Joseph Conrad. Suscitando molti dubbi e tentennamenti, soprattutto tra il lavoro editoriale e la carriera giornalistica.

Se con la guerra il rovello sulla vocazione si era sbloccato dall'indirizzo scientifico per prendere quello umanistico, capire dove, in quest'ambito, avesse a trovare un qualche fondamento lavorativo, diventava di primaria importanza. Per sopravvivere, in primo luogo; ma anche per legittimare una sterzata cosí netta rispetto alle tradizioni di famiglia. Un giorno negando categoricamente di volersi mantenere con la scrittura, o anche solo pensare di poterlo fare: «però io non voglio né posso vivere facendo lo scrittore, cioè scrivere per vivere»;[13] un altro lasciando intendere quanto invece, di fatto, gli sarebbe piaciuto: «Il mio sogno è poter vivere senza un impiego fisso».[14]

11. Lettera a Marcello Venturi del 22 marzo 1947 (*Lettere*, p. 186). Oltre a *Liguria magra e ossuta*, sul «Politecnico» apparve *Andato al comando* (19 gennaio 1946, 17 p. 4) e *Riviera di Ponente*, insieme a *Sanremo città dell'oro* (16 febbraio 1946, 21 p. 2; quest'ultimo ora in *Saggi*, 1 pp. 2371-75). La rivista di Vittorini cesserà le pubblicazioni, com'è noto, nel dicembre 1947.

12. Lettera a Mario Calvino del 26 ottobre 1945 (*Lettere*, p. 154).

13. Lettera a Silvio Micheli dell'11 giugno 1948 (*Lettere*, p. 222).

14. Lettera a Mario Calvino del 25 luglio 1948 (*Lettere*, p. 226).

Comunque sembra chiaro che all'inizio Calvino aspirasse soprattutto a diventare giornalista. E infatti in quei quattro anni di transizione sarà proprio questo il mestiere che proverà a fare. Entrato in contatto con l'editore Einaudi nel 1946, e piú stabilmente collaborando alla casa editrice dall'autunno del 1947, non esiterà a lasciarla nell'aprile 1948 per andare a coprire il posto di redattore responsabile della terza pagina dell'«Unità» piemontese, tornando al punto di partenza nel settembre del 1949 con la coda tra le gambe e il sapore di un ripiego. A spingere alla fuga c'era senz'altro il fattore tempo, ossia l'insofferenza per un impiego «terribilmente assorbente»[15] come quello editoriale, che non lascia-va sufficiente tempo libero allo scrivere per sé. Problema che si rivelerà in definitiva irrisolvibile, giacché il baratto tra il fagocitante lavoro di "travet" nell'editoria e quello con orari forse piú flessibili ma non meno turbinosi del giornale, se in un primo momento parve vantaggioso, ben presto si rivelò un salto dalla padella alla brace.

Ma a parte questo, la bilancia pendeva a favore della rinuncia a Einaudi per darsi al giornalismo proprio in virtú delle diverse prospettive e qualità del tipo di lavoro, stimando l'uno piú solido professionalmente dell'altro: come scrive ancora ai genitori, «il redattore di giornale è un mestiere che quando uno lo sa ha già una qualifica professionale, mentre il redattore editoriale non è un mestiere di grandi possibilità».[16] Il motore fu sempre il partito, che fin dal settembre 1947 gli aveva proposto «in vista di una futura risistemazione del giornale, da molto tempo progettata e sempre rimandata, un posto di redattore all'"Unità"»;[17] l'occasione le dimissioni dall'incarico di redattore della terza pagina di Raf Vallone che lasciava per andare a interpretare *Riso amaro*. Direttore dell'edizione piemontese dell'«Unità» era all'epoca Mario Montagnana, che Cal-

15. Lettera a Mario Calvino del 25 settembre 1947 (*Lettere*, p. 201).
16. Ivi, p. 202.
17. Ivi, p. 201.

vino ricorda come «una figura paterna, con tutta l'umanità e la severità del vecchio militante».[18]

Il lavoro comincia nell'aprile 1948 e dura fino al settembre 1949: tuttavia già nell'ottobre del 1948 l'entusiasmo si è decisamente smorzato, fino a confessare «già di non poterne piú». Insieme con Natalia Ginzburg e Giulio Einaudi era andato a conoscere a Stresa Hemingway, e a contatto con quel mito letterario vivente gli era tornata «la nostalgia di "far lo scrittore"».[19] Nel marzo del 1949 i toni si rabbuiano sempre piú: «Io sono accasciato dal lavoro del giornale, che mi sfianca, non mi dà soddisfazione e mi fa perder tempo e nient'altro. Credo che lo pianterò tra non molto».[20] Infine il 3 settembre comunica ai genitori di «aver perso il posto al giornale», poiché i suoi superiori si erano finalmente resi conto che «il giornalista non è il mio mestiere». Da cui il rapido ritorno sui suoi passi: «Appena saputo della mia disponibilità Einaudi m'ha spontaneamente offerto di tornare al vecchio posto. Cosí a giorni mi trasferirò dal giornale all'ufficio lasciato l'anno scorso».[21]

Senza Einaudi non si sa che scrittore Calvino sarebbe stato. Non si sa neanche se lo sarebbe davvero diventato. Ma certo altrettanto difficile è valutarlo a prescindere dall'esperienza della collaborazione all'«Unità»: al di là del fallimento del tentativo di farne un vero e proprio mestiere, quella sui giornali è stata una pratica cosí centrale nella formazione dello scrittore, che senza conoscere il Calvino giornalista è di Calvino in genere che si può capire poco o nulla.

Se è vero che il primo libro di Calvino era di fatto il libro dei racconti, sorpassato per motivi tutto sommato contingenti dal romanzo,[22] si può dire che il suo primo libro esca fuori proprio dalle

18. Testimonianza per il cinquantesimo anniversario dell'«Unità», in «l'Unità», 10 febbraio 1974, Suppl. *l'Unità 50°. 1924-1974*, p. 13; poi col titolo *Gli anni dell'«Unità»*, in *Saggi*, 1 p. 2798.

19. Lettera a Micheli dell'11 ottobre 1948 (*Lettere*, p. 233).

20. Lettera a Venturi del 16 marzo 1949 (cit. in *Lettere*, p. 245 n. 2).

21. *Lettere*, p. 254.

22. Si veda prima, pp. 46-47.

colonne dell'«Unità». Da quella palestra narrativa che fu «l'Unità» in quei primi anni. Ma non solo questo: la semina degli articoli darà frutti anche oltre l'immediato tirocinio postbellico, basti pensare al *Marcovaldo* dei primi anni Sessanta, che nasceva sull'«Unità» nel lontano 1952. Sulle pagine dell'«Unità», inoltre, si consuma il momento culminante della biografia intellettuale calviniana, la dolorosa uscita dal partito nel 1957. E da allora in avanti alle recensioni sul vecchio giornale si guarderà con occhio speciale, «perché è sull'"Unità"», «perché è la recensione de "l'Unità"».[23]

Tutto questo per dire che non erano solo pagine di un quotidiano da riempire con ciò che sarebbe venuto comunque da scrivere anche altrove. Non era il giornale un semplice recipiente dove versare qualcosa a piacere, ma un ricettore che stimolava quel qualcosa a venir fuori, in quella determinata forma e direzione. Se non altro per la temperatura ideologica in cui portava a fusione la scrittura dell'apprendista, sciogliendo la penna in virtú di un imperativo di alto grado politico-sociale. Quindi con una marcata funzione non solo motivante ma anche in un certo senso generativa: che tirava fuori, insomma, le cose da dire. Il giornale come occasione e spinta alla scrittura: questo probabilmente fu il suo maggiore fascino su uno scrittore come Calvino, che in fondo per tutta la vita cercò dei contenitori a priori che dessero spazio alla sua creatività, appunto contenendola. Che lo aiutassero a trovare le idee, liberando l'espressione grazie all'incontro con una serie di confini e paletti. Figurarsi quanto doveva essere necessario farlo proprio nei primi anni di formazione; e quanto funzionasse con un giornale dove la cultura non era nulla senza la spina dorsale della politica.

Certo è che nel complesso della sua carriera Calvino non ha mai smesso di scrivere su qualche giornale, tranne per brevi periodi: «l'Unità» negli anni Quaranta e Cinquanta, «Il Giorno» negli anni Sessanta, il «Corriere della sera» diretto da Piero Ottone negli anni

23. Lettere a Michele Rago del 20 gennaio 1959 (*Lettere*, p. 579) e del 21 marzo 1963 (*Lettere*, p. 737).

Settanta, e infine «la Repubblica», fondata dal compagno di scuola Scalfari, tra i Settanta e gli Ottanta. Cifre alla mano, quella all'«Unità» fu di gran lunga la piú rilevante quantitativamente, con i suoi quasi trecento articoli pubblicati tra l'aprile del 1946 e l'agosto del 1955. Ma anche qualitativamente, dato che andando avanti col tempo da una parte aumenta l'autonomia dello scrittore, dall'altra diminuisce il vincolo ideologico dei giornali, perciò il contenitore tende a perdere quel vantaggio *a priori* che si diceva, e si riduce via via a essere un piú ordinario recipiente *a posteriori*. Pur mantenendo, come vedremo, funzioni modellizzanti e maieutiche importanti.

Il primo pezzo di Calvino pubblicato sull'«Unità» era il racconto *Di padre in figlio*, uscito il 28 aprile 1946. Il 12 maggio usciva invece una recensione al libro di Silvio Micheli, *Pane duro*, e a fine mese un altro articolo diviso in tre parti, ognuna col suo titolo: *Eluard missionario*, *Ford democristiano* e *Mosca monarchico*. S'inaugurava cosí la rubrica «Gente nel tempo» che nel 1946 avrà il compito d'incorniciare dieci dei ventitré articoli usciti nel complesso sul quotidiano.[24] Considerato che otto di quei ventitré erano racconti, ne rimangono solo cinque fuori dalla rubrica. E sono in particolare le recensioni dei «Libri nuovi», i «Narratori italiani nuovi», i «Poeti della Resistenza», alla ricerca del «Romanzo del nostro tempo», come s'annunciava nei vari occhielli: quella appunto su Micheli, un'altra su *Foglio di via* di Fortini, su *Rancore* di Stefano Terra, su *Rotaia* di Ezio Taddei e *Uccidere il re* di Riccardo Rangoni, infine su *Paura della libertà* di Carlo Levi. Tutti libri Einaudi, eccetto Rangoni.[25] Oltre a un intervento, classificato come *Libera discussione*, su *Umanesimo e marxismo*.

L'ideazione dello strumento rubrica per organizzare la collaborazione al giornale fu, come si vede, precocissima. Ed era soprattutto ciò che non figurava come racconto o recensione a chiedere lo spazio di un contenitore ben definito dove trovare forma e continuità.

24. I dieci articoli del 1946 si leggono ora nella sezione di *Scritti di politica e di costume* dei *Saggi*, II pp. 2097-139.

25. R. Rangoni, *Uccidere il re*, Viareggio, Tatra, 1946.

Il contenitore garantisce infatti coerenza, avverte il lettore che siamo di fronte a una serie, salvando la variegata occasionalità dei singoli frammenti sotto l'ombrello di un progetto. Chi scrive se ne giova per acquistare una fisionomia piú stabile dentro un certo orizzonte d'attesa, che si aspetta la ricomparsa prima o poi di quella firma sotto quella rubrica. Inoltre vincola la sua ispirazione a una determinata forma, invitandola tramite quella a concretizzarsi: si pensi solo all'impiego del numero tre, ossia alla scelta di contrassegnare la rubrica con una sistematica tripartizione interna. Dove già pronta era la ricetta piú semplice ed efficace per tenere le redini sia della brevità sia della varietà, per dar loro un ordine ben visibile; ma anche il vantaggio degli irresistibili impulsi di completamento suscitati da quel modello a trilogia che sarà tanto caro a Calvino fino all'ultimo *Palomar*. Oppure si faccia caso ai titoli dei singoli pezzi contenuti nella rubrica: anch'essi già strutturati secondo un principio di riproducibilità e riconoscibilità che si confermerà molto apprezzato da Calvino nel corso del tempo; un nome e un aggettivo: *Giannini neofita*, *Federzoni beneducato*, *Dante qualunquista*, *Omero antimilitarista*, *Comisso sentimentale*, e cosí via.

Non è un caso che nel 1947 la rubrica «Gente nel tempo» sparisca quasi del tutto, tornando soltanto una volta nel mese di dicembre. In quell'anno infatti la collaborazione al giornale, in tutto ventinove articoli, viene esattamente a spartirsi tra i racconti (dieci) e le recensioni dei nuovi libri (undici). Mentre la funzione localizzante della firma in una cornice, assolta dalla rubrica, viene demandata agli otto pezzi dell'encomiastico *reportage* di viaggio in Cecoslovacchia che Calvino scrive come inviato speciale al Festival della gioventú di Praga. Ed è singolare che anche quest'aria di parentela tra rubriche di varietà e *reportage* di viaggio che qui s'inaugura, abbia un destino di notevole radicamento nel tempo, riproponendosi identica nell'intricata vicenda di scambio e sovrapposizione tra i pezzi di *Palomar* e quelli di *Collezione di sabbia* sul «Corriere della sera» e «la Repubblica».

Nel 1948 «Gente nel tempo» ricompare con tre articoli, tra feb-

braio e marzo, che saranno gli ultimi della rubrica, la quale complessivamente ne conta quattordici. Nell'aprile, intanto, Calvino entrava a lavorare nella redazione della terza pagina, e all'inizio di giugno ecco spuntare una nuova rubrica, intitolata «Mare d'inchiostro», che proseguiva la prima ed ebbe però brevissima vita, presentandosi soltanto altre due volte. Con la scomparsa della rubrica scompare anche la tipologia di articoli che conteneva, a conferma di una sua natura non esteriore ma legata a piú mirati compiti generativi.

Mentre prosegue costante la pubblicazione dei racconti, nel 1949 Calvino tiene prima un «Gazzettino letterario» poi una rubrica di recensioni dal titolo «I libri e le idee», con intercalato il solito *reportage* per il Festival della gioventú (stavolta a Budapest) e la rubrica di recensioni teatrali che occuperà anche gran parte del 1950, «Prime al Carignano». Tra il maggio e il giugno del 1951, in occasione delle elezioni comunali (alle quali anche lo scrittore fu candidato nelle file del PCI), scrive una breve serie di ritratti dei candidati al comune di Torino; il 1952 vede un gran numero di articoli di viaggio, prima nel «Taccuino in URSS» poi ad Helsinki. Nel 1953 sempre i racconti si alternano con un «Giro per la Torino elettorale», e nel 1955 compaiono un paio di «Profili di operai torinesi». Intanto, a partire dal 1954, la collaborazione ha subito un sensibile calo, fino all'ultimo articolo che era una recensione a Silvio Guarnieri del 27 agosto 1955.[26]

Il 4 dicembre 1956 viene pubblicato l'intervento di Calvino al Congresso della federazione torinese del PCI e il 7 agosto 1957 esce la lettera di dimissioni dal partito, col titolo *Italo Calvino abbandona il PCI*, seguita da un «documento del comitato direttivo della federazione torinese del PCI che condanna la decisione dello scrittore». Ma già il 10 gennaio proprio sull'«Unità» si era consumato lo strappo, col rifiuto di pubblicare una lettera del «compagno Calvino» dov'egli smentiva «le notizie diffuse dalla stampa borghese secondo

26. I. Calvino, *Utopia e realtà*, in «l'Unità» (Milano), 27 agosto 1955, p. 3; ivi (Torino), 30 agosto 1955, p. 3.

cui egli avrebbe intenzione di abbandonare il Partito», tuttavia riaffermando le sue «posizioni di dissenso con la linea politica approvata dall'VIII Congresso».[27] Calvino risponde con una lettera alla segreteria del PCI, esprimendo tutta la sua amarezza: «Avevo studiato accuratamente il modo e il momento per riconfermare la mia adesione al Partito e stabilire la mia posizione, in modo da fare meno rumore possibile e non creare un "caso Calvino". E il "caso Calvino" viene creato proprio dall'"Unità"!».[28]

Tuttavia la collaborazione al quotidiano era finita da tempo, ben prima di quei traumatici accadimenti politici. Gli anni dal 1954 al 1956 furono per Calvino impegnatissimi nel lavoro editoriale corrente e in quello speciale, che gli era stato commissionato da Einaudi, per l'allestimento delle *Fiabe italiane*. Inoltre era la natura stessa della collaborazione all'«Unità» a essere in parte cambiata nel corso del tempo: prima per la creazione, a partire dal 31 maggio 1952, del «Notiziario Einaudi», ovvero il bollettino mensile, poi trimestrale d'informazione culturale di cui Calvino fu direttore dalla nascita fino alla chiusura nel 1959.[29] Quindi per la progressiva migrazione dello scrittore verso nuovi spazi pubblici, testimoniata per esempio nel 1954 dalla fitta collaborazione al settimanale «Il Contemporaneo»: per cui in quell'anno, a fronte dei soli sei articoli pubblicati sull'«Unità», se ne registrano ben quindici sul «Contemporaneo», piú cinque sul «Notiziario Einaudi» e altrettanti su «Cinema nuovo».

L'impegno per il «Notiziario» comportò un travaso pressoché completo delle recensioni dal quotidiano al bollettino editoriale: passaggio che fu piuttosto naturale se si pensa che i libri recensiti da Calvino sull'«Unità» erano per la maggior parte libri Einaudi. Intanto egli s'avviava a diventare quel virtuoso delle quarte di coper-

27. In un trafiletto pubblicato in seconda pagina dall'«Unità» del 10 gennaio 1957, col titolo *Su una lettera del compagno Calvino*, citato in *Lettere*, p. 472 n. 1.

28. Lettera del 10 gennaio 1957 (*Lettere*, p. 471).

29. Si veda avanti, pp. 227-28.

tina che tutti sanno; e nello stesso tempo s'addestrava al giudizio e al dibattito nel vivo della narrativa contemporanea, attraverso l'eccezionale intensità dei suoi scambi epistolari. Non è un caso che il primo libro recensito sull'«Unità» (oltre che primo articolo in assoluto sul giornale, dopo il racconto *Di padre in figlio*) fosse la recensione a *Pane duro* di Silvio Micheli,[30] quindicesimo volume della collana «Narratori contemporanei» diretta da Pavese, le cui uscite Calvino recensirà regolarmente. Micheli, inoltre, era direttore della rivista «Darsena Nuova», alla quale collaboravano anche Natalia Ginzburg e Pavese, e su cui verrà pubblicato uno dei primi e piú fortunati racconti di Calvino, *Paura sul sentiero*. Ed è proprio corrispondendo con Micheli che lo scrittore comincia a dar prova del suo ingegno analitico sui libri degli altri. Insieme a Marcello Venturi i due interlocutori privilegiati in quel biennio cruciale tra il 1946 e il 1947, quasi prendessero il posto di Eugenio Scalfari nell'interregno tra il limbo giovanile e il ventaglio sempre piú ampio di contatti editoriali che andrà aprendosi dagli anni Cinquanta in poi.

Giornali, riviste, editoria e carteggio creano dunque uno spazio solidale non solo di rapporti ma anche di modi, forme e linguaggi. Dove narrativa e critica si mescolano dandosi man forte entro una stessa volontà di partecipazione culturale. Cosí il 5 gennaio 1947 Calvino pubblica sull'«Unità» *Abbiamo vinto in molti*, nel quale commenta il premio del giornale ottenuto con il racconto *Campo di mine*; e lo stesso giorno esprime a Marcello Venturi la sua soddisfazione per averlo vinto *ex-aequo* con lui, perché «siamo due narratori fratelli-siamesi, noi due: nati quasi insieme su "Politecnico", poi cresciuti insieme sulle terze pagine delle varie "Unità"». Aggiungendo che a quattr'occhi gli avrebbe detto anche altre cose: «Consigli, perché io ho il pallino di fare il critico, Micheli ci s'arrabbia e dice che o faccio una cosa o faccio l'altra, ma per me la critica mi spinge al lavoro creativo e il lav. creativo alla critica, sono due atti-

30. I. Calvino, *Adesso viene Micheli l'uomo di massa*, in «L'Unità», 12 maggio 1946, p. 3 (*Saggi*, 1 pp. 1170-75).

vità parallele, per me».[31] Un impaziente fervore di mischiarsi alla critica da mettere in rapporto a quell'idea di letteratura spartita nella discussione collettiva che si è visto essere uno degli impulsi primari in Calvino. E che fin da qui disegna la traiettoria dalla figura dello scrittore in via di definizione a quella del metascrittore da lui poi incarnata stabilmente.

Nella collaborazione al «Contemporaneo», invece, a travasarsi dal giornale è l'idea della scrittura in serie, racchiusa dentro la cornice di una rubrica. È qui, dunque, nel settimanale di politica e cultura diretto da Carlo Salinari e Antonello Trombadori, che si riprende il filo di «Gente nel tempo» smarrito sul quotidiano non meno di sei anni prima. All'inizio dedicando la rubrica «I viaggi di Gulliver» alla narrativa, sia pur declinata nella forma speciale e minore dell'apologo; nove saranno in tutto quelli pubblicati tra l'agosto e il dicembre 1954, piú un pezzo stravagante, saggistico, che guarda caso portava un titolo ricalcato su quelli di «Gente nel tempo»: *Gina burocratica*.[32] Nel 1955 la rubrica cambia nome e carattere: diventa «Le armi e gli amori», tornando a un saggismo breve, di carattere politico-civile (che fu molto nelle corde calviniane, tanto da rispuntare intatto vent'anni dopo in alcune prose di confine tra *Palomar* e *Collezione di sabbia*; i quali saranno entrambi libri, non a caso, nati da rubriche sui giornali). Dal gennaio 1955 al giugno 1956 di questi articoli sul «Contemporaneo» ne escono quindici; *Il sottufficiale impazzito*, ad esempio, commentava la strage seguita dal suicidio di un carabiniere, *La follia nel mirino* la deplorevole mania di fotografare ogni cosa (e riscritto diventerà *L'avventura d'un fotografo* negli *Amori difficili*), *Grassi e magri* un intervento di Carlo Levi che elogiava la propria corpulenza, *Il superfluo* il problema delle ceneri radioattive. [33]

31. Lettera a Venturi del 5 gennaio 1947 (*Lettere*, p. 175).

32. I nove apologhi si leggono ora nella sezione *Racconti esclusi da 'I racconti'* di *RR*, III pp. 979-1008.

33. I quindici articoli sono ora riprodotti nella sezione di *Scritti di politica e di costume* dei *Saggi*, II pp. 2195-246.

Lo sconfinamento di Calvino dal quotidiano alle riviste non era accidentale, ma rispondeva a un costante suo interesse per quel tipo di mezzo, non solo al fine di collaborarvi ma anche di ragionarvi sopra, di discutere su come fosse meglio allestirlo e farlo funzionare. Nel luglio 1946, dopo aver ricevuto il primo numero di «Darsena Nuova», esorta Micheli a farla diventare «una vera rivista, non un'antologia di pezzi che tu ricevi e metti insieme», sostenendo che «abbiamo tanto bisogno d'una vera rivista, che abbia un proprio programma da svolgere, una propria missione»; e s'impegna in prima persona, «con entusiasmo», a dare il suo contributo perché questo avvenga.[34] D'altra parte non si può dimenticare che tutto, ancor prima che da Einaudi o dall'«Unità», nasce per Calvino proprio da una rivista, e dal fascino ch'essa esercitò sul giovane impaziente di entrare nel vivo dell'ingranaggio politico-culturale: ovvero il «Politecnico», del quale nel gennaio 1947 Calvino ebbe a dire: «Io ero un fanatico di "Politecnico"».[35]

Inoltre è proprio nel mondo delle riviste ch'egli aspirerà da principio a trovare una collocazione lavorativa che fosse una terza via tra l'incudine dell'editoria e il martello dei giornali. Se si pensa che ancora nel luglio 1949 comunica ai genitori il progetto di trasferirsi a Roma, dove avrebbe rifiutato l'incarico di dirigere la rivista della federazione giovanile del partito «Pattuglia», diretto fino ad allora da Alfonso Gatto, puntando però a portare avanti le trattative per un altro, imprecisato «settimanale letterario, nel quale vorrei andare a lavorare».[36] Nulla di tutto questo andrà in porto, e quindi «dovrò rassegnarmi per ora a restare a Torino»;[37] cosí come, accarezzando i sogni proibiti di mantenersi «con gli introiti dei libri e delle collaborazioni giornalistiche», qualche mese prima concludeva: «Proverò; e se non ci riuscirò tornerò da Einaudi».[38]

34. Lettera del 1° luglio 1946 (*Lettere*, p. 161).
35. Lettera a Venturi del 19 gennaio 1947 (*Lettere*, p. 178).
36. Lettera a Mario Calvino del 13 luglio 1949 (*Lettere*, p. 248).
37. Ivi, p. 249.
38. Lettera a Mario Calvino del 12 marzo 1949 (*Lettere*, p. 245).

L'era post-1957 si ripercuoterà per lui negativamente anche se non soprattutto da questo punto di vista, delle collaborazioni a giornali e riviste, che per la sua identità intellettuale fu cosí rilevante. Orfano dell'«Unità», Calvino negli anni a cavallo tra la fine dei Cinquanta e l'inizio dei Sessanta vaga scrivendo su varie testate ma senza legarsi a nessuna, colto sempre piú da insofferenza e ostentata misantropia. All'entusiasmo partecipe d'un tempo si sostituisce una curiosità ad ampio raggio ma cauta; puntuale e acuta come sempre, ma asciugata ormai d'ogni slancio di fratellanza, come venisse da un naufrago spettatore. Nel giugno 1957, ad esempio, scrive a Mario Socrate il suo apprezzamento per una rivista di comunisti dissidenti, «Città aperta», alla quale collaborerà con qualche articolo nella primavera estate del 1958 (tra cui il famoso apologo sull'immobilismo del PCI *La gran bonaccia delle Antille*),[39] dando il consiglio di «far vertere ogni numero su un grosso tema generale» e criticando alcune illustrazioni di Vespignani. Ma i toni sono in generale abbastanza tiepidi: «Tu, come poeta, vedo che il tuo barometro continua piú che mai a segnare nuvolo. Anche il mio. Dunque: a questo punto bisogna che vi dica che collaboro, no? E ve lo dico».[40]

Il ruolo di validatore severo e competente, nonché disincantato e spesso scontento, dei nuovi esperimenti della giovane stampa culturale militante di quegli anni, coincide con l'impennata di autorevolezza dello scrittore alla fine degli anni Cinquanta, dopo il successo delle *Fiabe italiane* e del *Barone rampante*, culminato nell'antologia dei *Racconti*. D'altronde si trattava ormai di un dirigente con decennale esperienza dentro la piú grande casa editrice di sinistra italiana. E anche la pur lacerante vicenda di addio al PCI doveva in qualche modo averne staccato dallo sfondo la statura intellettuale agli occhi della nuova generazione.

Nel 1958, sempre col manifesto disagio di stare attraversando un

39. Si veda prima, p. 122.
40. Lettera del 4 giugno 1957 (*Lettere*, p. 490).

«periodo ipocondriaco»,[41] bacchetta ancora con paterna ma inflessibile mano lo stesso Mario Socrate di «Città aperta», alle prese a questo punto con il nuovo settimanale «Italia domani»: «Ebbene, sotto, coraggio, cerchiamo di non bruciare in pochi mesi questa fortuna caduta dal cielo», tuona commentando il primo numero, «ma qui ci vuole efficienza tecnica e idee, sennò ci andiamo a far ridere dietro». Non c'è niente che attiri, non c'è l'inchiesta economica come nell'«Espresso», nessun servizio nuovo, le fotografie sono addirittura già viste («errore imperdonabile» in un rotocalco), alcune pagine «redatte in stile da deficienti». Neanche la grafica si salva: «L'impaginazione con tutti quei vuoti accentua l'impressione di povertà». Ma la schietta inclemenza serve a far crescere: «Tutto questo lo scrivo per darvi una scossa, non per scoraggiarvi».[42] Socrate, per altro, non era nuovo a simili ripassate, se nel novembre del 1957, a proposito di un editoriale programmatico scritto a piú mani dai redattori di «Città aperta», si era visto recapitare una lettera che iniziava cosí: «Caro Socrate, scrivete come degli ippopotami!»; gli argomenti dell'editoriale potevano pure andar bene, «ma il linguaggio è abominevole. Mi rifiuto di firmare per motivi sintattici e lessicali. Soprattutto la prima pagina almeno per tre quarti è una vaccata».[43]

Un'altra iniziativa che Calvino seguí fin dall'inizio fu quella della rivista «Il Caffè» di Giambattista Vicari, sorvegliandone i progressi con esigente sollecitudine, affinché diventasse ciò «che veramente deve essere un giornale di "giovani" scrittori».[44] Nel dicembre 1953 discute con Vicari su come impostare il nuovo periodico, assicurando al progetto tutto il suo appoggio e simpatia,[45] anche se nel 1955 declina, per ragioni di tempo, una richiesta di collaborazione piú

41. Lettera del 30 ottobre 1958 (*Lettere*, p. 565).
42. Lettera del 14 novembre 1958 (*Lettere*, pp. 565-66).
43. Lettera del 14 novembre 1957 (*Lettere*, p. 528).
44. Lettera del 15 luglio 1955 (*Lettere*, p. 439).
45. Lettera del 21 dicembre 1953 (*Lettere*, pp. 386-88).

assidua. Ma la costanza del legame con la rivista e col suo ideatore porterà i suoi frutti esattamente dieci anni dopo, quando nel 1963 Vicari annuncia a Calvino l'intenzione di dedicargli un numero del «Caffè». E Calvino s'impegna a dargli un inedito, che «fosse una cosa scritta ora, e pienamente rappresentativa»;[46] promessa che lo stimolerà a concepire niente meno che *Le Cosmicomiche*, ossia l'esperienza di scrittura piú importante degli anni Sessanta.

Nel frattempo aveva iniziato a dirigere insieme con Vittorini «Il menabò», che nasceva nel giugno del 1959 come trasformazione in rivista della famosa collana dei «Gettoni». Tra il 1959 e il 1967 ne uscirono in tutto dieci numeri, ma già il penultimo del 1966 usciva postumo, dopo la morte di Vittorini, e l'ultimo era a lui dedicato a cura di Calvino. La scomparsa di Vittorini, che in pratica dirigeva da solo la rivista, con il fiancheggiamento piú nominale che altro di Calvino, segna la fine del periodico che usciva una o due volte l'anno. E al quale Calvino consegnò nel corso del tempo tre dei suoi saggi piú noti: *Il mare dell'oggettività*, *La sfida al labirinto* e *L'antitesi operaia*.[47]

Alla fine di giugno del 1966 scrive a Giulio Einaudi di essere «giunto alla decisione che è necessario continuare il Menabò, e che unico modo di continuarlo è che io ne assuma la direzione personalmente».[48] Ma la risposta di Einaudi è negativa. Tuttavia l'anelito a prendere in mano la situazione in prima persona non si esaurisce qui, imboccando un'altra strada: nel 1968 Calvino coinvolge Gianni Celati e Guido Neri per realizzare una rivista che contribuisse a restituire all'immaginazione letteraria un suo specifico ruolo sociale, secondo una concezione antropologica e mitopoietica della letteratura che molto doveva all'*Anatomia della critica* di Northrop Frye

46. Lettera del 22 marzo 1963 (*Lettere*, p. 738).

47. *Il mare dell'oggettività*, in «Il menabò di letteratura», 1960, 2 pp. 9-14; *La sfida al labirinto*, ivi, 1962, 5 pp. 85-99; *L'antitesi operaia*, ivi, 1964, 7 pp. 129-45; poi raccolti in Calvino, *Una pietra sopra*, cit.

48. Lettera del 29 giugno 1966, in Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 564.

appena tradotta da Einaudi. Gli scambi epistolari e le discussioni intorno a questo progetto (al quale aderirono in seguito anche Carlo Ginzburg e Enzo Melandri) continuano fino al 1972, quando viene abbandonato.[49] E in seguito egli ricorderà come fosse stato «proprio un delitto non fare allora quella rivista», assumendosene la colpa per la fiducia che gli altri avevano riposto in lui come promotore, «mentre io sono solo capace di dire dei ma. (E Vittorini diceva che gli servivo proprio per quello, quando gli chiedevano come mai associava me alle sue iniziative)».[50]

Di lí a poco per Calvino si aprirà una nuova stagione legata ai giornali, quella da editorialista nella grande stampa nazionale, prima sul «Corriere della sera», poi sulla «Repubblica». Ma già nel novembre 1961, a testimonianza del credito sempre maggiore che lo scrittore andava acquistando proprio in quegli anni, Emilio Cecchi lo aveva invitato a collaborare al «Corriere» diretto da Alfio Russo. E Calvino rispose di averlo già «un impegno di collaborazione a un quotidiano», che aspettava da tempo di essere mantenuto; quindi lamentandosi di quanto pressanti si fossero ultimamente fatte «le richieste di collaborazioni da tutte le parti – quotidiani, settimanali, cinema, teatro, radio, televisione –, richieste una piú allettante dell'altra come compenso e risonanza»,[51] da far temere una gran dispersione. Il quotidiano che aspettava l'adempimento della promessa era «Il Giorno», diretto da Italo Pietra, dove è probabile lo spingesse a scrivere l'amico Pietro Citati. La collaborazione al «Giorno» comincia in effetti nell'aprile 1962, e si prolungherà per un arco di tempo di circa dieci anni, sia pure in modo assai diluito, contando alla fine non piú di una ventina di articoli. Un discreto numero dei quali erano racconti delle *Cosmicomiche* e di *Ti con zero*.

A portarlo al «Corriere» nel 1974 fu invece Piero Ottone, che

49. Cfr. I. Calvino et alii, *«Alí Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di M. Barenghi e M. Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1998 («Riga», n. 14).

50. Lettera a Guido Neri del 31 gennaio 1978 (*Lettere*, p. 1361).

51. Lettera a Emilio Cecchi del 3 novembre 1961 (*Lettere*, p. 692).

com'è noto andava richiamando sul giornale della grande borghesia milanese le firme di punta della cultura di sinistra, a partire da Pier Paolo Pasolini che aveva iniziato a collaborarvi nel gennaio 1973. Tra il 1974 e il 1979 sono una settantina gli articoli pubblicati da Calvino sul «Corriere». Nella maggior parte in terza pagina, alternati con i commenti in prima, che furono in tutto una ventina. Questi ultimi potevano essere proposti direttamente dallo scrittore, ma piú spesso era «qualcuno della direzione» che gli suggeriva un tema, e a quel punto egli poteva accettare o meno «a seconda se sentivo o no d'aver qualcosa da dire».[52] Gli interventi d'attualità in prima pagina furono, tra gli altri, sulle stragi nere, la legge sull'aborto, il delitto del Circeo, la morte di Pasolini, lo sbarco su Marte, il *black-out* a New York, il delitto Moro.[53]

Nell'agosto del 1975 compare sul «Corriere» per la prima volta la rubrica «L'osservatorio del signor Palomar» che per tre anni ebbe la funzione di canalizzare dentro al giornale gli scritti di terza pagina a mezzo tra la prosa di narrativa breve, il commento di costume o il racconto di viaggio. *Palomar* e in parte *Collezione di sabbia* nascono come vedremo da qui. Fuori dalla rubrica rimanevano invece, sempre sulla terza pagina, le recensioni insieme ai racconti piú lunghi e autonomi. A trent'anni di distanza dalla prima rubrica «Gente nel tempo», questa che sarà l'ultima tenuta da Calvino sui giornali ne mantiene ancora ben visibili alcuni tratti fondamentali: l'attitudine a gestire pezzi brevi accorpati a due o tre per volta, per esempio; nonché il loro carattere tendenzialmente ibrido e piú anomalo rispetto alla comune tipologia degli altri articoli.

«Tutto avviene per i giornali e sui giornali», scrive nel 1980 a

52. I. Calvino, *Non mi sono mai illuso, ma che noia!*, in «L'Espresso», 27 novembre 1977, pp. 75-76. Altrove dirà: «Mi telefonano la mattina e devo telefonarglieli la sera, per quelli in prima pagina: fan parte piú del telefonato che dello scritto» (d'Eramo, *Italo Calvino*, cit., p. 136).

53. Ora riprodotti nella sezione di *Scritti di politica e di costume* dei *Saggi*, II pp. 2249-359.

proposito del decennio appena trascorso: «nasce in Italia un nuovo giornalismo degli scrittori e anche il nostro A. vi partecipa (negli anni tra il 1975 e il 1978 anche in prima pagina, sul "Corriere della sera")».[54] Tuttavia da quest'ultima esperienza di adesione a quel moto di cultura civile dei giornali che tanto aveva contato nella sua vita, ne esce quantomai disilluso: «perché il linguaggio della volontà di morte invade tutto e assorbe anche il linguaggio di ciò che resta della volontà di ragione, ormai costretto a ripetere le recriminazioni e le prediche dopo ogni fattaccio».[55] In effetti il Calvino commentatore del mondo contemporaneo sulle prime pagine non si può dire sia il migliore Calvino da leggere: manca di mordente, come lui stesso, consapevolissimo sempre fino all'eccesso dei propri limiti, non fatica a notare: «Il giornalismo degli articoli di fondo non credo sia fatto per me. Per alcuni anni sulla prima pagina dei quotidiani, prima Pasolini, poi Sciascia, hanno scritto cose che nessun altro avrebbe scritto, giuste o balorde che fossero».[56] Questo sguardo diretto sull'attualità, senza schermi e cosí ostensivo della persona dell'autore non gli era evidentemente congeniale: «A me invece mi veniva da fare discorsi piú terra terra, di buon senso, e per questo è naturale che i miei articoli riscuotessero molte approvazioni ma certo risultavano meno stimolanti».[57]

Nella successiva collaborazione alla «Repubblica», che inizia alla fine del 1979 e prosegue con piú di centoquaranta articoli pubblicati fino alla morte dello scrittore, rare saranno dunque le sortite in prima pagina; piú che altro ormai eccezioni alla regola di una presenza della sua firma legata ai soli fatti culturali. La natura stessa del paginone centrale di «Repubblica» si prestava, d'altronde, a sagomare la propria voce su articoli di largo respiro che spaziassero anche

54. In un dattiloscritto inedito per la prefazione a *Una pietra sopra*, che si legge nei *Saggi*, II p. 2934.

55. Ibid.

56. *Se una sera d'autunno uno scrittore… Autocolloquio di Italo Calvino*, cit., p. 88.

57. Ibid.

oltre i limiti di una recensione, comunque rimanendo nello stesso ambito, per quanto ampio e diversificato fosse. In essi Calvino diede forse la maggior prova di quale eclettico e raffinato intellettuale, davvero unico nel panorama italiano, fosse diventato nel corso degli ultimi vent'anni. Con una padronanza senza uguali della piú elastica e ariosa divulgazione, come in seguito dimostreranno le *Lezioni americane*.

Anche i giornali, nel frattempo, erano molto cambiati. Una certa normalizzazione si faceva sentire, con il venir meno di quella sorta di corpo a corpo volto a far proprio il mezzo di comunicazione, a personalizzarlo e nel contempo a farsi modellare dalle sue specifiche forme, che aveva caratterizzato il vitale rapporto di Calvino con i quotidiani. Il giornale, insomma, non era piú quel favorevole contenitore *a priori* di un tempo, che dava impulso alla scrittura; e il disincanto seguito all'esperienza di scrittura su commissione per la prima pagina del «Corriere» non faceva che confermarlo.

Luogo per eccellenza di dispersione e dissipazione della scrittura, cosí attraente per le sue congenite virtú insieme politiche e comunicative, ma anche temuto per la paura che fosse la vera trappola tesa allo scrittore dal demone dello spreco del suo talento («Poi io ho il fare articoli che mi frega», diceva nel novembre 1946, appena cominciato a scrivere il primo romanzo),[58] il giornale andò via via perdendo l'antica presa che per tutta la vita aveva avuto su Calvino. Discutendo proprio con Pasolini, tanto piú bravo di lui nel far sentire una voce fisicamente persuasiva dalle prime pagine del «Corriere», viene fuori ch'era vero, «quello che tu dici della mia immagine che ha cominciato a ingiallire e a scolorire». Lo faccio apposta, risponde vagamente beffardo: come i morti, pieni di dispetto ma anche di sollievo, «in un mondo in cui troppe cose non gli appartengono piú».[59]

La fine di questa presa insieme mobile, transitoria eppure stretta,

58. Lettera a Micheli dell'8 novembre 1946 (*Lettere*, p. 168).
59. Lettera del 7 febbraio 1973 (*Lettere*, p. 1197).

costringente a qualcosa, fu per lui come l'inizio di un consapevole sbiadirsi progressivo, dopo aver perso le ragioni della sua prima vera nascita. Come un venir meno di quella ch'era stata la sua proiezione pubblica piú corporea: quasi fosse il cavaliere che senza l'armatura prende a dissolversi.

2. Editoria

«Adesso io lavoro da Einaudi. Rivedo bozze e manoscritti, leggo libri stranieri, compilo bollettini tutto il giorno. È brutto lavorare. Non resta piú tempo di lavorare per sé».[60] Siamo nel settembre 1947. Nel novembre descrive a Franco Venturi, ch'era addetto culturale presso l'ambasciata italiana a Mosca, l'aria che tira nella casa editrice: «Einaudi il nostro butta fuori libri a rotta di collo, Pavese scrive un romanzo, Natalia anche, Cicino corregge le bozze del nuovo Gramsci e va in estasi, e della grande famiglia sono venuto a far parte anch'io, con mansioni redazionali e pubblicitarie».[61] Come collaboratore, per il momento; l'assunzione in qualità d'impiegato vero e proprio risulta ufficializzata solo dal 1° gennaio 1950. Tuttavia l'impegno è già a tempo pieno, «in ufficio mattina e pomeriggio», «ormai sono diventato un "travet" e inchiodato al mio ufficio», «faccio il travet tutto il giorno».[62] Il lamento per la vita cannibalizzata dal lavoro è una costante di questi anni, e come si è visto non sarà la parentesi di fuga nel giornalismo a lenirlo: «Quando uno lavora si seppellisce, annega. Non ha piú amici né arte».[63]

Sulla casa editrice torinese Calvino aveva messo gli occhi fin dal 1942, quando non ancora ventenne scriveva a Scalfari di aver porta-

60. Lettera a Marcello Venturi del 26 settembre 1947 (*Lettere*, p. 203).

61. Lettera del 26 novembre 1947 (*Lettere*, p. 205). Felice Balbo era chiamato Cicino.

62. Lettera a Mario Calvino del 25 settembre 1947; lettera a Giansiro Ferrata del 6 dicembre 1947; lettera a Enrico Ardú dell'11 dicembre 1947 (*Lettere*, pp. 201, 207 e 208).

63. Lettera a Silvio Micheli dell'11 giugno 1948 (*Lettere*, p. 222).

to il suo primo manoscritto *Pazzo io o pazzi gli altri* appunto a Einaudi; del quale, dice, «avrai certo sentito parlare: è uno degli editori piú in vista d'oggi giorno specie in materia letteraria».[64] L'entrata in scena del personaggio Giulio Einaudi nella vita di Calvino avviene dunque, per la prima volta, nell'intestazione di una lettera editoriale di rifiuto. Quattro anni dopo la figura di Einaudi si materializzerà con fare benevolo davanti al giovane in cerca d'impiego: «ho parlato oggi a Einaudi in persona per l'impiego», scrive ai genitori il 15 febbraio 1946; niente da fare per un posto fisso, ma «avendogli io detto che avevo urgente bisogno di sistemarmi, Einaudi s'è interessato molto a me». Qualche mese prima Calvino aveva partecipato al *tour* promozionale del «Politecnico» in Liguria, e l'editore se ne mostra soddisfatto, proponendogli di svolgere lo stesso lavoro propagandistico a Torino. «Dovrei girare nelle fabbriche, nelle associazioni, negli uffici a cercare di sistemare libri e pubblicazioni della casa. Non un commesso viaggiatore, ma una specie di propagandista culturale, un mestiere per cui occorre un intellettuale, non un commerciante».[65] Verrebbe assunto per tre mesi, con un minimo di stipendio e le percentuali sugli incassi. «Credo che mi convenga accettare», conclude, anche se nel giro di pochissimi giorni l'umore è già cambiato e riprendono le titubanze: «Ho cominciato anche a lavorare, alla mattina, ma è un lavoro che non mi dà nessuna soddisfazione e lo lascerò».[66]

I bollettini di cui parla nel settembre 1947, la compilazione dei quali assorbiva gran parte del suo tempo, sono i ciclostilati del «Bollettino di informazioni culturali» che Calvino ebbe il compito di redigere nel 1947-'48 per presentare le novità Einaudi ai giornalisti, ai librai, nelle sezioni del partito, nei circoli culturali e ovunque fosse utile. Nell'ambito di una riorganizzazione del servizio stampa

64. Lettera a Eugenio Scalfari del 21 maggio 1942 (*Lettere*, p. 75). Si veda prima, pp. 39-40.

65. Lettera a Mario Calvino del 15 febbraio 1946 (*Lettere*, p. 157).

66. Lettera ai genitori del 22 febbraio 1946 (cit. in *Lettere*, p. 158 n. 2).

decisa alla fine del 1946, il bollettino era stato concepito con l'idea che tutti i redattori vi dovessero partecipare con articoli sui diversi libri pubblicati o in via di pubblicazione, per incoraggiare le recensioni e per informare non solo i librai, ma anche i giornali e le agenzie estere. Inizialmente veniva stampato in 1.300 copie, e per raccomandazione dello stesso Einaudi gli articoli sui libri importanti non dovevano essere solo informativi ma avere «il carattere di una recensione per un quotidiano».[67]

L'incarico nell'ufficio stampa e nella pubblicità segna l'inizio della collaborazione organica dello scrittore alla casa editrice. Alla quale non doveva essere estranea anche la regolare attività di recensore dei libri Einaudi sull'«Unità». La strada del migliore impiego dei suoi talenti nel mestiere editoriale appena intrapreso si può dire fosse a quel punto già tracciata: al «Bollettino», infatti, seguirà il compito di dirigere il ben piú elaborato «Notiziario» lungo tutti gli anni Cinquanta, nonché di curare i rapporti con la maggior parte degli autori della casa editrice, da cui il poderoso lavoro epistolare che Calvino si accollò per moltissimi anni; mentre si specializzava nel perfetto artigianato delle soglie del testo, vale a dire di tutto ciò che porge il libro al lettore, invitando il pubblico a entrare: note introduttive, schede bibliografiche, risvolti, quarte di copertina.

Cosí in un curioso pezzo uscito sul «Bollettino» del gennaio 1948 sotto lo pseudonimo Enea Traverso e intitolato *Vita segreta di una casa editrice*, descrive se stesso in terza persona mentre emerge «da un mare di ritagli dell'"Eco della stampa"» all'affannosa ricerca di «un "soffietto" per la "fascetta" di un libro che sta per uscire», perché i soffietti sono la sua ossessione. Esplorando ufficio per ufficio la sede della casa editrice in Corso Umberto, come a voler condurre dietro le quinte i «molti giovani autori» che «han guardato a queste finestre come a quelle della donna amata», passa dall'ufficio tecnico a quello amministrativo, quindi incontra le colonne portan-

67. Lettera di Einaudi a Antonio Giolitti del 20 agosto 1947, citata in Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 347 n. 199.

ti dell'Einaudi: per la letteratura, Cesare Pavese e Natalia Ginzburg; per i libri di storia ed economia, Paolo Serini; per la filosofia, Felice Balbo, che conserva al muro il ritratto di Giaime Pintor. In mezzo a tutti loro «ecco che ci è concesso di entrare nell'ufficio dell'editore Giulio Einaudi in persona». L'editore appare indaffarato e giovanile, con «una indefinibile aria insieme dinamica e pigra»; esercita un controllo capillare su tutta la sua azienda e il processo produttivo, dalla scelta della carta al lancio dei volumi, e di fronte alla pila incelofanata delle novità «ce le indica con l'orgoglio d'un floricoltore che faccia visitare una serra d'orchidee».[68] Dove si noterà il calzare del paragone non solo alla nota passione di Einaudi per i fiori, ma anche alle piú vicine ascendenze genealogiche di Calvino.

Per l'organizzazione della propaganda Calvino doveva consultarsi soprattutto con Carlo Muscetta, al quale Einaudi aveva affidato il servizio stampa per Roma, ma anche con Vittorini. E a quest'ultimo nel febbraio 1948 proponeva la sua collaborazione per il progetto della collana «Nuovo Politecnico», che avrebbe dovuto seguire all'interruzione della rivista (ma poi non si farà), offrendosi di «fare da ponte tra voi "politecnici" propriamente detti e i "torinesi"», tra i quali non era mai corso buon sangue. Nella stessa lettera si dichiara interessato proprio all'ambito della collana che sarebbe rimasto di specifica competenza vittoriniana, chiedendo di esser tenuto presente per l'allestimento del «volume sull'ultima generazione», oltre che per «l'Hemingway, le lettere dall'Italia, la letteratura del 900, il Fascismo e i giovani, e altri».[69]

Nell'aprile 1948 comunica a Muscetta di lasciare l'impiego einaudiano per entrare nella redazione dell'«Unità», promettendo di rimanere in contatto, «anche perché all'"Unità" farò la terza pagina e solleciterò spesso la tua collaborazione».[70] L'intenzione, evidente-

68. I. Calvino, *Vita segreta di una casa editrice*, in «Bollettino di informazioni culturali», 10 gennaio 1948, pp. 7-10 (*Album*, pp. 91-100).

69. Lettera del 7 febbraio 1948 (*Lettere*, p. 215).

70. Lettera del 6 aprile 1948 (*Lettere*, p. 218).

mente, era di non staccarsi del tutto da Einaudi e conservare «qualche funzione»[71] dentro la casa editrice alla quale era pur sempre legato se non altro come autore; anche se nel pieno del gravoso lavoro giornalistico si lamenterà del poco tempo che aveva perfino «di bazzicare da Einaudi».[72] Al suo rientro in casa editrice, nell'autunno 1949, gli viene affidata la direzione del settore letterario della «Piccola biblioteca scientifico-letteraria» («Pbsl»), la nuova collana in cui si concretizzava il progetto di una «Biblioteca economica Einaudi» da tempo dibattuto nei consigli editoriali. Collana popolare, rivolta a un grande pubblico, che intendeva «offrire testi divulgativi di alto livello scientifico-culturale, differenziati in una serie "rossa" – storico-scientifica – e "grigia", letteraria».[73] Ma se la prima ebbe miglior destino aprendo la strada alla «Piccola biblioteca Einaudi» degli anni Sessanta, la seconda fu invece sempre vacillante a causa del «problema, annoso in Italia, della creazione d'una letteratura popolare».[74]

Il gruppo di lavoro incaricato della «Pbsl» risultava all'inizio degli anni Cinquanta composto, oltre che da Calvino, da Muscetta, Giulio Bollati e Paolo Boringhieri, con il manifesto tentativo di dar spazio ai giovani per dirigere una collana che di un piú vasto pubblico giovanile era appunto in cerca. Calvino allestisce la nota introduttiva e la scheda bibliografica anonime (quest'ultima era un foglietto volante inserito dentro il libro) di quasi tutti i titoli almeno fino al 1953: dai classici stranieri Dickens, Puškin, Kipling, Conrad, Zola alla narrativa dei pochissimi italiani, che doveva avere un respiro sociale, come *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò o *Le terre del Sacramento* di Francesco Jovine; ma anche grandi libri divulgativi di storia e di scienza, dalla *Prodigiosa storia dell'umanità* in quattro volumi di André Ribard al *Darwin* di Marcel Prenant, o al libro dei

71. Lettera a Mario Calvino del 4 gennaio 1948 (*Lettere*, p. 213).
72. Lettera a Micheli dell'11 giugno 1949 (*Lettere*, p. 222).
73. *Cinquant'anni di un editore*, cit., p. 594.
74. Ibid.

Miall su *Chimica materia e vita*.[75] La crisi della serie grigia dalla metà degli anni Cinquanta in poi, fino alla chiusura della collana nel 1961, è resa evidente dal dilagare del teatro, ch'era presente fin dal principio (qui uscirono anche i primi titoli di Eduardo De Filippo), ma che prende a un certo punto il sopravvento su tutto il resto, in particolare con la pubblicazione dell'opera di Shakespeare e Brecht.

L'assunzione effettiva di Calvino all'Einaudi nel 1950 apre il decennio di piú intensa attività editoriale dello scrittore, che dura fino al 31 giugno 1961, quando dal lavoro a tempo pieno deciderà di passare a un piú flessibile rapporto di consulenza. In quel decennio due furono i fondamentali impegni di lungo corso ai quali si dedicò: il primo è la condivisione con Vittorini del lavoro per la celebre collana dei «Gettoni», dal 1951 al 1958; il secondo la direzione del «Notiziario Einaudi», negli stessi anni, dal 1952 al 1959. In effetti, soprattutto grazie al rapporto privilegiato con Cesare Pavese, che coordinava la narrativa come direttore editoriale, curando «tutte le collane letterarie einaudiane»,[76] Calvino fin dai primi tempi della sua collaborazione con la casa editrice era entrato a far parte dei processi decisionali per la scelta dei titoli di narrativa italiana, che coinvolgeva, oltre a Pavese, Vittorini, Natalia Ginzburg e lo stesso Einaudi; e con la morte di Pavese, nel 1950, la sua figura professionale acquisterà un peso sempre maggiore.

Ovvio perciò che al varo della nuova collana Calvino si trovasse in prima linea, naturalmente deputato a diventare il principale interlocutore di Vittorini, che pure ne rimaneva il responsabile ultimo e assoluto. Inoltre, la fisionomia stessa dell'entrata in campo sia giornalistica sia editoriale di Calvino era sempre stata, fin dall'inizio, legata alla discussione sul nuovo romanzo che si attendeva facesse breccia nell'orizzonte postbellico. Era il libro a venire di cui si discuteva nelle lettere («Possibile che non salti fuori un narratore

75. Per le attribuzioni si fa riferimento alla *Bibliografia degli scritti di Italo Calvino*, cit. (*RR*, III pp. 1391-512).

76. *Vita segreta di una casa editrice* (*Album*, p. 97).

nuovo?»);[77] erano i «Libri nuovi», i «Narratori nuovi», il «Romanzo del nostro tempo», sotto il cui auspicio comparivano le recensioni sull'«Unità»;[78] era infine il lavoro di Pavese intorno alla collana dei «Narratori contemporanei», che intendeva contribuire al «risveglio della narrativa nostra».[79]

Non a caso Vittorini fin dal 1948 chiamava Calvino ad aiutarlo come «*detector* di giovani»,[80] per quel progetto di un'antologia dell'*Ultima generazione*, che poi non andrà in porto, ma che avrebbe dovuto essere «un'inchiesta vera e propria sulle aspirazioni "letterarie" della generazione di "dopo il '45"».[81] E la collana dei «Gettoni» era per l'appunto sull'idea della ricerca e scoperta di giovani narratori che si fondava, volendo colmare la mancanza di una collana specifica dedicata ai racconti o ai romanzi brevi di autori sconosciuti oppure non ancora affermati. Difatti, nei cinquantotto titoli complessivi, notevole fu il numero degli esordienti: tra i quali Franco Lucentini, Lalla Romano, Giovanni Arpino, Beppe Fenoglio, Mario Rigoni Stern, Ottiero Ottieri, Giovanni Testori. Oppure non proprio esordienti ma in cerca di consacrazione, come Leonardo Sciascia e Anna Maria Ortese; compreso lo stesso Calvino, che vi pubblicò nel 1952 il suo secondo romanzo (*Il visconte dimezzato*) e nel 1954 il secondo libro di racconti (*L'entrata in guerra*).

Rispetto alle altre collane Einaudi già esistenti, la nascita dei «Gettoni» veniva a inserirsi tra «I coralli», ai quali si confermava il ruolo di collana di narrativa maggiore (insieme ai «Supercoralli», che ne erano una sorta di declinazione di lusso), e la «Pbsl», la cui ambizione popolare stenterà, come si diceva, a prendere il volo. La ripar-

77. Lettera a Micheli del 29 luglio 1946 (*Lettere*, p. 163).

78. Si veda prima, p. 203.

79. Manifesto sull'*Attività Einaudi. Anno XIX*, citato in MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 93.

80. Lettera di Vittorini a Felice Balbo del 29 febbraio 1948, in E. VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di C. MINOIA, Torino, Einaudi, 1977, p. 150.

81. Lettera di Vittorini a Giulio Questi del 29 marzo 1948, ivi, p. 162.

tizione prevista per la narrativa contemporanea era dunque questa: «nei "Coralli" o nei "Supercoralli" si intenderebbe pubblicare solo autori di gran nome o libri di sicuro successo, anche come "vendita"; nella PBSL romanzi che si prestino a una diffusione popolare di massa; e in una nuova collana che forse si farà diretta da Vittorini, libri piú "sperimentali" di autori ancora ignoti», come spiega Calvino in una lettera a Fortunato Seminara del luglio 1950.[82] Prevedendo, perciò, una tiratura assai limitata, con una media di vendita intorno alle 3.000 copie.

Il criterio dello sperimentalismo dei testi, insieme a quello della tendenziale giovinezza degli autori, sarà al centro di tutto il complicato processo di selezione dei libri. E anche il motivo di maggior screzio tra Vittorini e Calvino. Dove a fronteggiarsi erano due personalità molto diverse: l'una spregiudicata e interventista sui testi, per esempio, l'altra no; caratteriale e impulsiva anche nella stesura dei risvolti, quella di Vittorini, piú controllata, sobria e in definitiva torinese quella di Calvino. Per cui a un certo punto si assiste a un vero braccio di ferro tra il mosso stile vittoriniano, che presenta alcuni libri quasi stroncandoli, e l'intervento redazionale stemperante di Calvino e Natalia Ginzburg, che agiscono dietro le quinte con un sistematico lavoro di taglia e cuci sui testi introduttivi di Vittorini. Nel contendere si registra una sorta di compatta fedeltà pavesiana dei torinesi, a far da attrito alla piú scapigliata disinvoltura milanese di Vittorini, secondo lo schema che aveva caratterizzato tutta la polemica vicenda del «Politecnico» nell'immediato dopoguerra.

Ma è soprattutto intorno alla scelta vera e propria dei libri da pubblicare che la discussione s'accende. Su *Il vento nell'oliveto* di Fortunato Seminara, autore che Calvino molto caldeggiava fin dagli esordi, Vittorini si pronuncia nel risvolto in termini assai limitanti parlando di «populismo» e «neo-realismo»; *Fausto e Anna* di Cassola, che viceversa piaceva a Vittorini, viene da Calvino bollato affer-

82. Lettera del 13 luglio 1950, in Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 24.

mando che «potrebbe intitolarsi "come si diventa democristiani"». Su *Memorie dell'incoscienza* di Ottiero Ottieri Calvino spinge e Vittorini resiste, scrivendo un risvolto scoraggiante, che Calvino s'impunta a voler attenuare, suscitando le proteste dell'altro. Ai racconti delle *Domeniche di Napoli* di Aldo De Jaco Calvino è decisamente favorevole, mentre Vittorini traccheggia lamentando il «sentimentalismo» e l'«infantilismo di partito»; al contrario i testi di Antonio Guerra hanno Vittorini a favore e Calvino contro, che male li tollera dal punto di vista ideologico. Altro ma non dissimile discorso è quello su Gino Cesaretti, apprezzato da Vittorini per lo sperimentalismo linguistico, laddove Calvino piú che altro coglieva, con somma ripugnanza, l'oscurità della trama e un «fondo mistico-erotomane-fascistoide».[83] Accanto a questi non mancavano i sicuri accordi tra i due: pieni in alcuni casi, come per esempio Fenoglio e Ortese; in altri piú tiepidi e sfumati, comunque sempre negoziabili entro un regime complessivo di dialogo e di alto scambio intellettuale.

Fatto sta che in questo lavoro di squadra, che prevedeva entusiasmi ma anche impuntature, con tutto un seguito di tira e molla, dove però era Vittorini ad avere l'ultima parola, Calvino fa la parte di colui ch'era riluttante alla novità per la novità, magari un po' sbavata e politicamente sospetta ma vitale, parteggiando piuttosto per i piú austeri costumi della lezione pavesiana, e insieme per la fedeltà a una piú solida tradizione impegnata. Il che si traduce da una parte nella guardinga difesa dell'ortodossia ideologica, dall'altra nel contrapporre alle smanie di rottura sperimentale di Vittorini un deciso argine che favorisse la linea neorealista. La letteratura dell'impegno, insomma, contro le frenesie di modernità del Vittorini inquieto e politicamente dissociato. Secondo quella fondamentale dicotomia che fu pure se non soprattutto autocensoria per il Calvino scrittore di quegli anni Cinquanta: del realismo operaio contro la favola, dei *Giovani del Po* contro *Il visconte dimezzato*. Da cui s'intende

83. Le citazioni sono tratte da G.C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 225-30, che ricostruisce accuratamente tutta la vicenda dei «Gettoni».

anche il polemico e autodenigratorio gioco al ribasso sul *Visconte*, il versare acqua dell'autore sull'entusiasmo di Vittorini; ch'era soprattutto polemica resistenza a una corrente di disimpegno, insieme alla paura di tradire l'insegnamento stoico di Pavese, lasciandosi andare alla facilità di questa sua vena inedita, da Vittorini salutata con calore nel risvolto del volume.[84]

Difficile non pensare che alla lunga sarà Vittorini ad aver ragione. Che quest'ostinazione calviniana avrà infine a cadere negli anni Sessanta; e lo farà non certo in allegria, anzi con toni cupi e apocalittici: tuttavia anche con un sapore liberatorio. Se l'esordio di Calvino è legato a doppio filo a Pavese, e lo è nella duplice chiave della narrativa e del lavoro editoriale, dell'etica aspra che sorreggeva entrambi i mestieri, alla figura di Vittorini appare d'altra parte legato tutto l'arco della sua carriera. Si pensi solo alle tre principali creature editoriali che unirono Vittorini a Einaudi, e che scandiscono ciascuna un'epoca dell'attività di Calvino: «Il Politecnico» negli anni Quaranta, i «Gettoni» negli anni Cinquanta, «Il menabò» negli anni Sessanta. Un'intera vicenda di formazione, che parte col «Politecnico», sulle cui pagine si tiene il suo battesimo di scrittore, e termina col ruolo di comprimario nel «Menabò», accettato per un debito d'ammirazione e amicizia verso colui che definisce «una delle poche persone che stimo nella letteratura italiana».[85]

Piú legato a un'area di memoria rimane invece Pavese, anche per via dello shock del suicidio e della sindrome del sopravvissuto che induceva; con tutto il seguito d'intenso lavoro sui testi da tirar fuori nel modo migliore, sul diario, le lettere, le poesie, le opere, da pubblicare con la malinconica cura con cui si maneggiano le carte di una famiglia che non c'è piú.[86] In una parola, Pavese fu so-

84. Si veda prima, p. 162 (e per il risvolto *RR*, I pp. 1307-8).

85. Lettera a Gerda Niedieck del 19 dicembre 1963, in Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 442.

86. Di Pavese Calvino curò per Einaudi il volume di *Poesie edite e inedite* del 1962 e delle *Lettere 1945-1950* del 1966; sua, inoltre, la prefazione alla *Letteratura americana e altri saggi* del 1951.

prattutto, da un certo punto in poi, una figura del rimpianto. Connesso a quel versante, che pure appartenne intimamente a Calvino, del guardare indietro: verso ciò che poteva essere e non è stato, che poteva andare chissà dove e non è riuscito, all'ansia di non aver fatto meglio, diverso, piú vero e giusto. Mentre Vittorini rappresenta in parte l'opposto, rivolto com'era al futuro. Tant'è che quando nel 1966 muore, Calvino esprimerà il rammarico che se ne fosse andato proprio nel momento in cui si stava aprendo la sua epoca, e il futuro stava venendo incontro alle sue idee. Ebbene in quel futuro, ch'era quello della scienza, della critica francese, dell'innovazione, della città, della tecnica, della progettazione, sarà Calvino ad andarci negli anni Sessanta. Sarà lui ad aprire gli occhi su questo nuovo orizzonte e farlo proprio, ricavandone un'idea nuova di letteratura e mettendola in pratica. Ma Vittorini per primo quel futuro l'aveva visto, ed era lui ad averglielo indicato: il Vittorini febbrile cosmopolita che ribaltava la sofferta introversione di Pavese; dove tuttavia Calvino non smetteva di serbare le sue radici piú nascoste e dolenti.

Accanto ai «Gettoni» si accennava all'altra iniziativa che attraversa tutta l'attività editoriale di Calvino negli anni Cinquanta: la direzione del «Notiziario Einaudi». Il quale inizia a uscire col sottotitolo «Mensile di informazione culturale» nel maggio 1952, nel 1957 diventa trimestrale, per poi finire col terzo numero del 1959, dunque nel suo ottavo anno di vita. Si trattava di una piccola rivista di una ventina di pagine, che aveva il compito d'informare sulle pubblicazioni della casa editrice. Quindi elenco di novità e ristampe, presentazione delle nuove collane, anticipazioni, estratti dal libro, interviste agli autori, oppure recensioni vere e proprie affidate a firme prestigiose. Ma non solo questo: c'era nei primi anni una rubrica di «Cronache culturali del mese», dove venivano segnalati manifestazioni, convegni, spettacoli e premi; poi non mancavano notizie sui libri delle altre case editrici, sulle nuove riviste in circolazione, sugli anniversari, e anche necrologi degli scrittori. Calvino firma molti degli articoli, molti altri non li firma ma sicuramente li scrive,

dato che il «Notiziario» è da considerarsi una pubblicazione che fu a tutti gli effetti di sua esclusiva competenza.

D'altra parte quest'attività pubblicistica non nasceva né finiva nel nulla, ma prendeva forma dentro un contesto di lavoro intorno ai libri degli altri esercitato su piú tavoli: dove c'era il «Notiziario», e contemporaneamente le recensioni sull'«Unità» ai libri Einaudi, c'erano i pareri editoriali scritti magari su quegli stessi libri, le lettere agli autori o ad altri collaboratori della casa, e insieme la cura e la scrittura del paratesto di una gran mole di volumi, di note, introduzioni o risvolti. Insomma un *tour de force* quotidiano di scrittura, che reca testimonianza di una quantità enorme di lavoro svolto da Calvino in quegli anni per Einaudi.

In mezzo a questo multiplo fermento comunicativo sono due i connotati piú tipici che tutti i ricordi sul Calvino einaudiano non possono fare a meno di evocare: uno è quello del talentuoso estensore delle quarte di copertina, l'altro del taciturno rintanato nell'ufficio a scrivere tutto il giorno lettere. Per quanto riguarda il primo, si ricorderà che a Calvino sono da attribuire tutti o quasi i paratesti dei volumi della «Pbsl»; ma in generale, si tratta di un ambito che in quasi tutte le collane della casa editrice risente in qualche modo della sua mano, anche se i problemi di attribuzione su materiale nella maggior parte dei casi anonimo sono ovviamente notevoli, inducendo alla cautela. Tuttavia è probabile che ad esempio le cosiddette schede bibliografiche inserite volanti nei volumi (poi dagli anni Sessanta trasformate in quarte) dei «Coralli» siano state scritte dall'inizio degli anni Cinquanta alla fine dei Sessanta, quindi per vent'anni, nella stragrande maggioranza da Calvino. E lo stesso, sia pure con minore frequenza, vale per i «Supercoralli». I risvolti degli ultimi «Gettoni», del 1957-'58, sono anche suoi.[87] Senza trascurare che non solo la narrativa era di sua competenza, dato ch'egli partecipava fin dall'inizio anche alla gestione della saggistica Einaudi, facendo parte del comitato direttivo della collana dei «Saggi», che fu la piú impor-

87. Cfr. *Bibliografia degli scritti di Italo Calvino*, cit. (*RR*, III pp. 1391-512).

tante spina dorsale della casa editrice; e che tanta parte ebbe nella formazione della sua eclettica cultura di scrittore e intellettuale.

Il primato della brevità e della chiarezza, la perizia di arrivare subito al nocciolo, azzeccando le immagini giuste, di cogliere sfumature e mettere punti fermi, l'arte dell'equilibrio nel sunteggiare, l'eleganza di uno stile terso eppure mai trascurato: queste alcune delle abilità che nello spazio limitato ma molto esposto della quarta di copertina Calvino esercitò con grande virtuosismo. Una scrittura in sommo grado economica, funzionale, ma anche con un suo agile scopo esornativo; soprattutto una scrittura soggetta insieme a un limite e a un compito, a un vincolo e a una commissione: che si capisce quanto potesse incontrare in lui una molla espressiva felice.

L'altro spazio di scrittura diciamo servile nel quale Calvino trova una misura di eccezionale riuscita è la lettera. Quando nel 1991 viene pubblicata postuma una selezione di circa trecento delle sue lettere editoriali, intitolata *I libri degli altri*, si apre al pubblico l'ingresso dietro le quinte di una delle esperienze non solo editoriali ma culturali piú rilevanti del nostro Novecento. E ancor piú chiaro questo sarà con il volume di *Lettere 1940-1985* che nel 2000 ne raccoglieva circa un migliaio. Non solo per il fatto che in quarant'anni di carriera come dirigente in una casa editrice chiave della cultura italiana, tutto il meglio di quella cultura ci passa davanti; in stato ancora aperto, di formazione ed ebollizione, perciò tanto piú interessante. Ma soprattutto per il valore assoluto che ne vien fuori del Calvino epistolografo: per la comprensione che ci apre di quanto la natura della lettera, e la tipologia di scrittura che innescava, vincolata alla brevità e alla comunicazione, gli fosse congeniale.

Instancabile è l'esercizio di anatomia sui testi altrui che si prolunga per quasi mezzo secolo nelle lettere. Presentandosi come già perfettamente maturo fin dalle prime del dopoguerra, fin dagli scambi con Micheli sul buon romanzo da scrivere, sulla via da prendere e quella da evitare. Soprattutto quest'ultima: perché qui il ciglio trasale a ogni debolezza, implacabile a segnalare come non si deve scrivere, quello che non si deve fare. Cadute sentimentali, auto-

compiacimenti, sciatteria linguistica, smagliature nella trama. Tanto piú fragile è il testo, tanto piú acuta e diligente l'analisi che ne segue, tanto piú pregevoli le lettere dove si esercita. Con pazienza certosina, senza mai sottrarsi, anche negli ultimi anni, il giudizio è sempre puntuale, sempre addosso al testo, alle parole che usa, al suono che produce, alla sintassi e alla coerenza. La letteratura ne esce fuori come una grande prova di attenzione («Bisogna stare attenti con questi artifici, bisogna stare attenti a un sacco di cose, la narrativa in fondo è questa attenzione»),[88] una navigazione a vista su acque infide. In altre parole, una battaglia all'ultimo sangue contro l'approssimazione.

Del tutto in sintonia con la lezione stacanovista del rigore pavesiano. Dalla quale usciva anche un'altra delle idee portanti della casa editrice, che rimarrà impressa a fuoco sull'intero operato letterario e culturale di Calvino: quella dell'importanza decisiva delle collane. Non tanto per l'organizzazione del lavoro, quanto per lo stimolo determinante che la presenza di uno specifico contenitore dava alla creazione di ciò che ne poteva diventare il contenuto. «Come tutte le tirannie, tutti gli impedimenti, tutti i passaggi obbligati (es. il metro in poesia), la divisione in collane è stimolo a invenzione, a creazione da parte nostra», scriveva Pavese nel 1945.[89]

Quasi vent'anni dopo le stesse parole torneranno a incrociare la strada di Calvino per il tramite di tutt'altro personaggio: Raymond Queneau, che le usa in modo pressoché identico quando descrive il valore creativo della regola in letteratura, della *contrainte* come massimo fattore di libertà per l'invenzione.[90] Il curioso rimbalzo da Pavese a Queneau non fa che confermare l'importanza di quella formula per riassumere gran parte della storia di Calvino: il nocciolo del suo farsi scrittore, e dei suoi stratagemmi per costruire una stra-

88. Lettera a Micheli del 29 luglio 1946 (*Lettere*, p. 163).

89. Lettera a Einaudi del 7 settembre 1945, in Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., pp. 28-29.

90. Si veda avanti, pp. 308-9.

da di passaggi obbligati attraverso i quali costringere a venir fuori la sua ispirazione. *Passaggi obbligati*, del resto, è proprio il titolo di uno degli ultimi libri progettati da Calvino prima di morire; ed era la sfida finale, quella di riuscire a imbrigliare con la strategia del contenitore anche la piú difficile delle materie, costringendola finalmente a trovare la strada giusta per dirsi: l'autobiografia.[91]

Il modo in cui i passaggi obbligati delle collane hanno funzionato, legando a doppio filo Calvino con la storia della casa editrice nelle diverse sue fasi, lo si può toccare con mano in almeno quattro casi. Il primo è la discussione intorno ai «Coralli», alla ricerca del libro che raccontasse finalmente nel modo giusto la Resistenza; Pavese respinge il sentimentalismo di chi crede che «bastasse l'enormità dei fatti sperimentati, o creduti sperimentare, per fare letteratura», lodando invece i libri di guerra dove alla realtà «s'è sostituita una fiaba simbolica».[92] Siamo nel 1947; Calvino di lí a poco pubblicava *Il sentiero dei nidi di ragno*, che Pavese avrebbe salutato come una sorprendente «favola di bosco».[93] Il secondo è il fallimento della «Pbsl» nella sua caccia al romanzo sociale, che contribuisse alla nascita di una letteratura popolare, con testi moderni in grado di dar conto della realtà contemporanea: nel 1950 Calvino propone di pubblicarvi anche dei romanzi falliti, che avessero tuttavia un valore documentario; e cos'altro erano i suoi *Giovani del Po*, se non appunto un tentativo fallito di romanzo sociale, che non a caso nel 1952 pensa di pubblicare nella «Pbsl» «per documentare il lavoro che ho fatto»?[94] Il terzo è la storia della genesi delle *Fiabe italiane*, strettamente legata come si è visto alle caratteristiche vincenti di una delle collane piú produttive e azzeccate della casa editrice, come i «Millenni»; collezione di opere preziose, meticolosamente curate, ma sempre rivolte a un vasto pubblico. Infine, il quarto riguarda

91. Si veda avanti, pp. 349-53.

92. Lettera di Pavese a Renata Aldrovandi del 14 febbraio 1947, citata in Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 414.

93. Pavese, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., 245.

94. Lettera a Carlo Salinari del 22 dicembre 1952 (*Lettere*, p. 360).

l'influenza che gli orientamenti di una collana fondamentale per la casa editrice come i «Saggi» hanno avuto sul percorso calviniano: si pensi solo alla cura innovativa che fu sempre riservata dalla casa editrice, e da Giulio Einaudi in persona, al moderno sapere della scienza e della tecnica, affinché l'attardata cultura italiana umanistica si svecchiasse in questa direzione. Ma anche l'effetto traino che all'inizio degli anni Sessanta ebbe la grande ondata d'interesse all'interno della casa editrice verso la nuova critica francese, cominciando a discutere per la prima volta sui nomi di Barthes, Blanchot, Bachelard, Poulet, Bataille; con Calvino che ancora nel 1961 puntava i piedi mostrando ritrosia se non addirittura diffidenza.[95]

Dal 1971 fino alla morte, infine, Calvino si occupa della collana «Centopagine», che si proponeva come una «collezione di grandi narratori d'ogni tempo e d'ogni paese, presentati non nelle loro opere monumentali, non nei romanzi di vasto impianto, ma in testi che appartengono a un genere non meno illustre e nient'affatto minore: il "romanzo breve" o il "racconto lungo"».[96] Ancora una lunga fedeltà veniva qui a esercitarsi: quella verso un'idea di letteratura che aveva preso corpo ben trent'anni prima, nelle discussioni del 1941 tra Pavese e Einaudi intorno alla prima collana di narrativa progettata, la «Biblioteca dello Struzzo», che avrebbe dovuto programmaticamente limitarsi solo a «romanzi brevi»; con un vincolo che valeva soprattutto per ciò che escludeva, ossia «ogni debolezza verso l'Omnibus fluviale, che tuttora trasporta – e non di contrabbando – molto storicismo e molta sociologia», e la «determinazione soprattutto stilistica» che comportava.[97]

95. Cfr. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 934 e n. 204.

96. La definizione si legge nel quartino volante inserito nei primi volumi della collana, cit. in A. Cadioli, *Le "materie prime" dell'esperienza narrativa. Italo Calvino direttore di "Centopagine"*, in *Calvino & l'editoria*. Atti del Convegno di San Giovanni Valdarno, 1990, a cura di L. Clerici e B. Falcetto, Milano, Marcos y Marcos, 1993, p. 142.

97. Lettera di Pavese a Mario Alicata del 28 aprile 1941, in Pavese, *Lettere 1924-1944*, cit., p. 64.

Al momento di pensare una collana tutta sua, Calvino sceglie la stessa, identica regola, lo stesso passaggio obbligato di allora. Secondo un collettivo indirizzo editoriale che era ormai diventato anche una specifica divisa personale: quella di un autore che nell'ibrido tra romanzo breve e racconto lungo aveva incontrato uno dei suoi piú congeniali modi di far letteratura; vaccinandosi, da un certo punto in poi, contro l'ambizione del romanzo con tutti i crismi. D'altra parte la collana degli anni Settanta, di cui uscirono in tutto settantasette titoli, la maggioranza dei quali erano testi del secondo Ottocento, registrava anche i grandi mutamenti avvenuti nella fisionomia intellettuale calviniana: dalla militanza stretta sulla narrativa contemporanea, soprattutto italiana, alla raffinata gestione di un'idea di cultura piú generale, senza limiti di spazio e di tempo. E per chiudere il cerchio sull'assoluta connivenza perdurante nella storia di Calvino tra giornali ed editoria, era proprio questo ciò ch'era avvenuto nel passaggio dall'antica collaborazione all'«Unità» alle collaborazioni come firma di prestigio sul «Corriere della sera» e «la Repubblica».

L'ultimo libro di Calvino che esce con il marchio Einaudi è *Palomar*, nel 1983. Dal 1947 al 1983 Calvino ha pubblicato con Einaudi (e anzi si può dire fabbricato con le proprie mani con tanto di copertine, immagini, quarte) venticinque libri, vendendo qualcosa come quattro milioni di volumi. Il grafico delle crisi e dei disagi della casa editrice trovò spesso una perfetta rispondenza nella sua biografia personale e professionale. All'inizio degli anni Cinquanta, per esempio, quando Einaudi passò un periodo di grave crisi interna, e contemporaneamente Calvino s'arrabattava sul romanzo che non riusciva a scrivere. Nel periodo di cesura che sappiamo essere stato per Calvino il 1956-'58, e che fu anche una forte cesura editoriale nella casa editrice, con la chiusura di molte collane e una riorganizzazione complessiva, segnando il passaggio da una fase artigianale a semiindustriale. Durante il cambiamento industriale della casa editrice all'inizio degli anni Sessanta, quando per l'appunto anche Calvino si professionalizza come autore, iniziando a vendere e a guadagnare

coi suoi libri. Perfino riguardo alle piú cupe misantropie e al catastrofismo degli ultimi anni, che sembrerebbero aspetti cosí personali del carattere e della vicenda calviniani, c'era una sorta d'aria di famiglia che lo accomunava ad altri illustri collaboratori, affetti nello stesso momento da un pessimismo sempre piú radicale e apocalittico.[98]

All'inizio degli anni Ottanta la casa editrice entra in una grave crisi economica e d'identità; Calvino si convince a pubblicare l'ultima sua opera narrativa per l'editore storico, nonostante la situazione fosse già compromessa, ma poi passa a Garzanti: dove tuttavia pubblicherà soltanto due raccolte di testi saggistici (*Collezione di sabbia*) e narrativi (*Cosmicomiche vecchie e nuove*) nel 1984. La morte improvvisa nel 1985, che tronca molti progetti di scrittura in corso, lo conserva in definitiva un autore tutto einaudiano, anzi forse il piú classico autore delle edizioni Einaudi. Perché incarnò l'ambizione primaria della casa editrice, ch'era quella di raggiungere un grande pubblico con opere di alto livello adatte anche al lettore comune, scelte quindi col criterio principe della leggibilità. E in questo senso Calvino fu davvero autore esemplare del marchio Einaudi: capace di grandi successi senza mai rinunciare alla sua raffinata singolarità; scrittore leggibile per eccellenza, tanto da espugnare la fortezza scolastica, eppure anche elusivo e oltremodo esigente con se stesso, votato piú al difficile che al facile.

Dedicare il massimo della vita ai libri degli altri piuttosto che ai propri è stato sempre un giusto vanto di Calvino; e un ammirevole esercizio d'igiene antiegotica. Certo comportò un impegno assai gravoso, e talvolta anche l'impressione di una fuga: come quando nel 1961 parla a Emilio Cecchi del lavoro editoriale, che progettava sempre di «ridurre a un minimo per avere poi tempo di scrivere per conto mio», nei termini in definitiva di un alibi, per la fatica e

98. Penso al tema delle «apocalissi culturali» che circolava all'inizio degli anni Sessanta, o anche a quelle nucleari, su cui si soffermava in particolare Renato Solmi nelle sue proposte editoriali (cfr. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., pp. 917-20).

la difficoltà di scrivere i libri propri.[99] Ragione per cui, molti anni dopo, il bilancio sulla propria vita dedicata al lavoro editoriale sarà controverso: oscillando tra l'orgoglio di essere stato uno dei protagonisti di un progetto culturale modello nell'Italia del Novecento e il ripensamento sull'inizio del suo impiego da Einaudi come il momento in cui era riuscito ancora una volta a mettere «uno schermo tra me e la mia vocazione di scrittore».[100]

Eppure fu proprio rimanendo per quindici anni dietro quello schermo ch'egli trascorse giusto il tempo utile a diventare uno dei piú acclamati scrittori italiani: come se nessuna vocazione potesse davvero aver luogo senza quel filtro. Non prima che i dubbi sull'esistenza di Italo Calvino come scrittore si fossero del tutto dissipati, lo schermo poté essere rimosso, rivelandosi infine per quel che era: il piú obbligato dei passaggi obbligati per diventare tale.

3. *Una pietra sopra*

Niente di piú calviniano del titolo di questa raccolta di saggi del 1980. Con in copertina un disegno in bianco e nero di Saul Steinberg, in cui si vede un minuscolo cavaliere che insegue giú per la china un coccodrillo, mentre su di lui incombe un'enorme pietra rotonda. Quarantadue saggi, definiti nel sottotitolo *Discorsi di letteratura e società*, scritti lungo circa un quarto di secolo, dal 1955 al 1978. Aprono il volume quattro saggi degli anni Cinquanta, tra cui due dei suoi piú famosi: *Il midollo del leone* e *Il mare dell'oggettività*. Quindi un nucleo centrale di ventuno pezzi degli anni Sessanta, che vanno dalla *Sfida al labirinto* a *Cibernetica e fantasmi*; seguiti dai diciassette degli anni Settanta, tra cui i tre saggi su Fourier, fino ai *Livelli di realtà in letteratura*.

Il libro esce nella collana degli «Struzzi», dove Calvino aveva in precedenza pubblicato *Gli amori difficili* e la riscrittura dell'*Orlando*

99. Lettera del 3 novembre 1961 (*Lettere*, pp. 692-93).
100. *Dietro il successo* (*Eremita*, p. 255).

furioso nel 1970, oltre alla ristampa delle *Fiabe italiane* nel 1975. Quello dei saggi è un volume commercialmente sfortunato, che resta uno dei libri meno venduti di Calvino; una sorta di volontaria autopunizione dopo il *best seller* da centomila copie ch'era uscito l'anno precedente. Quasi che a fronte del facile successo annunciato di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che lo consacrava ormai come grande autore internazionale di sofisticati meccanismi letterari, Calvino avesse voluto fare ciò che in tanti anni non aveva ancora fatto, rimandando sempre di metter mano al serbatoio dei pezzi saggistici scritti nel corso del tempo: al culmine della prova di destrezza artistica, mentre il cavaliere sta per infilzare il coccodrillo, tirar fuori la zavorra della parte sua piú laboriosa e militante, costellata di dubbi, rimuginio e fatica. La pietra che viene da lontano, col suo ruvido peso, a cancellare ogni consolatoria illusione di leggerezza.

La *Presentazione* dell'autore, di appena una pagina e mezzo, datata marzo 1980, è un capolavoro di concisione, una cesellatura che con pochi tratti geometrici sbroglia un groviglio di fili dispersi in venticinque anni di riflessioni sulla letteratura, mostrando cosa Calvino riuscisse a fare con la brevità. L'austerità succinta, informativa e a tratti liquidatoria con cui sceglie di presentare questi testi cosí stillanti parti vive della sua lunga vicenda intellettuale, testimonia della necessità di tenere saldo il timone in un'operazione non indolore; alla ricerca di un balsamo per tenere insieme il personaggio fondamentalmente dimezzato che vi compare come protagonista: il Calvino passato e quello presente, l'intellettuale impegnato dei primi anni e il pensatore scettico degli ultimi.

Senza occultare il senso di una frattura profonda e di un disorientamento progressivo, dovuto al «dissolversi della pretesa d'interpretare e guidare un processo storico».[101] Quando a venir meno era stata l'ambizione di costruire una «nuova letteratura che a sua volta servisse alla costruzione d'una nuova società»,[102] come viene meno,

101. *Saggi*, 1 p. 8.
102. *Saggi*, 1 p. 7.

dice lui stesso, l'immedesimarsi in un ruolo sul palcoscenico. E tuttavia non rinunciando a suggerire, al solito, anche i piú incoraggianti termini di una persistenza, nell'applicazione alla letteratura come alla realtà di uno spirito interrogativo che si rivendica sempre fedele a se stesso.

L'immagine irresistibilmente funebre della pietra sopra, comunque, non invita ad alcuna redenzione da quella sorta di grigiore purgatoriale dove si trova sospeso chi l'esilio dalla storia e dal suo senso lo aveva davvero patito. Con il significato anche catartico, certo, del far piazza pulita per ricominciare, di un sano voltar pagina verso il futuro. Ma che di fatto si consuma nel categorico gesto azzerante della *tabula rasa*, senza riuscire a salvare piú nulla di quello sfacelo, di quel catastrofico mondo venuto a modellarsi all'opposto di ogni ideale. Mentre anche la famosa formula gramsciana del «pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà», che era stata la divisa stoica e rivoluzionaria tanto sbandierata da Calvino nei suoi maggiori saggi degli anni Cinquanta e inizio Sessanta,[103] perde terreno incalzata dalla tentazione inversa, in effetti già serpeggiante fin dalle origini e solo tenuta a bada dall'ideologia costruttiva: di spingere giú tutto ciò che già rovina, per sommo patimento della mancata armonia. Cosí al centro di quella cartesiana paginetta e mezzo di *Presentazione*, viene conficcata la frase forse piú integralmente nichilista che Calvino abbia mai scritto: «La società si manifesta come collasso, come frana, come cancrena (o, nelle sue apparenze meno catastrofiche, come vita alla giornata); e la letteratura sopravvive dispersa nelle crepe e nelle sconnessure, come coscienza che nessun crollo sarà tanto definitivo da escludere altri crolli».[104]

Mettere una pietra sopra, dice Calvino, serve a distanziare le cose per vederle meglio, per capire meglio ciò che è successo. Secondo il noto schema paradossale della lontananza che acuisce la vista, o della distanza che alimenta la partecipazione, divulgato come em-

103. A partire dal *Midollo del leone* (*Saggi*, 1 p. 23).
104. *Saggi*, 1 pp. 7-8.

blema per eccellenza calviniano dal *Barone rampante* in avanti. Perché ogni esperienza conclusa risulta sempre piú leggibile di quella in corso, com'è ovvio; ma non solo questo: il fatto è che la forma e il senso di quell'esperienza dipendono dal limite che si pone loro, dal contenitore che li costringe «a prendere una forma, a diventare una storia che ha il suo senso nel disegno complessivo».[105] La pietra sopra, allora, è davvero l'immagine piú pertinente non tanto del contenuto del libro quanto del libro stesso: nella misura in cui l'accoglienza dentro un volume ferma il rotolare insensato e informe delle cose, dandogli un confine. E garantendogli nel contempo come un certificato di accettazione: «Stando cosí le cose, posso ora accogliere questi saggi in volume, cioè accettare di rileggerli e farli rileggere».[106]

D'altronde era tutta la vita che Calvino accettava di dire qualcosa a patto che ci fosse un contesto che a quel qualcosa di singolare e personale desse un senso piú generale. Perché, si chiede all'inizio della *Presentazione*, nella mia carriera ho fatto tante dichiarazioni di poetica, piani di lavoro e programmi generali di cui magari mi sono poi dimenticato o che non ho rispettato? La risposta è che la loro funzione era di fare «da presupposto al lavoro mio e degli altri», di «postulare una cultura come contesto in cui situare le opere ancora da scrivere».[107] Quindi aprire e pensare spazi per quello che ancora non c'è: con il solito preconcetto positivo riservato al libro a venire; e negativo, viceversa, a quello già scritto, sul quale non resta che mettere una pietra sopra. E questa, in definitiva, piú del generico sforzo a «comprendere e indicare e comporre»,[108] è la chiave della vera continuità tra il Calvino prima e dopo. Il valore del contesto come progetto che suscita l'opera, o per lo meno l'orizzonte dove quell'opera possa essere pensata: un orizzonte che prima era in pre-

105. *Saggi*, I p. 8.
106. Ibid.
107. *Saggi*, I p. 7.
108. *Saggi*, I p. 8.

valenza esterno, di tipo politico-sociale, poi diventa sempre piú interno, acquistando autonomia letteraria e testuale.

Nel gruppo di saggi degli anni Cinquanta lo sforzo è soprattutto quello di fare il punto della situazione, tracciare un panorama critico per individuare la via d'uscita, capire insomma quale fosse la strada giusta da prendere. Una stessa ansia trascorre queste pagine, come del giovane impaziente di mischiarsi alla battaglia contro l'universo senza forma, che si disfa e divora, per far vedere quanto vale; volendo uscirne vittorioso con in mano il premio della propria identità positiva nel mondo, utile e centrata. Non a caso il primo saggio raccolto, *Il midollo del leone* del 1955, si focalizza sul problema del personaggio, alla ricerca soprattutto di «esempi di risolutezza intellettuale, morale o d'azione».[109] Perché il personaggio qui non ha alcun interesse sul piano piscologico, ma piuttosto è in quanto fa; e i romanzi che «ci piacerebbe di scrivere o di leggere» sono infatti «romanzi d'azione», dove «ciò che ci interessa piú di ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera».[110] Con al centro, dunque, il tema virile per eccellenza dell'iniziazione alla vita, quello tanto caro a Calvino della ricerca di sé per imboccare la strada della giusta vocazione.

Il midollo del leone, del resto, cos'altro era se non quella «lezione di forza»[111] sommamente virile, che conta sulla «spina dorsale»[112] per non doversi piegare al negativo? «In ogni poesia vera», spiega a un certo punto Calvino chiarendo il titolo del saggio, «esiste un midollo del leone, un nutrimento per una morale rigorosa, per una padronanza della storia».[113] Il leone, come si sa, è il massimo simbolo della potenza, e levare il midollo al leone è come levargli ogni energia, inibirne il vigore, il centro vitale. Un uomo smidollato

109. *Saggi*, I p. 14.
110. *Saggi*, I p. 23.
111. *Saggi*, I p. 26.
112. Ibid.
113. Ibid.

è un uomo senza spina dorsale, che non sa andar dritto per la propria strada. Incarna quell'immagine d'effeminatezza intellettuale contro la quale Calvino aveva vigorosamente remato fin dai tempi in cui, proprio per estrema ripugnanza di questo, era stato cosí indeciso se nascere o no come scrittore. Andare «contro la letteratura degli "intellettuali"», dirà a Cassola nel 1958, «è stato il mio primo appiglio polemico nello scrivere: contro Gide e la letteratura dell'intellettualismo sceglievo Hemingway e la letteratura dei fatti».[114]

Nessuno meglio di Hemingway, che fu il «dio assoluto, negli anni in cui cominciammo a scrivere»,[115] poteva far la parte del leone nella mitologia letteraria giovanile di Calvino. Tant'è vero che proprio in coincidenza con l'elaborazione di questo saggio, in una lettera dell'aprile 1955 esalta «quell'immagine d'un H. virile e impassibile che ce lo fece prendere a modello», contro le venature di «morbidezza» che sono piuttosto dell'Hemingway peggiore; ma soprattutto contro «un mondo di protagonisti letterari esangui e estenuati».[116] E altro non era, questa, che la lezione di Pavese, come infatti si legge nel saggio *Pavese: essere e fare* del 1960: Gide e Pavese sono gli antipodi della letteratura moderna, «l'una di identificazione col tutto, d'abbandono al fluire vitale e cosmico; l'altra di scelta e di attrito, di riduzione all'osso, di trasferimento di valori dell'essere nel fare, dalla vita nell'opera, dall'esistenza nella storia».[117] Impegnarsi per spostare l'ago della bilancia dall'uno all'altro, «dalla letteratura dell'oggettività alla letteratura della coscienza»,[118] era anche l'auspicio del *Mare dell'oggettività* del 1959, per non rimanere inghiottiti dal «punto di vista del magma».[119]

114. Lettera del 12 febbraio 1954 (cit. in *Lettere*, pp. 542-43 n. 2).
115. Lettera a John R. Woodhouse del 5 aprile 1967 (*Lettere*, p. 952).
116. Lettera a Ippolito Pizzetti del 22 aprile 1955 (*Lettere*, p. 426).
117. *Saggi*, 1 p. 80.
118. *Saggi*, 1 p. 59.
119. *Saggi*, 1 p. 54.

«Virile e impassibile»: ecco la divisa di fiero stoicismo con cui Calvino si presenta in questi primi saggi. Contro lo smidollato idillio, la letteratura dovrà essere qualcosa che riguarda «la durezza, la pietà, la tristezza, l'ironia, l'umorismo, e tante altre di queste cose necessarie e difficili».[120] Con l'umorismo che serve da antidoto per scampare l'aborrito sprofondo nella tragedia o peggio nel cinismo, il quale porterebbe fuori dalla possibilità di agire nella storia. «La coscienza acuta del negativo»[121] non si vuole celare, ma andrà piuttosto temperata con l'impegno a «fare tutto quello che possiamo», scriveva nel secondo saggio del 1958 su *Natura e storia nel romanzo*, «per dare un'impronta ragionevole e umana al mondo, quanto piú esso ci si configura davanti come insensato e feroce».[122] E questa è pure la morale della famosa *Sfida al labirinto*, il saggio uscito sul «Menabò» nel 1962: contro la rassegnazione e la resa al labirinto importa non smettere mai di coltivare l'attitudine verso una via d'uscita, anche sapendo che non c'è. Il finale del *Conte di Montecristo*, con quel pensiero della fortezza peggiore che serve a trovare la via di fuga, è ovviamente già qui; come il celebre finale delle *Città invisibili* sul dare comunque spazio, in questo inferno dove siamo, a ciò che inferno non è.

Nell'*Antitesi operaia* del 1964 s'assiste allo sforzo di mettere un punto fermo su tutta la problematica politica degli anni Cinquanta, presentando l'ultimo tentativo, come Calvino stesso lo definisce, di «comporre gli elementi piú diversi in un disegno unitario e armonico».[123] Gli anni sono cruciali: l'anno prima aveva pubblicato quello che sarà l'ultimo suo romanzo realista-politico, *La giornata d'uno scrutatore*, di lí a poco andrà a vivere a Parigi. Saggio tra i meno felici di Calvino, dove si risente la fatica di sbrogliare la matassa di una materia ormai un po' inerte, si conclude con l'appello a una «rinno-

120. *Saggi*, I p. 22.
121. Ibid.
122. *Saggi*, I p. 49.
123. *Saggi*, I p. 127.

vata coscienza critica».[124] Ma il titolo che viene subito dopo nella raccolta, pur vertendo su tutt'altra questione, relativa alla crisi del romanzo, sembra davvero un invito a voltar pagina, aprendo le porte alla figura del burbero laconico che d'ora innanzi sarà il suo volto pubblico piú consueto: *Non darò piú fiato alle trombe*.

Seguono, come un intermezzo che riporta a volgere lo sguardo su fatti piú concreti, i due saggi sulla lingua (*L'italiano, una lingua tra le altre* e *L'antilingua*) con i quali Calvino nel 1965 partecipava alla polemica suscitata da Pasolini sulla nascita dell'italiano in quanto *koiné* nazionale. Due parole da salvare e due da affondare sono le chiavi di volta del discorso calviniano: «*concreto*» e «*preciso*» da una parte, «*astratto*» e «*generico*» dall'altra.[125] Contro il demone da lui piú detestato, quello dell'approssimazione, l'italiano che «da un pezzo sta morendo» dovrebbe saper diventare una «lingua strumentalmente moderna», e cosí guarire dal morbo dell'antilingua («l'italiano di chi non sa dire "ho fatto" ma deve dire "ho effettuato"»)[126] che ne distrugge sia la leggibilità-traducibilità sia la profondità-espressività.

Al 1967 risale un gruppo di ben sei saggi, a conferma che si trattava di un anno di svolta, lo stesso in cui Calvino si trasferiva in Francia. Tra questi il saggio su *Vittorini: progettazione e letteratura*, che uscí nell'ultimo numero del «Menabò», a lui dedicato dopo la sua morte. E soprattutto l'importante *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, che è probabile risentisse dell'entusiasta lettura del libro di Albert Ducrocq, *Cibernetica e universo. Il romanzo della materia*, uscito nei «Saggi» Einaudi appunto in quell'anno, ma proposto dallo stesso Calvino a cavallo tra il 1964 e il 1965, e con altrettanto entusiasmo appoggiato da Vittorini.[127]

Cibernetica e fantasmi è un giro di boa verso quelli che saranno

124. *Saggi*, I p. 142.
125. *Saggi*, I p. 121.
126. *Saggi*, I pp. 155-56.
127. Cfr. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 936.

tutti i piú importanti temi calviniani degli anni Settanta. Il principio creativo della combinazione, in particolare, insieme alla salutare scomparsa della figura dell'autore, affinché una volta per tutte venga liquidato il mito romantico del genio inconsapevole («Scompaia dunque l'autore – questo *enfant gâté* dell'inconsapevolezza»);[128] da cui l'apoteosi finale della figura del lettore, che è il vero responsabile del senso da attribuire al testo: «dirò che a questo punto è l'atteggiamento della lettura che diventa decisivo». Nell'incertezza delle interpretazioni, tra la sfida a ritrovare l'orientamento nel labirinto o a perderlo, «è al lettore che spetta di far sí che la letteratura esplichi la sua forza critica, e ciò può avvenire indipendentemente dalla intenzione dell'autore».[129]

Da questo momento in avanti Calvino diventa quella sorta d'archeologo del sapere che si giostra con *nonchalance* tra teorie letterarie, filosofia, scienza, antropologia, vestendo gli abiti internazionali della migliore cultura degli anni Settanta. Significativo, in tal senso, l'interesse per Northrop Frye, testimoniato dal saggio del 1969 *La letteratura come proiezione del desiderio*; lo stesso autore che in quegli anni sarà al centro del dibattito per una rivista mai realizzata, «progettata con Gianni Celati, Guido Neri, Carlo Ginzburg e altri amici»,[130] di cui reca traccia il saggio *Lo sguardo dell'archeologo* del 1972. Nel 1971 Calvino curava per Einaudi un'antologia degli scritti dell'utopista settecentesco Charles Fourier (*Teoria dei Quattro Movimenti, Il Nuovo Mondo Amoroso e altri scritti sul lavoro, l'educazione, l'architettura nella società d'Armonia*).[131] I tre saggi *Per Fourier* sono importanti per l'elaborazione di quell'immagine dell'*Utopia pulviscolare*, come s'intitola l'ultimo dei tre, che rappresenta il piú estremo sforzo

128. *Saggi*, I p. 216.
129. *Saggi*, I p. 224.
130. *Saggi*, I p. 324.
131. Un'antologia di Fourier, per altro, era già stata proposta a Einaudi nel lontano 1948 da Lelio Basso, per una collezione scelta di socialisti utopisti (cfr. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., pp. 585-87).

calviniano di un lascito per il futuro che non fosse arreso al peggio, ma comunque propositivo: «Oggi l'utopia che cerco non è piú solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa».[132]

Infine il libro si chiude con il saggio del 1978 intitolato *I livelli della realtà in letteratura*, che era la relazione a un convegno internazionale dove si riunivano «filosofi, storici della scienza, fisici, biologi, neurofisiologi, psicologi, linguisti, antropologi, tanto inglesi e americani che francesi e italiani».[133] Calvino ormai è diventato uno dei piú sofisticati scrittori della sua epoca, l'unico italiano in grado d'inserirsi in un dibattito sulla complessità del linguaggio e del reale, dove la letteratura sia oggetto di uno sguardo sfaccettato e insieme attento al suo ruolo specifico.

All'inizio degli anni Settanta Calvino aveva in mente di raccogliere una scelta dei suoi articoli politici, culturali, di costume e letterari usciti sull'«Unità» nel decennio che andava fino alla metà degli anni Cinquanta. Il libro si sarebbe dovuto intitolare *L'età del ferro*.[134] Invece al suo posto, una decina d'anni dopo, venne il libro dell'età della pietra; libro difficile e perdente, rispetto a quello piú levigato e vincente che saranno di lí a cinque anni le *Lezioni americane*. Rivolto il primo verso le ere passate, stratificate e concluse, il secondo verso il futuro: l'unico luogo che ancora rimaneva per immaginarsi qualcosa di vivibile.

4. *Collezione di sabbia*

La collezione è raccolta, ordine, conservazione, possesso; la sabbia esattamente l'opposto: dispersione, caos, scialo, caducità. Far collezione di sabbia equivale dunque a parlare di fiumi che risalgono la corrente, di acchiappanuvole, di asini che volano: è l'immagi-

132. *Saggi*, I p. 314.
133. *Saggi*, I p. 381.
134. *Saggi*, I pp. LX-LXI.

ne di un'impresa impossibile, nell'ordine dell'illusione o dell'utopia. Con due termini che a contatto s'annullano l'un con l'altro, e la cui somma totale fa zero.

Come *Una pietra sopra*, anche in questo caso il titolo è molto calviniano: non solo perché agli asini che volano si potrebbero tranquillamente sostituire i visconti dimezzati o i cavalieri inesistenti; ma anche perché, al pari del titolo del libro di saggi di quattro anni prima, trasmette lo stesso paradossale senso di negazione di ciò che pure si sta mettendo al mondo, pubblicando, facendo uscire. Da questo punto di vista *Collezione di sabbia* è una sorta di *pendant* di *Una pietra sopra*, che ne declina verso la rarefazione lo stesso tipo d'immagine. La pietra-peso-gravità diventa sabbia-pulviscolo-leggerezza per il passaggio dal plumbeo impegno anni Cinquanta alla volatile e scettica *curiositas* enciclopedica che seguirà. Il fatto poi che questo primo libro uscito col nuovo editore Garzanti (nella collana dei «Saggi blu»), inaspettatamente rimanga anche l'ultimo di Calvino, amplifica ancor di piú la risonanza del titolo: come se fosse tutta la sua opera a voler apparire, in conclusione, nulla di diverso da una grande collezione di sabbia.

Al crollo che sta al centro della *Presentazione* di *Una pietra sopra* s'addice l'immagine di uno sgretolamento della solidità delle cose in forma corpuscolare. Quel che rimane dopo il crollo è infatti sempre cenere, maceria, pulviscolo. E la sabbia non può essere lontana da qui, ultima incarnazione di quell'insidiosa stirpe dell'ingovernabile che ha antichissime radici in Calvino; sta dalla parte del deserto e del magma, ha le stesse caratteristiche potenzialmente invasive e moleste, in fondo, dello smog e delle formiche. Nel contempo però non si tratta piú della sudicia polvere grigia che s'appiccicava alle mani del protagonista della *Nuvola di smog*, o della marea nera di formiche che seminava spavento e disgusto nella *Formica argentina*. Polvere ben piú nobile e ambigua, la sabbia non è piú quell'aggressivo assedio di un mondo a brani, fatto di bestie o scorie, che morsicava l'ideale di depurata perfezione di quegli anni impegnati a costruire una buona letteratura per una buona società. Ma un raffi-

nato e malinconico cimitero di conchiglie: una specie di soffuso *memento mori* per ogni sogno di forma perfetta.

Dove alla mesta figura di capitolazione subentra, attraverso una tipica mossa di ribaltamento del negativo, quella scattante di un ultimo espediente di sopravvivenza. Strettamente correlato con l'idea di utopia pulviscolare alla quale Calvino da almeno una decina d'anni andava affidando ogni suo residuo slancio propositivo. Alla ricerca, dentro il caotico frullatore di quest'universo polverizzato, di un «*bonheur* pulviscolare» da opporre al «vortice di buio e di nulla».[135] Da catturare con la rete appunto della collezione: di quel nulla o di quel poco che rimane, farne raccolta, tesoro, florilegio. Rinnovando ancora una volta i fasti del contenitore che riscatta dal rischio d'insignificanza e dispersione. Perché l'astuzia, com'è in gran parte dell'opera di Calvino, sta sempre in questo: entrare dentro al paradosso e servirsene per debellare la minaccia di muta e illeggibile insensatezza di un'immagine (qui la sabbia, lo scialo del tempo, la morte), la sua cieca instabilità metamorfica, acchiappandola in una rete di segni e parole che ne faccia invece una storia, la costringa ad accettare la logica di un racconto. E poter cosí esibire la solita bandiera antitragica di un rifiuto alla rinuncia: a progettare, architettare, comporre insieme le cose sparse, metterle in fila anche sul piú desolante orlo del caos.

Il volume è diviso in quattro sezioni; rispetto a *Una pietra sopra* che rinunciava a ogni suddivisione, presentando la spoglia colata dei quarantadue saggi in austero ordine cronologico, *Collezione di sabbia* è un libro piú leggero e costruito, che dà al lettore il sollievo di una mappa. Se nel primo il grande regista occulto era il tempo, in questo è piuttosto lo spazio. Il titolo della prima sezione, *Esposizio-*

135. I. Calvino, *La conoscenza pulviscolare in Stendhal*, in parte pubblicato sulla «Repubblica» del 20 marzo 1980, pp. 16-17, quindi in *Stendhal e Milano*. Atti del 14° Congresso internazionale stendhaliano, Milano, 19-23 marzo 1980, Firenze, Olschki, 1982, vol. I pp. 11-22, e ancora in Id., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 146-63 (*Saggi*, I pp. 944 e 948).

ni-Esplorazioni, offre già le coordinate di tutto il volume, che sono quelle in prevalenza di resoconti di mostre o di viaggi, oltre che di libri. La superficie di ciò che viene esposto e il movimento di chi esplora: in entrambi i casi si tratta di un esercizio che riguarda l'estensione dello spazio piú che la sua profondità. La geografia piú che la storia. Secondo il ribaltamento di punto di vista forse piú importante che si verifica tra il cosiddetto primo e secondo Calvino: come dimostra la centralità in quest'ultimo di quel libro geografico per eccellenza che furono *Le città invisibili*.

L'immagine d'autore che ne viene fuori rispecchia quella di colui che del suo spaesamento un po' senile fa una caparbia ostinazione, se non a comprendere, per lo meno a interrogare i disparati segni del mondo. Un autore-*flâneur*, tutto sguardo e curiosità, che procede per rapide connessioni e ampi scenari d'archeologia culturale. Dietro al quale s'intravede l'ombra lunga di un personaggio che come suo scoperto *alter ego* aveva attraversato l'intero decennio precedente, per trovar posa un anno prima di questa *Collezione* nel libro che porta il suo nome: *Palomar*. Ciò che in forma piú filtrata e selettiva era stato attribuito all'ambito narrativo pertinente a Palomar, mostra qui la sua scia di residui saggistici che possono a questo punto essere presi in carico direttamente dall'autore.

Entrambe creature allevate sui giornali, *Palomar* e *Collezione di sabbia* sono libri gemelli, nati sulle pagine del «Corriere della sera» e della «Repubblica» sotto il segno di uno stesso intendimento letterario. Che aveva a che fare soprattutto con il genere della descrizione: con l'idea cioè di una scrittura a forma di taccuino o quaderno di esercizi, da portarsi dietro per fermare ciò che l'occhio dell'osservatore via via captava. Non a caso la seconda sezione di *Collezione di sabbia* s'intitola *Il raggio dello sguardo*; e la terza contiene la parola chiave "resoconti" (*Resoconti dal fantastico*). Mentre diversi articoli della quarta e ultima sezione, *La forma del tempo*, dedicata ai viaggi e perciò divisa in tre sottosezioni corrispondenti a tre luoghi diversi (*Giappone*, *Messico*, *Iran*), erano in orgine apparsi sul «Corriere della sera» proprio all'interno della rubrica dedicata a Palomar. In una

serie di *reportage* di viaggi che in parte confluiscono qui, in parte nel capitolo dei *Viaggi di Palomar* del libro omonimo. Con un criterio di distribuzione che si ritrova, per esempio, applicato al genere di esplorazioni piú vicine e ordinarie che hanno come scenario Parigi: a *Palomar* afferiscono i pezzi diciamo di antropologia quotidiana (le visite allo zoo o alla *charcuterie* per intendersi), a *Collezione* quelli di carattere piú culturale (in particolare le visite alle esposizioni).

Se nel dosaggio di *Palomar* è dunque il versante del «Corriere della sera», come vedremo, a prevalere, in quello di *Collezione di sabbia* sarà viceversa soprattutto «la Repubblica» ad avere il primato. Con rare eccezioni, tutti gli articoli raccolti fino alla terza sezione compresa erano stati pubblicati in quella sede negli anni dal 1980 al 1984. Su una scelta di pezzi giornalistici, del resto, Calvino s'era fin da subito orientato in vista della preparazione di un volume da offrire al nuovo editore: «sto riguardando gli articoli che ho scritto (dal 1980) sulla "Repubblica" per vedere in che misura possano "fare libro"», scriveva a Piero Gelli nel giugno 1984, allora direttore editoriale di Garzanti; quindi proponendo come tema portante «quello delle esposizioni insolite», a partire dall'articolo *Collezione di sabbia* uscito sul «Corriere» nel 1974, «che introduce bene il tema, e potrebbe anche dare il titolo al volume».[136]

La prima sezione è occupata dai resoconti di alcune esposizioni parigine: da quella dedicata ai piú svariati e bizzarri tipi di collezione, che dà il titolo al libro, alla mostra sulle carte geografiche, sulla scrittura, su nodi e legature, sugli scrittori che disegnano e cosí via. La seconda si apre invece con un ricordo di Roland Barthes, e prosegue col racconto di una mostra di Fausto Melotti al Forte Belvedere di Firenze, degli scavi romani a Orbetello e della colonna traiana; quindi accoglie quattro recensioni di libri, che testimoniano il grande eclettismo d'interessi di Calvino in quegli anni: lo studio sull'epigrafia italiana di Armando Petrucci, quello sulla città medievale di Le Goff, l'*Antologia personale* di Praz e la storia della visione

136. Lettera dell'11 giugno 1984 (*Lettere*, pp. 1516-17).

di Ruggero Pierantoni. La terza sezione, infine, l'ultima prima dei viaggi, raccoglie cinque recensioni relative al fantastico: due libri editi da Franco Maria Ricci, uno sugli automi del Settecento, l'altro sulla visionaria enciclopedia di Luigi Serafini (da cui è tratta l'immagine dell'occhio-pesce sulla sovraccoperta del volume), uno di Adelphi su un trattatello seicentesco sul regno delle fate, e due volumi in lingua inglese, un dizionario dei luoghi immaginari e un altro sui francobolli dipinti da Donald Evans.

Collezione di sabbia è corredato da sedici tavole fuori testo, tutte (fuorché un particolare del mihrab di una moschea iraniana) relative alle prime tre sezioni del libro. Sono immagini in bianco e nero non esteticamente rilevanti, messe in fila come scelta di una galleria di curiosità, esempi di un enciclopedismo bizzarro che comprende la fotografia della «pelle completa, interamente conciata, di un uomo di 35 anni, esposta nel "Gran museo anatomico ed etnologico" del dr. Spitzner» o quella dei piccoli androidi, lo scrivano e il disegnatore, costruiti nel 1773-'74. Danno il tono a un volume che vuol essere percepito come fatto di materia piú stravagante, eterogenea e volatile rispetto a quello tutto pieno e scritto, fino quasi a essere congestionato, ch'era *Una pietra sopra*.

Piú traforato, visivo e transitorio si offre quattro anni dopo *Collezione di sabbia*, pienamente consapevole della propria labilità pulviscolare. E in questo fedele, come si diceva, alla natura della collaborazione al giornale su cui aveva preso forma. Ormai la cultura appariva per Calvino esplosa in un enorme caleidoscopio; nel quale non rimaneva che darsi a esplorare la tangenza tra territori lontani, per mitigare la dilagante angoscia con un libero sconfinamento dell'uno nell'altro.

5. *Lezioni americane*

Le Norton Lectures che Calvino avrebbe dovuto tenere all'Università di Harvard nell'anno accademico 1985-'86 erano sei, e la scelta del tema interamente libera, a sua discrezione. Licenza che a

un tipo di scrittore come lui non faceva affatto piacere; anzi, avverte la moglie Esther nella nota introduttiva al libro che uscí postumo da Garzanti nel 1988 col titolo *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, «questa libertà è stato il primo problema che Calvino ha dovuto affrontare, convinto com'era di quanto sia importante la costrizione nel lavoro letterario».[137]

Il problema era questo: mi chiamano a fare delle prestigiosissime letture di "poetry", e posso dire tutto quello che voglio. Sono l'ultimo di un elenco di artisti e intellettuali che nel tempo ha visto avvicendarsi nomi del calibro di Eliot, Strawinsky, Borges e altri; e il primo italiano a essere invitato. Come farò a cavarmela? La soluzione è semplice. Come ben si vede nella fotografia dell'indice manoscritto che ci accoglie all'interno del libro, Calvino da uomo metodico e preciso qual era prende e fa una lista delle cose da dire. Mette i paletti del percorso obbligato che lo costringerà a dire qualcosa. Attraverso un elenco di argomenti che sono i «valori o qualità o specificità della letteratura»[138] di cui parla nell'introduzione, ossia le proposte a cui allude il titolo. Che però, è bene rammentarlo, nell'originale suonano piú modestamente ed esattamente: *Six memos for the next millennium*. «Memos»: 'appunti, promemoria'. Qualcosa da ricordare, che bisogna mettere in fila per tenere a mente.

L'espediente della lista per fabbricare libri non è inconsueto in Calvino. Si pensi alle cinque diverse liste di città su cui si fondano *Le città invisibili* o all'elenco di tipologie di romanzo che sta dietro a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Che si tratti di un elementare meccanismo utile a produrre testi, lo dimostra per esempio il fatto che al momento di proporre un'invenzione originale al gruppo dell'Oulipo (dove appunto di congegni per suscitare opere letterarie s'andava in cerca) Calvino sceglie di elaborare un racconto giallo, dal titolo *L'incendio della casa abominevole*, a partire proprio da una lista in ordine alfabetico di dodici verbi di carattere delittuoso, da

137. *Saggi*, II p. 2957.
138. *Saggi*, I p. 29.

«accoltellare» a «violentare».[139] Inoltre, i due progetti piú avanzati di libri lasciati incompiuti alla sua morte, erano in fondo della stessa specie: quello sui *Cinque sensi*, che manco a dirlo si basava sull'elenco appunto dei cinque sensi; e l'altro intitolato *Passaggi obbligati*, dove l'autobiografia avrebbe preso l'unica forma accettabile di una serie di testi vincolati a uno schema in successione.

La parola "memos" richiama un ambito semantico che si era molto sensibilizzato negli ultimi anni per Calvino: quello del diario, del taccuino, degli appunti, degli esercizi di scrittura, che vedremo via via dilatarsi fino a occupare tutta l'idea di letteratura che conduce a un'opera ad esempio come *Palomar*. E altro non era in fondo che l'apice di quella passione per la discontinuità che lo aveva portato a un certo punto a liquidare il problema del romanzo, con un salto a piè pari verso altre forme composite, dove vigeva piuttosto la regola dell'accorpamento. Passione che a sua volta affondava le radici nell'antico piacere di mettere in fila racconti dentro liste o indici; nonché di privilegiare dentro al racconto quello specifico modo di procedere della narrazione che abbiamo chiamato racconto a catena.

La forma piú estrema, nitida e sofisticata che la discontinuità prende nell'ultimo Calvino si specchia in due figure di riferimento: l'enciclopedia e la collezione. La prima richiama quel sapere arioso e versatile che divenne suo stabile costume intellettuale dagli anni Sessanta in poi, e sempre piú accentuato fino agli articoli su «Repubblica»; ma anche il potere generativo del ciclo (en*ciclo*pedia) di cui si parlava a proposito della trilogia degli antenati; oltre al fatto che l'enciclopedia è per eccellenza il genere frammentario e mobile che si costruisce su una lista di voci: e a ben vedere tutti e sei i valori delle *Lezioni americane* non avrebbero sfigurato come voci di quell'originale e stimolante *Enciclopedia Einaudi* che iniziava a uscire nel 1977.

Quanto alla collezione invece, oltre ad aver avuto l'onore di un libro tutto per sé (*Collezione di sabbia*), aveva la duplice virtú di no-

139. Si veda avanti, p. 305.

bilitare la singolarità nella serie e insieme d'intrattenere speciali rapporti con la memoria. Perché quand'anche si trattasse di sabbia, non è possibile fare una collezione senza l'idea di qualcosa che si voglia conservare, strappandolo in qualche modo all'opera di livellamento del tempo. La collezione salva le cose rare e preziose all'interno di una sequenza visiva che ha il compito di fermare su di sé la memoria. E la radice etimologica di "memos" non è infatti la stessa di memoria? Una collezione di «valori o qualità o specificità della letteratura che mi stanno particolarmente a cuore»: che ci si augura siano tenuti a memoria per il futuro.

Infine anche il termine "lezione" intrattiene rapporti non occasionali con l'opera di Calvino, che spesso e volentieri si mostra rivolta al perplesso interrogativo su quale sia in fin dei conti la "lezione" che da un dato ragionamento o esperienza si può ricavare. Con l'ansia del giovane che scalpita per arrivare al midollo della vita: trovare se stesso, il segreto da strappare all'esperienza, il disegno dove comporre i mali individuali. La lezione è la regola del gioco che si vorrebbe trarre dalla lettura dei segni del mondo; non a caso in origine anche in italiano "lezione" e "lettura" significavano la stessa cosa. E nel termine inglese il significato rimane: Norton Lectures, dove *lecture* è 'conferenza' o 'lezione'. Le *Lezioni americane* di Calvino sono quindi propriamente delle letture. Infatti si presentano ognuna come una sorta di centone di autori preferiti, agilmente assortito e calibrato con citazioni dai classici di tutti i tempi, per comporre un autoritratto prima che da scrittore da gran lettore.

In tutto, come si diceva, le lezioni erano sei. Nell'estate prima di morire lo scrittore ne portò a termine cinque: *Leggerezza*, *Rapidità*, *Esattezza*, *Visibilità* e *Molteplicità*. La sesta, intitolata *Consistency*, prevedeva di scriverla direttamente ad Harvard. Il grande successo di questo libro ha portato a una sorta di sovraesposizione testamentaria delle *Lezioni americane*, divenute oggetto di un saccheggio mediatico planetario. Evidentemente la loro stessa foggia (come per altro verso anche quella delle *Città invisibili*, altro libro sfruttatissimo di Calvino), si adatta a far da epigrafe a una cultura in cerca di

formule salvifiche per se stessa. Cancellando però il tipo di testo che abbiamo realmente di fronte, depurandolo del suo carattere piú relativo, problematico e precario. Che invece ne faceva la grazia svelta e puntuale; anche malinconica, se vogliamo, nell'abile adempimento al suo compito. Prima di tutto si trattava di lezioni orali, da leggere davanti a un pubblico («Naturalmente», come precisa Esther Calvino al momento di pubblicarle postume, «queste sono le conferenze che Calvino avrebbe letto»);[140] in secondo luogo il pubblico a cui il ciclo di lezioni si rivolgeva era quello di un'università americana, abituato perciò a un genere di divulgazione culturale molto diverso dal nostro. E Calvino non era certo scrittore da trascurare, nel modo in cui preparava un testo, la tipologia di pubblico che si sarebbe trovato davanti.

Quasi alla fine della prima lezione sulla *Leggerezza* si scopre come l'eroe che vola leggero attraverso l'aria abbia questo di caratteristico: che lo fa annullando il corpo, per sottrarlo alla «precarietà dell'esistenza», ovverosia alla morte. Da una parte c'è una «levitazione desiderata», dall'altra una «privazione sofferta»:[141] l'una discende dall'altra, nel senso che per esempio la capacità delle streghe di volare di notte sui manici delle scope nasceva da quella «vita di costrizioni»[142] che conducevano di giorno le donne nei villaggi. In altre parole la leggerezza nasce dal peso. Come Pegaso, il cavallo alato di Perseo, nasce dal sangue di Medusa. Se non ci fosse il peso non ci sarebbe neanche la leggerezza, se non ci fosse la costrizione non ci sarebbe il volo. Si starebbe bene con i piedi per terra, in armonia forse col mondo: cadrebbe insomma la necessità del sogno di «volare nel regno in cui ogni mancanza sarà magicamente risarcita».[143] Senza Medusa niente Perseo.

«Coi miti non bisogna aver fretta», scrive Calvino nella seconda pagina di questa sua prima lezione. La cosa migliore è lasciarli de-

140. *Saggi*, II p. 2957.
141. *Saggi*, I p. 654.
142. *Saggi*, I p. 653.
143. *Saggi*, I p. 655.

cantare nella memoria, meditare sui dettagli e quindi «ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio di immagini».[144] Uno dei fili rossi che attraversano le *Lezioni americane* tocca al cuore la questione dell'immagine, tanto centrale come si è visto nell'opera di Calvino. E che qui trova la sua formulazione piú chiara, matura e consapevole: «La lezione che possiamo trarre da un mito» (si badi all'uso del termine "lezione") «sta nella letteralità del racconto, non in ciò che vi aggiungiamo noi dal di fuori».[145] Con la letteratura si riesce a dire qualcosa soltanto a patto di accettare e rispettare fino in fondo la sua regola del gioco, che consiste nel «rifiuto della visione diretta». Quindi rispettando il fatto che c'è qualcosa di «implicito nelle immagini», che «non si può spiegare altrimenti».[146]

Viceversa rompere la regola vuol dire uscire dall'immagine, guardare in faccia Medusa e restare pietrificati. L'unico modo per padroneggiare il rischio che sciogliendo l'immagine si rimanga per sempre fissati in un'identità e in un senso che non riesca a raccontarci, è un gesto di ribaltamento: e allora l'immagine divento io, Medusa la prendo con me e accetto di diventare parte della metamorfosi generale. Non a caso tutto il mito di Perseo che funge qui da esordio va sotto il segno delle *Metamorfosi* di Ovidio.

La seconda lezione sulla *Rapidità* è un elogio dello scriver breve e insieme del ritmo in quanto agilità di stile e trama. Anche qui è l'immagine che sta al centro di tutto: nel suo lavoro di scrittore Calvino racconta di aver «puntato sull'immagine» e quindi «sul movimento che dall'immagine scaturisce naturalmente».[147] C'è una rapidità naturale da sfruttare grazie alle macchine retoriche che sono le immagini: una volta innescate vanno dritte al centro da sole. «L'unica cosa di cui ero sicuro», afferma nella quarta lezione sulla *Visibilità*, a proposito dei suoi esordi nel racconto fantastico, «è che

144. *Saggi*, I p. 632.
145. Ibid.
146. *Saggi*, I p. 633.
147. *Saggi*, I p. 670.

all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale».[148] Appena quest'immagine diventava nella sua mente abbastanza nitida cominciava a svilupparla in una storia, o meglio, come precisa: «sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé».[149] E si può dire che questa fosse davvero «l'invenzione di se stesso come narratore», come s'esprime lui medesimo, per altre ragioni, a proposito di Borges; «l'uovo di Colombo»[150] in grado di fargli superare il blocco che per lungo tempo lo tenne in scacco.

La terza lezione sull'*Esattezza* parla in quei termini apocalittici che già si conoscevano dai saggi sulla lingua raccolti in *Una pietra sopra*, della «peste del linguaggio»[151] che è l'approssimazione; la quale dilaga anche oltre, nella vita e nel mondo, rendendo «tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né forma».[152] E qui si tocca uno dei punti nevralgici di tutto l'immaginario calviniano, con una frase chiave che davvero potrebbe fare da epigrafe all'intera sua opera: «Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco d'opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea di letteratura».[153]

Tutto l'universo si disfa senza speranza, consegnato al vortice dell'entropia in un processo irreversibile, che non conosce scampo; eppure in mezzo a questo trionfo del magma resistono alcune zone d'ordine, «che tendono verso una forma», dove sembra di «scorgere un disegno, una prospettiva». Una di queste «minime porzioni in cui l'esistente si cristalizza in una forma», acquistando «un senso»,[154] è per l'appunto l'opera letteraria. Per questo la testa mozzata di Medusa non può essere semplicemente abbandonata, rinuncian-

148. *Saggi*, I p. 704.
149. Ibid.
150. *Saggi*, I p. 672.
151. *Saggi*, I p. 678.
152. *Saggi*, I p. 679.
153. Ibid.
154. *Saggi*, I pp. 687-88.

do del tutto a cogliere nell'immagine un qualche senso: al suo prendere ordine, forma, peso contro la leggerezza volatile dei significati. Tuttavia quel senso non dovrà essere né fisso né definitivo, «irrigidito in una immobilità minerale»; non sarà pietra dunque: «ma vivente come un organismo»,[155] disponibile insomma alla metamorfosi. Aperto alla potenzialità: che è il tema principale della quinta lezione dedicata alla *Molteplicità*.

A proposito di *Le chef-d'œuvre inconnu* di Balzac, Calvino scrive che «la fantasia dell'artista è un mondo di potenzialità che nessuna opera riuscirà a mettere in atto».[156] Dove perfettamente si coglie il punto di fusione dalla potenza all'impotenza dell'arte. Del resto l'immaginazione è per Calvino un «repertorio del potenziale» nella misura in cui riguarda «ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere».[157] Eccola dunque ancora una volta, sempre uguale a se stessa anche alle soglie della fine, l'immedicabile sindrome-*Sentiero*. Pronta all'estremo trionfo: dopo tanta paura di fissarsi e impietrirsi col primo libro, e via via con gli altri che seguirono, sarà infatti questo suo ultimo, che ancora non era, né forse sarebbe stato, ma che avrebbe potuto essere, a cristallizzarlo in un'apparenza universale e definitiva.

155. *Saggi*, I p. 688.
156. *Saggi*, I pp. 712-13.
157. *Saggi*, I p. 706.

VIII

TRA COMICO E SCIENZA

1. Le peripezie del personaggio

Quando finisce la guerra Calvino ne esce fuori con la baldanza di chi non solo era sopravvissuto a un'esperienza potenzialmente mortale, ma anche aveva scoperto da qualche parte, sui monti, tra i partigiani o chissà dove, il modo per entrare in letteratura. Che l'esperienza fosse stata di quelle che sfiorano la morte non era estraneo a tutto ciò: «quest'ultimo anno è stato un susseguirsi di peripezie», scrive a Scalfari nel luglio del 1945, «sono passato attraverso una inenarrabile serie di pericoli e di disagi; ho conosciuto la galera e la fuga, sono stato piú volte sull'orlo della morte».[1]

Con l'addio dell'adolescente alla vita amorfa di provincia e il suo risveglio sotto le vesti emancipate del partigiano, nasce un nuovo personaggio. Le parole che governano la metamorfosi del bruco in farfalla sono due: "inenarrabile" e "peripezie". Niente di piú narrabile, in realtà, delle peripezie; e negarlo non fa che confermarlo: si dice inenarrabile ciò che non si tiene dalla voglia di essere narrato. Come rivela la sfilza dei piú convenzionali termini romanzeschi scelti per dar conto di quel che era successo: pericoli, disagi, galera, fuga, morte.

Il «capitale di esperienze»[2] accumulato durante la vita partigiana è soprattutto un capitale di racconto; non solo in quanto materia di racconto, ma proprio in quanto scoperta del racconto attraverso la peripezia. Della peripezia come motore di tutto ciò che può essere narrato. Da cui anche deriva la grande paura del futuro esaurirsi di quella risorsa: quando le peripezie resistenziali a forza di ripetersi

1. Lettera del 6 luglio 1945 (*Lettere*, p. 150).
2. Ibid.

avranno consumato la loro energia narrativa, come si farà a continuare a scrivere? Prima o poi bisognerà pur smettere di «scrivere di partigia, se no cadiamo nella cifra», avvertiva Calvino all'inizio del 1947; e tuttavia «cosa scriviamo poi? Dove potremo avere un'esperienza tanto completa come quella della resistenza?».[3] Ed ecco già esattamente formulato il tormento della sindrome-*Sentiero*.

Il problema del "cosa dire" è sempre stato centrale in Calvino, molto piú di quello del "come dire". Per il timore essenzialista di dire solo cose marginali, di non arrivare al punto, di non avere sotto mano quell'esperienza che davvero valesse la pena d'esser detta: che fosse faccenda di vita o di morte, insomma. Un dilemma per molti versi paralizzante, che solo l'esperienza mortale per eccellenza ch'era stata la guerra fu in grado di risolvere, sia pur momentaneamente. Indicando come soluzione quella di immergere il personaggio in mezzo al tempo del cambiamento e alle peripezie che quest'ultimo porta con sé. La lezione per Calvino sarà che il personaggio ha da essere soprattutto ciò che gli accade: una creatura esposta all'avventura, ossia alla peripezia, a quel che gli capita e gli dà forma. Fuori da questo perde di consistenza e non sa piú come stare in piedi. Non a caso è ancora la parola "avventura" che viene scelta per denominare il nucleo di racconti nuovi degli anni Cinquanta, quelli che cercavano la via d'uscita dall'*impasse* del raccontino a molla sulla guerra; come anche sarà la strada dell'avventura quella platealmente imboccata dall'ambientazione in costume della trilogia dei *Nostri antenati*. «Una cosa è sempre mancata al romanzo italiano», scrive all'inizio degli anni Cinquanta, «che mi è la piú cara nelle letterature straniere: l'avventura».[4]

All'inizio degli anni Sessanta Calvino è di nuovo in preda al solito dubbio sulla fondatezza della propria vena e sul proprio destino di scrittore: «Forse non scrivo piú», confida a Natalia Ginzburg nel

3. Lettera a Marcello Venturi del 7 febbraio 1947 (*Lettere*, p. 181).

4. *Mancata fortuna del romanzo italiano*, dattiloscritto inedito, scritto per una trasmissione radiofonica mai trasmessa, riprodotto in *Saggi*, II p. 1511.

1961, «e vivo bene lo stesso».[5] Ma se per una volta fosse stato vero, quali libri, e soprattutto quali personaggi sarebbero rimasti legati, nella memoria dei lettori, all'attività di narratore da lui esercitata fino a quel momento? I primi che vengono in mente sono i tre antenati: il visconte Medardo, il barone Cosimo, il cavaliere Agilulfo; poi Marcovaldo, appena uscito in volume, ma già noto ai lettori di Calvino a partire dal 1952; forse Pin, il ragazzo-bambino che animava il primo romanzo. A parte questo, poco altro, visto che i protagonisti del piú impegnativo filone realista risultano in parte cancellati dietro a una prima persona, in parte travestiti con nomi debolmente impressi: chi ricorda con facilità un Quinto Anfossi o un Amerigo Ormea? Allo stesso modo nei racconti brevi, non è il nome del personaggio che rimane in mente, spesso proprio perché non c'è.

Di fatto il personaggio è una casella semivuota nella letteratura calviniana. O è un bambino, cioè un essere non ancora formato, che svolge nel migliore dei modi la funzione in fondo disincarnata, oculare di punto di vista dal basso, di testimone e osservatore; o una figura esile da fumetto, come Marcovaldo; oppure la personificazione di un'immagine, com'è il caso degli antenati, dove l'unità individuale e tridimensionale del personaggio si perde di vista prima per via della divisione (*Il visconte dimezzato*), poi per il complicato gioco di nascondimento dentro lo spazio naturale (*Il barone rampante*), infine per la scomparsa pura e semplice del personaggio stesso (*Il cavaliere inesistente*). Il dileguarsi del suo corpo: che nel 1959, alle soglie della crisi dei primi anni Sessanta, è difficile non leggere come un'estrema, tangibile metafora del venir meno del personaggio. Oltre la quale non era possibile andare senza rimettere in discussione ogni cosa.

Prima di tutto l'annosa questione del romanzo: perché il morbo d'evanescenza che colpisce il personaggio doveva avere qualcosa a che fare con il frustrato sforzo di scrivere il vero, grande romanzo

5. Lettera del 12 maggio 1961 (*Lettere*, p. 683).

che caratterizza tutti gli anni Cinquanta. Non a caso il personaggio piú compiuto, a tutto tondo che gli viene fuori è il barone rampante, protagonista del libro piú romanzesco di tutti. Ma il problema era altrove, e riguardava come dar corpo a un personaggio fuori dagli espedienti infantili o piú o meno fantastici; come consentire al famoso romanzo realista di prender forma intorno a un protagonista serio e credibile. Si pensi all'estrema debolezza dei capitoli del *Sentiero dei nidi di ragno* che si spostano dal punto di vista infantile di Pin per dar spazio alla prospettiva adulta di Kim e all'aperto discorso politico del quale vuol farsi portatore; oppure ai *Giovani del Po*, in cui l'espediente epistolare non riesce a nascondere le grosse falle d'ingenuità che incrinano la figura del protagonista, rivelando una volta per tutte l'incapacità di dar direttamente corpo a colui che sarebbe l'eroe per eccellenza calviniano, ossia lo scontroso giovane idealista.

Se non in quella forma di travestito autobiografismo che sperimentano i romanzi brevi a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Che non poteva però rappresentare una soluzione definitiva né al problema del romanzo né a quello del personaggio; infatti era una strada che finiva lí, che dopo *La giornata d'uno scrutatore* non ebbe piú seguito. Confermando piuttosto il destino solidale dell'uno con l'altro: all'ibrido tra racconto e romanzo, che non pacificava affatto sul conseguimento di quest'ultimo, risponde un ibrido anche sul piano del personaggio, che si gioca a mezzo tra l'attrazione e la repulsione autobiografica. Che non può fare a meno, insomma, sceneggiando la storia presente di un intellettuale, di seminarla di tratti palesemente coincidenti con la storia personale dell'autore; e tuttavia neanche può fare a meno di prendere le distanze da tutto questo, attraverso una terza persona narrativa e un personaggio che vuol essere a sé stante, con tanto di nome ben diverso dal suo e classica avvertenza finale su luoghi e persone inventati.

Quel che verrà dopo *La giornata d'uno scrutatore*, e che non gli somiglierà affatto, dimostra che nel difficile equilibrio di quel libro stava anche un germe di esaurimento della questione, forse la resa

finale a un suo intimo anacronismo. Per l'evidenza di non trovarsi di fronte a quella strada maestra tanto ambita lungo tutto il decennio appena trascorso. Ma viceversa di aver raggiunto il fondo di una strada senza uscita, un vicolo reso cieco dalla difficoltà di esternare fuori dal dominio autobiografico un personaggio in carne ed ossa. Che si portasse dietro un romanzo come si deve e non piú sofferte prove di mezza voce realista; o peggio trovate fantastiche, le quali saltavano a piè pari il problema, facendo prosperare una sospetta genia di non-personaggi.

Ecco, il 1963 segna proprio questo: la fine dell'età del sospetto. In relazione al personaggio, al romanzo e ovviamente anche alla figura dell'autore: o meglio lo scavalcamento di quel tormentato sospetto d'inesistenza che durante gli anni Cinquanta li aveva messi in graticola tutti e tre insieme, avendo l'accortezza di trasportarlo a un livello superiore, non piú di riuscita o meno personale, ma di speculazione filosofica, di questione metanarrativa.

Nel 1963 Calvino butta giú le prime cosmicomiche e non smette affatto di scrivere. A questo punto è chiaro che un personaggio vero e proprio, dopo Amerigo Ormea e dopo Marcovaldo, non ci sarà piú. Chiusa la fase realista con l'uno, ma anche quella del realismo fiabesco per bambini con l'altro, del personaggio rimane solo la funzione, la voce. I due libri di cosmicomiche, *Le Cosmicomiche* del 1965 e *Ti con zero* del 1967 (entrambi libri non realistici e non per bambini) con cui l'opera di Calvino attraversa gli anni Sessanta, consumano definitivamente questo stacco. Con le conseguenze a lungo termine che si diceva: intanto tematizzando la scomparsa dell'autore, cioè convertendo quello che fu un grande dilemma personale in una figura critico-filosofica; quindi rinunciando per sempre a scrivere un romanzo vero e proprio; in ultimo smarrendo completamente le tracce del personaggio, finché addirittura quell'unica ombra di personaggio ch'era stato il personaggio-autore del controverso realismo anni Cinquanta non assuma i contorni del tutto mentalizzati di un personaggio-lettore. E quando all'inizio degli anni Settanta confesserà di aver perso per strada «ogni amore per le

immagini della vita contemporanea»,[6] era chiaro che a perdersi insieme a quelle era stata la possibilità stessa di creare un personaggio in carne e ossa.

In tal modo la partita è definitivamente vinta dall'anti-autobiografismo, a quel punto tematizzato, culturalizzato e cavalcato, anche grazie all'incontro con la nuova critica francese, che autorizzava quell'antica mistura di attrazione e diffidenza a risolversi in metacritica dell'autore assente. In altre parole, autorizzava la sindrome-*Sentiero* (non dimentichiamo che la *Prefazione* del 1964 è contemporanea alle *Cosmicomiche*) a sollevarsi da un frustrante piano d'incaglio personale a una teoria letteraria basata proprio sull'apertura al possibile. Il timore di essere identificato con una traccia definitiva, che condannava la stessa fisionomia dell'autore a un continuo senso d'instabilità, era anche quello che remava contro alla riuscita di un personaggio a tutto tondo, dove l'autore potesse specchiarsi senza remore: per questo "il" personaggio ben definito non gli era mai venuto bene. Al contrario del personaggio-calamita, o personaggio-ombrello, che funzionava come attrattore di storie, come sbocco del possibile. Disponibile sempre a qualcosa di nuovo, aperto a qualcosa che ancora non c'è, ma che potrà esserci, dentro un contenitore prestabilito.

In questa versione il personaggio lavora al servizio di un'idea di letteratura fattuale e antipsicologica, traendo vantaggio proprio dall'assenza di dimensioni profonde come dall'assenza di un corpo. In pratica deriva le sue funzioni da quell'antico sistema di aggregazione al quale erano legate per Calvino le rubriche sui giornali. Quindi da quella radicata passione per la serie e per il ciclo che da sempre ha compensato la mancanza del romanzo lungo e singolo, a favore dei pezzetti di un *puzzle* da riempire e da montare insieme. Non a caso dopo il 1963 niente di quello che Calvino ha scritto sarà piú lontanamente definibile come un romanzo in senso proprio. Niente piú personaggio, niente piú romanzo: certo né *Le città invi-*

6. Lettera a Giuseppe Bonura del 6 maggio 1972 (*Lettere*, p. 1165).

sibili né *Il castello dei destini incrociati* né *Se una notte d'inverno un viaggiatore* sono in grado di contraddire quest'asserzione. Tanto meno *Palomar*, che è ben lontano dalla forma di romanzo, nasce come rubrica di giornale e presenta un personaggio ridotto a pura funzione narrativa, un occhio e una voce, per nulla tridimensionale.

La serie delle cosmicomiche ha stretti legami di parentela con quella di Marcovaldo: intanto per il solo fatto d'essere entrambe una serie, costruita intorno a un personaggio-ombrello; poi perché Marcovaldo era una figurina, una sorta di fumetto, e le cosmicomiche a ben vedere non sono altro che un fumetto animato, con le *strips* incorporate. Marcovaldo è il tipico personaggio che c'è nella misura in cui gli accadono delle cose. E in modo non del tutto dissimile Qfwfq è colui a cui è successo ogni cosa, di persona, e che ha diritto di parola proprio in virtú di questo.

D'altra parte Marcovaldo è una creatura degli anni Cinquanta, mentre nelle cosmicomiche irrompono con prepotenza gli anni Sessanta: in un certo senso i due personaggi si passano il testimone, l'uno finendo la sua serie nel 1963, l'altro iniziandola proprio nello stesso anno. Ma soprattutto la differenza è questa: che Marcovaldo era esile eppure c'era, invece Qfwfq non c'è piú. In mezzo, non a caso, era sopraggiunto *Il cavaliere inesistente*. E infatti tutta la seconda serie di Marcovaldo tematizza la sparizione: tutto sta sparendo, stiamo scivolando verso il non-personaggio, il non-mondo che sarà protagonista delle cosmicomiche.

Gli anni Sessanta, ricorda Calvino vent'anni dopo, sono l'epoca in cui la cultura scopre l'insufficienza del sapere umanistico per capire il mondo, aprendo le porte ad altri tipi d'investigazione. «Le scienze della natura oltre alle "scienze umane", l'astronomia e la cosmologia, il deduttivismo e la teoria dell'informazione»[7] sono gli interessi che prendono piede nei suoi scritti critici di questa stagio-

7. I. Calvino, *Sotto quella pietra*, in «la Repubblica», 15 aprile 1980, pp. 16-17; originariamente pensato come prefazione al volume *Una pietra sopra* (*Saggi*, 1 p. 404).

ne. Trovando sbocco narrativo nella lunga esperienza delle cosmicomiche, dove all'«esplorazione delle possibilità espressive dei linguaggi scientifici» s'affianca la «dimensione "comica", grottesca dell'immaginazione».[8] La formula delle cosmi-comiche, come dice il nome, consiste infatti esattamente in questo: scienza piú comico. Per generare un personaggio tutto nuovo, dopo tante incertezze e sparizioni, non rimane a questo punto che declinare la peripezia addirittura su scala cosmica. Seguendo in fondo una strada già ben nota a Calvino: quella che attraverso le fiabe, piatto forte del positivismo ottocentesco come dello strutturalismo novecentesco, portava la letteratura in braccio alla scienza.

2. *Marcovaldo*

Il personaggio di Marcovaldo avrebbe potuto nascere dalla costola della sezione cosiddetta picaresca della raccolta del 1949 *Ultimo viene il corvo*. Quella in cui un'umanità variopinta di gente reietta e miserabile s'ingegna per rimanere a galla nel caos del dopoguerra, praticando l'arte dell'arrangiarsi: cercano un letto, hanno fame, si vestono di stracci, scappano dalla polizia. Ogni loro avventura si svolge intorno ai bisogni primari, alla lotta per le risorse materiali. Non conosce il lusso di una caratterizzazione individuale e tridimensionale, ma solo caricaturale o di gruppo. Non a caso, quando Calvino raccoglie e organizza *I racconti* nel volume del 1958, colloca la serie autonoma di Marcovaldo (dieci racconti datati dal 1952 al 1956) subito dopo i sei picareschi, che chiudevano la grande sezione iniziale dei testi degli anni Quaranta.

Poiché in origine la raccolta del 1958 non prevedeva il secondo libro delle *Memorie difficili*, con i picareschi si sarebbe concluso il recupero da *Ultimo viene il corvo*, mentre a Marcovaldo restava il chiaro compito di traghettare in avanti: la struttura dell'intero libro sarebbe stata in questo modo piú compatta, enfatizzando la posizio-

8. Ibid.

ne di cerniera della sezione di Marcovaldo. Che in effetti proponeva un tipo di racconto molto cittadino e molto anni Cinquanta, perciò fondamentalmente diverso dal paesano brulichio postbellico dei testi degli anni Quaranta. Tuttavia mantenendo con esso alcuni punti in comune: offrendosi, insomma, come un perfetto anello di congiunzione, agile e mimetizzato, dal neorealismo alla nuova ambientazione contemporanea.

Analoga sarà la sua funzione di raccordo tra i due filoni principali, del realismo e del fantastico, in cui senza pace si biforcava la vocazione calviniana. Un ruolo da jolly, quello di Marcovaldo lungo gli anni Cinquanta, che trova confema nel suo rispuntare qua e là in progetti di varia natura. Soprattutto in due occasioni: l'una relativa al frammento di romanzo fallito *La collana della regina*; l'altra all'idea di una serie televisiva dal titolo *Comiche TV* che Calvino propose, senza successo, alla Rai. Il frammento di romanzo è il terzo abbandonato all'inizio degli anni Cinquanta, dopo *Il bianco veliero* e *I giovani del Po*; iniziato per l'appunto, come la serie di Marcovaldo, nel 1952, ripreso in mano nel 1954 e poi definitivamente interrotto. Era il tentativo di affidarsi alla vena realistico-caricaturale, per vincere l'*impasse* che né quella picaresca del *Bianco veliero* né quella politica dei *Giovani del Po* erano state in grado di superare. Sfruttando in parte quella linea satirica che gli veniva facile fin dai tempi dell'agile umorismo giovanile alla Zavattini.

Durante la ricerca, da parte di vari personaggi, di una preziosa collana di perle perduta per strada da una coppia d'alto bordo in litigio, compare d'un tratto un uomo «secco, lungo e malvestito» che scrutava il via vai di gente da dietro un cartellone pubblicitario. «Era il disoccupato Fiorenzo, che passava le giornate cercando oggetti utilizzabili tra i rifiuti della periferia. In questa categoria d'uomini cova sempre, tenace e struggente come una malattia professionale, la speranza di trovare un tesoro».[9] Si tenga presente che il primo racconto in assoluto che avesse per protagonista Marcovaldo,

9. *RR*, III p. 1133.

uscito sull'«Unità» del 28 settembre 1952, s'intitolava *Funghi in città* e raccontava del manovale Marcovaldo che in un'aiola in mezzo alla città scopre dei funghi, cosicché il «mondo grigio e misero» che lo circondava divenne «tutt'a un tratto generoso di ricchezze nascoste».[10]

Qualche pagina piú avanti, nella *Collana della regina*, il disoccupato Fiorenzo torna fuori, «lungo, allampanato, affilato come una cicogna»,[11] coi vestiti sbrindellati e l'aria sdrucita. Segue una lunga descrizione del tugurio dove vive, che rappresenta una sorta di stratificata *summa* di tutto ciò che è logoro e consunto. Manovale licenziato, Fiorenzo è l'ombra d'uomo che razzola ai margini della città, proprio come Marcovaldo: «cosí per il disoccupato la ricchezza della città era nei torsoli di cavolo che restano sul selciato dei mercati rionali quando si smontano i banchi; nelle erbe eduli che guarniscono i binari delle tramvie interurbane; nel legno delle panchine pubbliche che si possono segare pezzo a pezzo per bruciare nella stufa». Attraverso di lui si dà voce al rovescio della città, quella «buttata via, di seconda o terza mano, semisepolta, escrementizia, fatta di scarpe sfondate, di cicche, di stecche d'ombrello». E i figli piccoli lo aiutano nella raccolta; mentre la madre «leonessa» li aspetta a casa: «l'altro mondo, quello delle calze e dei cinema, non la chiamava piú, dai cartelloni che ormai per lei non raffiguravano piú nulla d'intelligibile, ma solo enormi rebus indecifrabili».[12] Il quarto racconto della prima serie di Marcovaldo uscí sull'«Unità» il 1° febbraio 1953; s'intitolava *Il bosco dei cartelli* (in volume *Il bosco sull'autostrada*) e narrava di una sortita dei bambini figli di Marcovaldo a raccogliere legna da quegli strani alberi che erano in realtà i cartelli pubblicitari sull'autostrada.

Fiorenzo e Marcovaldo sono chiaramente lo stesso personaggio; nascono da un identico stampo parodistico, oltremodo tipizzato, che caratterizza il personaggio minore: minore nel sistema dei perso-

10. *RR*, I p. 1068.
11. *RR*, III p. 1146.
12. *RR*, III pp. 1151-52.

naggi dell'impegnativo romanzo rimasto incompiuto; ma anche come protagonista di una serie ritenuta comunque minore, per impegno e ambizione, e infatti poi confezionata per un pubblico di minori.[13] Tra l'uno e l'altro, però, c'è una differenza importante: come la storia d'amore tra Cosimo e Viola nel *Barone rampante* si portava dietro il fantasma fallito della storia tra Nino e Giovanna nei *Giovani del Po*, cosí si può dire che Fiorenzo sia l'ombra sbagliata di Marcovaldo. Dove lo sbaglio sta nel troppo dire dell'uno rispetto al far vedere dell'altro, nella preminenza data alla rappresentazione diretta del male su quella indiretta. Nel primo tutta la scandalosa miseria di Fiorenzo è detta in modo esplicito, e concorre a gravare con la sua morale sulla pagina; nel secondo tutto è invece messo soltanto sotto gli occhi, e si anima in un racconto scattante. Cosí nel *Bosco dei cartelli* nessuno dice esplicitamente che i cartelloni per i poveri esclusi dal mondo sono ormai «solo enormi rebus indecifrabili», ma piuttosto fa prendere ai bambini i cartelloni per alberi, e Marcovaldo arrampicato su di essi diventa parte di un rebus vivente. La lezione è chiara: una storia d'amore come quella del *Barone* funziona sospesa tra gli alberi, non in un racconto politico-morale, dove diventa ridicola e ingenua; Marcovaldo funziona non dentro l'intreccio complicato di una storia dove caricatura e sociologia s'allacciano, ma nel consumo rapido e fumettistico della serie.

In questa prospettiva non stupisce che al momento di progettare una serie di *Comiche* per la televisione, Calvino ricorra alla fidata risorsa di Marcovaldo. Il progetto contemplava una sfilza di episodi con un unico protagonista, che fossero a mezzo «tra i lazzi d'un Arlecchino» e le «*gags* delle comiche del cinema muto»; ogni episodio prevedeva un'unità di luogo «con scenari essenziali (per esempio un albero, una panchina, una quinta di casa con finestre)». Il protagonista, chiamato in una prima ipotesi Serafino, poi Giliberto, è l'esatta fotocopia di Marcovaldo: «ultima incarnazione d'una clas-

13. Di un «libro "minore", una specie di "libro per bambini"» parlava l'autore in una lettera a Hans Magnus Enzensberger del 24 novembre 1965 (*Lettere*, p. 902).

sica maschera moderna, è il piccolo uomo combattuto tra lo slancio dei grandi sentimenti e la grottesca miseria della sua esistenza». L'alimento a catena degli episodi sta nel suo passare da un mestiere all'altro, «sempre precari e irti di difficoltà», accumulando una serie di *gags*, fino alla disgrazia piú grossa e alla «soluzione fortunata che permette di chiudere con un lieto fine lievemente melanconico».[14]

Ed ecco i titoli pensati per la serie, con l'accoppiamento di un unico aggettivo a un mestiere via via diverso: *Il bambinaio sentimentale*, *L'imbianchino sentimentale*, *Il bagnino sentimentale*, *Lo spazzacamino sentimentale*, *Lo spalaneve sentimentale*; secondo una tecnica titolistica tipica della serializzazione in Calvino (si pensi alla rubrica sull'«Unità», «Gente nel tempo»,[15] oppure alle sezioni dei *Racconti* del 1958 o alle *Città invisibili*). Giliberto, esattamente come Marcovaldo, è «gentile, blandamente ottimista, contemplatore di quel poco di natura che gli spunta intorno, ma sempre soprattutto preoccupato di portare qualche soldo a casa e di non saltare troppi pasti». E tanto per chiudere il cerchio, Calvino suggerisce alla fine del progetto che la serie delle comiche possa «ispirarsi vagamente a motivi stagionali».[16]

Il libro di *Marcovaldo* esce alla fine del 1963, nella collana scolastica dei «Libri per ragazzi» (dove quattro anni prima, nel 1959 era uscita la versione ridotta del *Barone rampante*), con una ventina d'illustrazioni a colori di Sergio Tofano, «l'impareggiabile "Sto" del Signor Bonaventura», come viene definito nella breve nota introduttiva, anonima ma dell'autore. Il titolo completo era *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, per dar rilievo alla quadripartizione stagionale (dalla primavera all'inverno) che, moltiplicata per cinque volte, disciplinava i venti racconti del volume. Il protagonista viene descritto, sempre nella nota introduttiva, come un «personaggio buffo e melanconico», che dà vita a una «serie di favole moderne», attraverso una «classica struttura narrativa: quella delle storielle a

14. *RR*, III pp. 1261-62.
15. Si veda prima, pp. 203-5.
16. Ibid.

vignette dei giornalini per l'infanzia».[17] La genealogia è quella di una «serie di candidi eroi poveri-diavoli alla Charlie Chaplin», come dirà in una piú ampia introduzione del 1966, che lo apparentano a un «Fortunello contemporaneo, un Bonaventura all'incontrario, un Pampurio dei caseggiati popolari».[18] Per enfatizzare la comicità antieroica del personaggio scalognato, in lotta donchisciottesca con le sventure della vita quotidiana, i nomi sono «altisonanti, medievali, quasi da eroi di poema cavalleresco, a cominciare dal protagonista»:[19] Marcovaldo, infatti, si chiama il gigante ucciso da Orlando nel *Morgante* del Pulci (oltre che un pittore fiorentino del Duecento: Coppo di Marcovaldo).

A conferma del fatto che fu probabilmente il successo del *Barone rampante* a far da traino al lancio di *Marcovaldo*, se non addirittura a incoraggiare la sua messa a punto nel 1963, il libro dalla collana «Libri per ragazzi» passa nel 1966 a quella di «Letture per la scuola media», inaugurata l'anno precedente con la ristampa del *Barone* autocommentato dall'autore sotto lo pseudonimo di Tonio Cavilla. Quindi nel 1969 *Marcovaldo* entra nella collana maggiore dei «Coralli» e nel 1973 nei «Nuovi Coralli». Con un percorso inverso a quello del *Barone*, romanzo per adulti diventato libro per ragazzi. Ma in realtà la storia di *Marcovaldo*, essendosi protratta per oltre dieci anni, è piú complicata: nasce sulle colonne di un giornale certo non per bambini come «l'Unità», prosegue saltuariamente a metà degli anni Cinquanta su alcune riviste sempre dedicate a un pubblico adulto, per tornare infine, dopo un lungo intervallo e la prima serie raccolta nei *Racconti* del 1958, sulle pagine di un giornale invece di genere come «Il corriere dei piccoli» e nello stesso anno in volume. Calvino in una lettera a Lucio Lombardo Radice del 1959 racconta che l'idea di un libro per bambini con Marcovaldo protagonista era già nello spirito con cui erano state scritte le «novellette» sull'«Uni-

17. *RR*, I p. 1233.
18. *RR*, I p. 1368.
19. *RR*, I p. 1234.

tà», ma poi «il libro per ragazzi non si è fatto, per motivi editoriali».[20]

Intanto però il contesto storico-sociologico in cui la favola quotidiana di Marcovaldo s'ambientava era decisamente cambiato, forzandola a passare da una «divagazione in chiave comico-melanconica in margine al "neorealismo"», sul tema della «piú elementare lotta per la vita»,[21] a una piú attuale rappresentazione satirica della civiltà dei consumi. E cambiata in dieci anni era anche la densità della scrittura, per cui paradossalmente i racconti degli anni Sessanta che approdano sul «Corriere dei piccoli» sono anche i piú difficili della serie, mentre quelli dell'«Unità» erano i piú elementari; e in mezzo, coi racconti usciti tra il 1954 e il 1957 su rivista, già la serie aveva virato verso testi piú lunghi e piú scritti, che «non stavano in un elzeviro di 3ª pagina».[22] In questo senso ha buon gioco Calvino a difendere la sostenutezza di uno stile che mescola il tono poetico a quello prosastico, sublimando la schematica e infantile ripetitività della trama: allora è pur vero che si tratta di un «libro per bambini e ragazzi», ma «senza che l'autore abbia per l'occasione creduto necessario allontanarsi dal suo ideale stilistico d'una prosa articolata, agile e limpida».[23]

Libro per ragazzi e non, nato in margine al clima neorealista, poi divenuto d'altro genere, insieme fiabesco e sociologico, comico e melanconico, *Marcovaldo* è un ibrido camaleontico, al quale l'autore affida varie maschere a seconda dei tempi e delle esigenze: una sana «educazione al pessimismo»,[24] come definisce nel 1971 l'ideale pedagogico del libro; mentre altrove si dichiara con forza che Marcoval-

20. Lettera del 17 marzo 1959 (*Lettere*, p. 588). Si veda, inoltre, l'importante lettera a Maria Corti del 16 settembre 1975: «L'idea di fare della serie un libro ce l'avevo fin dal 1952-53, quando andavo pubblicando i primi 6 racconti sull'"Unità" (edizione torinese)» (*Lettere*, p. 1279).

21. Cosí nella nota alla prima edizione di *Marcovaldo*.

22. Lettera a Maria Corti del 16 settembre 1975 (*Lettere*, p. 1279).

23. Nota alla prima edizione di *Marcovaldo*.

24. I. Calvino, *Prime conclusioni*, in «Rendiconti», 1971, 22-23 p. 243.

do «non è mai un pessimista», perché anzi è uno che non si arrende mai, sempre pronto a ricominciare. Il cui motto è l'ostinazione, la «non-rassegnazione»:[25] quell'antidisfattismo cosí radicato in Calvino da tornare con le stesse identiche argomentazioni, di pessimismo non arreso e ottimismo ben temperato, nell'ultimo suo personaggio in assoluto, Palomar. Solo apparentemente lontano anni luce da qui. Perché in realtà c'è una linea tipologica del personaggio che conduce dall'omino tutto svagatezza e fame Marcovaldo all'omino tutto testa e nuvole Palomar. I quali, guarda caso, nascono e si sviluppano entrambi come creature giornalistiche. In fondo al progetto delle *Comiche TV* Calvino aggiunge un appunto significativo, suggerendo che le avventure di Giliberto-Marcovaldo «potrebbero costituire una rubrica settimanale». Rubrica, appunto, è la parola chiave. Scrivere sull'«Unità» dei racconti con il filo rosso di uno stesso personaggio era infatti un gesto di ricerca della continuità del tutto assimilabile ai tentativi di rubriche che si erano succeduti negli anni, da «Gente nel tempo» in avanti. Fino alla rubrica di Palomar sul «Corriere della sera», dove ancora una volta torna a imporsi il personaggio-ombrello che aiuta a incanalare le idee creative, ne preordina e promuove la forma futura.

Stesso compito che ebbe anche Qfwfq, grande campione della serie durante gli anni Sessanta. Anche lui, in effetti, assimilabile per tipologia alla linea Marcovaldo-Palomar, trovandosi esattamente nel mezzo tra i due: quasi fosse un fratello maggiore del primo e un antenato del secondo. Tutti e tre nati sotto il segno di una scrittura che procede in modo discontinuo, appuntandosi intorno al chiodo fisso di un'idea o di un personaggio. Non a caso nella descrizione della genesi di tutti e tre l'autore utilizza la stessa immagine dell'appunto, del promemoria, del block-notes: Marcovaldo è il protagonista «d'una serie di favole moderne» dove da vari anni «Italo Calvino va segnando, come in un suo block-notes segreto, avvenimenti

25. Nella *Presentazione* all'edizione scolastica di *Marcovaldo* del 1966 (*RR*, I p. 1236).

impercettibili nella vita di una grande città industriale»;[26] *Le Cosmicomiche* nascono dall'abitudine di segnarsi le immagini che gli venivano in mente leggendo i libri di scienza, col gesto quindi di «prenderne nota»;[27] infine Palomar è esplicitamente, fin dai titoli della sua rubrica originaria, creatura da taccuino, appunti, impressioni.

La serie originaria di Marcovaldo raccolta nei *Racconti* del 1958 seguiva l'ordine cronologico dell'apparizione dei racconti su giornali e riviste, salvo un caso.[28] Ai primi sei racconti usciti sull'«Unità» tra il settembre del 1952 e il luglio del 1953, ne seguono altri tre usciti rispettivamente sul «Contemporaneo» nel 1954 (*Il coniglio velenoso*), sul «Caffè» nel 1956 (*Un viaggio con le mucche*) e sul «Corriere d'informazione» nel 1957 (*Luna e Gnac*); piú *La panchina* che esce direttamente in volume, ma con la data del 1955, riferita alla prima idea del racconto.[29] I racconti dell'«Unità» sono quelli che presentano la piú semplice forma a vignetta, sia per la brevità, sia per lo stile e la trama piú elementari. Lo schema è ripetitivo e scatta come una molla verso l'epilogo, tramite la combinazione del solito espediente fiabesco del racconto a catena col tema della miseria metropolitana.

Interessante è che gli ultimi due, prima del *Coniglio velenoso* che apre la migrazione di Marcovaldo sulle riviste, sono racconti dove si sensibilizza l'area del metaforico, sia pur nei termini lievi che s'addicono alla serie. *Il bosco sull'autostrada*, per esempio, inizia con una serie a raffica di paragoni: il freddo penetra «come una mandria di cavalli», «come uno sciame di locuste», «come lama di coltello».[30]

26. Nota alla prima edizione di *Marcovaldo*.

27. A. Barberis, *Calvino spiega il suo cosmo*, in «Il Giorno», 22 dicembre 1965, p. 7.

28. L'inversione tra *La cura delle vespe* (uscito sull'«Unità» il 15 febbraio del 1953) e *Il bosco sull'autostrada* (uscito nella stessa sede il 1° febbraio).

29. Nel 1955 *La panchina* sarebbe stata abbozzata per la serie di Marcovaldo, quindi sviluppata per il libretto d'opera con lo stesso titolo, musicata da Sergio Liberovici, che va in scena il 2 ottobre 1956 al Teatro Donizetti di Bergamo; e su quella falsariga riconvertita in racconto per i *Racconti* del 1958 e per il *Marcovaldo* autonomo del 1963. Il libretto d'opera si legge in *RR*, III pp. 655-72.

30. *RR*, I p. 1101.

Quindi prosegue con un piú articolato esempio di quello che nei racconti di *Ultimo viene il corvo* si definiva l'effetto pietra-rospo, che annulla il "come" del paragone: prima si vede e descrive una pietra che cammina, e soltanto dopo si dice che è un rospo il quale sembra una pietra che cammina. Cosí i bambini di Marcovaldo usciti a cercare legna per scaldare la casa non vedono i cartelli sull'autostrada, ma soltanto un «bosco: una folta vegetazione di strani alberi», con i «rami a forma di dentifricio, di faccia, di formaggio, di mano, di rasoio, di bottiglia, di mucca, di pneumatico, costellate da un fogliame di lettere dell'alfabeto».[31] Prendendo alla lettera una metafora che già si trovava in una delle pagine finali dei *Giovani del Po*, quando la sfilata del corteo nello sciopero veniva definita un «bosco di cartelli».[32] Oltre a preannunciare quell'immagine di fusione tra le lettere dell'alfabeto e i rami con la quale si chiuderà *Il barone rampante*.

I bambini, come si sa, prendono tutto alla lettera, per cui anche nel racconto successivo, *L'aria buona*, si ha buon gioco a mettere in scena l'impropria lettura infantile delle metafore nascoste nel linguaggio quotidiano: il medico dice che i bambini hanno bisogno di aria buona, e Filippetto chiede «Aria buona da mangiare?»; poi salgono in collina, iniziano a respirare, Marcovaldo afferma che l'aria finalmente lassú è buona, loro fanno il gesto di masticare e concludono: «Macché. Non sa di niente».[33] Che il problema sia la lettura della realtà, e dunque in definitiva quel complicato processo che è l'interpretazione dei segni, risulta fin da qui lampante. Tant'è vero che nel *Bosco sull'autostrada* la percezione semiotica della pur esile avventura di Marcovaldo è già sofisticata al punto di mostrare anche il processo inverso a quello di prendere per vera una metafora. Il poliziotto di ronda dapprincipio si comporta in modo identico ai bambini, confondendo le pubblicità sui cartelli stradali con figure

31. *RR*, I p. 1102.
32. *RR*, I p. 1122.
33. *RR*, I pp. 1104-5.

vive (il rospo, invece della pietra), e quindi scambiando il «bamboccione che si lecca le labbra» nella «réclame d'un formaggino» con «un monellaccio arrampicato su un cartello», e cosí via; alla fine, però, vede Marcovaldo arrampicato con una sega su un cartello e a quel punto cosa fa? Lo interpreta come parte della figura di una pubblicità (la pietra, invece del rospo), «e se ne riparte soddisfatto».[34]

L'odissea funebre del coniglio sui tetti della casa di Marcovaldo apre la seconda parte di questa prima serie compresa nei *Racconti*, passando a una maggiore articolazione narrativa, favorita dalla piú capace sede della rivista. E il passaggio è simile, in effetti, a quello registrato tra i primi racconti del dopoguerra e i nuovi racconti delle avventure dell'inizio degli anni Cinquanta; per la risoluzione del meccanico intoppo esterno in un disagio piú interiorizzato e stilisticamente complesso, che fa assomigliare *Il coniglio velenoso* a *Pesci grossi, pesci piccoli* o all'*Avventura di una bagnante*. Col filo rosso del male naturale nascosto che si dilata fino a diventare cosmico. La natura, del resto, è il tema costante della prima serie di Marcovaldo, come già i titoli esibiscono, pieni come sono di funghi, piccioni, vespe, boschi, conigli, mucche. Messi in malinconico contrasto, fin dal primo *Funghi in città*, con gli artificiali oggetti cittadini: cartelli, semafori, vetrine, immagini luminose, manifesti. Secondo la mesta dinamica soccombente che sta al centro anche della *Panchina* e di *Luna e Gnac*.

Il volume del 1963 continua a rispettare all'incirca la progressione cronologica, con qualche modifica dovuta soprattutto alla griglia alternata delle quattro stagioni entro la quale sono inquadrati i venti racconti che il libro contiene. Il nucleo originario di Marcovaldo rimane dunque abbastanza compatto all'inizio, seguito da quello dei sei nuovi racconti usciti sul «Corriere dei piccoli» del 1963 (salvo l'anticipo della *Città smarrita nella neve* in quarta posizione e lo scivolamento invece del piú antico *Luna e Gnac* in mezzo a questi

34. *RR*, I p. 1103.

nuovi), quindi dai tre racconti entrati direttamente in volume, mentre un quarto (*Un sabato di sole, sabbia e sonno*) viene anticipato in sesta posizione. Il complicarsi dello sfondo sociale, e insieme della natura del personaggio, enfatizza sia l'aspetto metanarrativo dei racconti, sia la presenza di un tema che non a caso sarà poi al centro dell'opera piú complicata e metanarrativa di tutte, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: il tema della nebbia e della cancellazione del mondo, che affluisce prepotentemente nella *Fermata sbagliata*, nella *Città smarrita nella neve*, fino all'ultimo *I figli di Babbo Natale*. Chiudendo il libro, come insegnava il finale del *Barone* e quello del *Cavaliere*, con la scattante immagine di un leprotto (la pagina bianca) che sfugge al lupo (nero come l'inchiostro) nel mentre si rende invisibile in una distesa di neve bianca.

Se *Il cavaliere*, campione anche lui dell'invisibile e della cancellazione, fu il pezzo di bravura che portava alle estreme conseguenze metanarrative l'intuizione del *Barone* e del *Visconte*, e se pure *Ti con zero* farà lo stesso rispetto alle *Cosmicomiche*, la seconda serie di Marcovaldo non sfugge alla regola. Confermando un destino comune a quello dei suoi libri maggiori anche per questo suo figlio minore: che ironia del destino per chi ebbe tanto sospetto di essere solo uno scrittore appunto minore, sarà in assoluto il suo libro piú venduto, raggiungendo la cifra record di quasi due milioni di copie. All'incirca quanto tutti gli altri libri di Calvino messi insieme.

3. *Le Cosmicomiche*

Le cosmicomiche funzionano cosí: c'è un trafiletto in corsivo, di poche righe, che descrive un fenomeno o una teoria scientifica, per lo piú relativi al campo astronomico; poi il corsivo s'interrompe, segue uno spazio tipografico vuoto, quindi il discorso riprende in tutt'altro modo, con tutt'altro effetto stereofonico. In quella pausa tra la flemmatica didascalia e l'inizio del racconto s'accende la voce di qualcuno che vuole a tutti i costi dire la sua. Che ci piomba addosso come se nell'intervallo avesse preso la rincorsa per strappa-

re la parola alla didascalia. «Lo so bene! – *esclamò il vecchio Qfwfq* – voi non ve ne potete ricordare ma io sí».[35] Questo è ciò che succede fin dalla prima cosmicomica di Calvino, *La distanza della luna*: l'improvviso interloquire di qualcuno che non si sa chi sia, da dove venga, cosa voglia, se non irrompere sulla rarefatta scena cosmica per riportarla sbrigativamente a terra. Coi suoi modi ciarlieri e pedestri. Quanto il corsivo della citazione scientifica era algido e composto, tanto il tondo del racconto viene strattonato in avanti da un'oralità invasiva: si fa largo per esclamativi, chiama in causa il pubblico, occhieggia, fa la parte di quello che la sa piú lunga di tutti.

L'effetto è stereofonico, si diceva, perché sembra che dal blocco di parole iniziali esca fuori d'un tratto una voce; qualcosa che ricorda quando Geppetto sta per colpire il legno e sente una vocina sottile sottile raccomandarsi: «Non mi picchiar tanto forte!». Ma è anche un effetto propriamente teatrale, per il brusco contrappunto d'intonazione che provoca; di qualcuno che fa un vistoso colpo di mano, impadronendosi in prima persona del mezzo di comunicazione: un "io" che sale sul palco e si mette a tu per tu con il "voi". Perché lui ogni volta c'era. Questo è il punto di forza che gli dà licenza di parlare. Un vantaggio di esperienza autobiografica, concreta, familiare, che lo rende testimone diretto delle cose piú impensabili.

L'ostentazione affabulatoria e monologante della voce narrativa ha questo di singolare: che produce straniamento attraverso l'estrema familiarità. Come si può far mostra di avere una confidenza personale, fatta di piccoli aneddoti e memorie da focolare, con gli spazi siderei prima dell'inizio del mondo? «Buio pesto, era – *confermò il vecchio Qfwfq*, – io ero bambino ancora, me ne ricordo appena. Stavamo lí, al solito, col babbo e la mamma, la nonna Bb'b, certi zii venuti in visita, il signor Hnw, quello che poi diventò un cavallo, e noi piú piccoli».[36] Un cavallo? E stavano lí dove? L'imbroglio è nella

35. *RR*, II p. 81.
36. *RR*, II p. 97.

voce, che umanizza ogni cosa con la gestualità e la concretezza spicciola del parlato, accompagnandoci come una garrula ed espertissima guida in mezzo a qualcosa di assolutamente alieno: tutti i dinosauri alla fine del Cretaceo erano morti, «tutti tranne me – *precisò Qfwfq,* – perché anch'io, per un certo periodo, sono stato un dinosauro».[37]

Il personaggio che fu protagonista unico e indiscusso dell'opera di Calvino negli anni Sessanta, con quel nome ingolfato di consonanti, impronunciabile, tecnologico e palindromo, è prima di tutto una voce, dunque. In rigorosa coerenza con quanto era rimasto del personaggio negli anni Cinquanta: cioè nulla, se non una voce metallica che usciva da un'armatura disabitata. Ma oltre a questo Qfwfq può vantare altre due qualità: è pressoché ubiquo e camaleontico. Quindi non è inesistente come il cavaliere, anzi al contrario sembra in grado d'incarnare ogni forma d'esistenza, anche prima che l'esistenza come l'intendiamo noi esistesse. Non è scomparso nel nulla, ma tutt'al piú attende nel nulla di apparire, è un essere continuamente in potenza, un concentrato iperbolico di potenzialità. Perciò molto piú simile a Gurdulú, l'idiota metamorfico che s'immedesima con tutto, che non ad Agilulfo. Salvo che Gurdulú è un deficiente che ha perso coscienza di sé, invece Qfwfq si presenta come il sagace depositario di una consapevolezza planetaria, anteriore alla singola coscienza. E mentre Gurdulú pensa di essere questo o quest'altro, Qfwfq semplicemente lo è. Non solo, ma se Gurdulú s'identifica in ogni cosa animata o inanimata che gli capita sotto gli occhi, il vecchio Qfwfq ha ben altre identità cosmiche da esibire.

Di fatto nelle cosmicomiche succede che il filo del personaggio, pronto con la trilogia a farsi antenato, fino a rarefare la sua individualità in una pura e semplice immagine, viene riavvolto ancora piú indietro. Perché Qfwfq è in effetti l'antenato degli antenati, il piú antenato di tutti, colui che rilancia il destino di antecedenza in scala addirittura di anni luce. E se ne fa carico, a quel punto, in

37. *RR*, II p. 164.

forma estrema di proto-personaggio, mobilissimo, che può essere tutto e nulla. Del resto Calvino raccontava di aver cominciato a scrivere le cosmicomiche in seguito a una conferenza di Giorgio de Santillana del 1963 a Torino su *Fato antico e fato moderno*, durante la quale si prendeva ad esempio il personaggio Pierre Bezuchov di *Guerra e pace*, «che fatto prigioniero e in pericolo di vita guarda le stelle e pensa che questo cielo è in lui, *è* lui».[38] Essere in grado di qualsiasi metamorfosi e perciò di ricominciare sempre da capo, questa è la natura salvifica di Qfwfq: l'approdo ideale, nella sua fluidità sempre disponibile a nuovi inizi, per chi non vorrebbe mai aver già congedato il primo libro, avere per sempre fissato un primo personaggio.

Qfwfq è insomma anche lui figlio di quella sindrome-*Sentiero* che non vorrebbe mai esaurire il potenziale della primogenitura. Anzi, si direbbe che ne sia il figlio prediletto. Non a caso *Le Cosmicomiche* sono in origine un taccuino di soli inizi: «Ho cominciato cosí: avevo preso l'abitudine di segnarmi le immagini che mi venivano in mente leggendo un libro per esempio di cosmogonia»; e via via prendendo nota, si è trovato ad «avere un certo numero di inizi, di motivi di partenza, spesso le prime righe del racconto». A quel punto «non restava che svilupparli»:[39] ossia svolgerne la pura potenzialità di avvio, concretizzarne la disponibilità narrativa. Con quella fede nel racconto che si fa da solo sulla quale già si fondava la trilogia degli antenati. Dove quel che conta è soprattutto l'immagine iniziale, se l'immagine è buona il racconto va da sé, organizzandosi in logica conseguenza.

«Ma io ognuna delle Cosmicomiche», dice in una lettera dell'agosto 1966, «la scrivo pensando che questa è la prima cosa che scrivo, partendo da zero»: accumulare inizi stimola il «piacere del ricominciare», che Calvino riconosce essere la «vera molla, forse

38. I. Calvino, *"Il cielo sono io"*, in «la Repubblica», 10 luglio 1985, pp. 22-23; poi col titolo *'Fato antico e fato moderno' di Giorgio de Santillana*, in *Saggi*, II p. 2089.

39. Barberis, *Calvino spiega il suo cosmo*, cit., p. 7.

non soltanto qui, ma sempre». Il tutto enfatizzato dalla forma discontinua della serie di racconti: «non per niente sono scrittore di racconti, piú che di romanzi».[40] Cosí come nelle *Lezioni americane*, al momento di dichiarare che la sua opera era fatta in gran parte di *short stories*, porta ad esempio proprio *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero*, come un tipo di operazione narrativa che non avrebbe potuto «realizzarsi che nel breve arco della short story».[41] In ragione, soprattutto, della loro astratta natura spazio-temporale, quindi del particolare tipo di densità, campata in un certo senso sul vuoto, che chiede di compiersi in un breve volgere di pagine.

D'altra parte l'astrazione non è che il rovescio dell'esperienza: *Le Cosmicomiche* sono in un certo senso la prima opera di Calvino che elabora il lutto della perdita di quell'esperienza per antonomasia che era stata per lui la Resistenza. E lo fa buttandosi finalmente senza rimorso nelle braccia dell'astrazione. Dietro al *Sentiero*, scrive in una lettera del settembre 1965, «c'era un'esperienza di realtà molto forte», finita la quale, tutto ciò che è venuto dopo non è stato altro che un pallido tentativo di ritrovare un analogo fondamento per la scrittura. A questo punto, data ormai come persa per sempre quell'onda vitale di «un'epoca unica e forse irripetibile della mia vita», non rimane che contare su se stessi, sulle risorse piú stabili della propria vocazione letteraria: quindi su un «certo tipo di immaginazione geometrica e un po' astratta» che fa parte «stabilmente del mio gusto e del mio carattere».[42]

Perciò Calvino potrà definire *Le Cosmicomiche*, nel giugno del 1966, come «un libro postumo a una certa idea della letteratura – a una certa *pretesa* della letteratura – sulla quale non c'era piú modo d'andare

40. Lettera a Michele Tondo del 30 agosto 1966 (*Lettere*, pp. 933-34). Ma si veda anche la lettera a Cesare Garboli del 2 dicembre 1967: «Io cerco sempre d'aprire il discorso a ogni racconto come ricominciando da zero, ignorando il resto che ho scritto e scriverò» (*Lettere*, p. 967).

41. *Saggi*, 1 671.

42. Lettera a Lev A. Veršinin del 14 settembre 1965 (*Lettere*, p. 879).

avanti».[43] Nella misura in cui era un libro, in definitiva, di completa astrazione, «tecnico e metodologico»,[44] come lo descriveva altrove (e infatti esposto a quegli stessi rischi di «meccanicità»[45] di cui per tutti gli anni Cinquanta ebbe a lamentarsi riguardo a quel primo parto della fantasia, tanto spontaneo quanto meccanico, ch'era stato *Il visconte dimezzato*). In una parola, un libro privo di ideologia: «Tra un paio di mesi», scriveva nell'ottobre 1965, «uscirà un mio libro di racconti, dove pescare l'ideologia sarà un problema».[46]

Dunque, riassumendo: niente piú esperienza, niente piú ideologia, niente piú romanzo. Accettare di scrivere per via d'astrazione, tagliando il cordone ombelicale con il fondamento concreto dell'esperienza, vuol dire anche se non soprattutto accettare, come si è visto, di essere solo uno scrittore legato alle forme brevi. Da questo momento in avanti, infatti, l'opera di Calvino abbandonerà definitivamente l'ambizione del romanzo, di quel dover essere unitario e organico a lungo perseguito, dandosi piuttosto ai piú congeniali appagamenti della discontinuità; fino a quell'apoteosi dell'opera di soli inizi, già in parte prefigurata dalla stessa genesi delle *Cosmicomiche*, che sarà *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. *Le Cosmicomiche* diventano cosí l'occasione per rovesciare una volta per tutte il problema, celebrando la nobile tradizione dell'opera breve «contro i "romanzieri"», e spingendosi addirittura a sostenere che fosse «tempo di tornare a usare questo termine nell'accezione negativa che ebbe per lungo tempo nella letteratura italiana».[47]

In tal senso è probabile sia da spiegare anche l'enfasi sulla novità assoluta delle *Cosmicomiche* da parte dell'autore mentre andava scrivendole. Niente di nuovo rispetto alla radicata sua consuetudine di descriversi sempre intento a ricominciare tutto daccapo dopo l'az-

43. Lettera a Sebastiano Addamo del 23 giugno 1966 (*Lettere*, p. 929).
44. Lettera a Lev A. Veršinin del 14 settembre 1965 (*Lettere*, p. 879).
45. Ibid.
46. Lettera a Gian Carlo Ferretti del 5 ottobre 1965 (*Lettere*, p. 885).
47. Lettera a Ottavio Cecchi del 15 luglio 1966 (*Lettere*, p. 933).

zeramento del passato, ma in questo caso accentuata in modo particolare. Forse anche in relazione all'origine dell'opera, che si concretizzava a seguito della proposta di Giambattista Vicari, nel marzo 1963, di dedicargli un numero della rivista «Il Caffè»; con il carico di aspettative che questo poteva generare: «Avete fatto il numero per Palazzeschi, che compiva 77 anni, mentre io ne compio solo (al prossimo ottobre) 40». Certo se sono convinti non sarà lui a dire di no, e in quel caso dovrà impegnarsi a dar loro «un inedito».[48]

Il 13 maggio del 1964 avverte Vicari che «della serie di testi che voglio darti (una cosa del tutto nuova) due sono già pronti»; sarà una serie che probabilmente avrà un seguito, «fino a farne un volume», ma intanto «Il Caffè» potrà contare sull'anteprima, e «sarà una cosa nuova e divertente, spero».[49] Nel giugno suggerisce per l'illustrazione dei testi sulla rivista i nomi di Matta, Steinberg, Brauner, insieme a un altro importante «ispiratore grafico»: Popeye-Braccio di Ferro.[50] Nel novembre del 1964 sul «Caffè» escono le prime quattro cosmicomiche: *La distanza della Luna*, *Sul far del giorno*, *Un segno nello spazio*, e *Tutto in un punto*.[51] Nello stesso mese racconta a François Wahl di andare avanti «con questa serie di racconti, che non hanno niente a che fare con la fantascienza ma sono un genere interamente nuovo».[52] E ancora, nel febbraio 1965, informa Gerda Niedieck di stare scrivendo una serie di racconti «un po' diversi da quelli che ho scritto finora».[53] Infine nel settembre 1965, discutendo con Michelangelo Antonioni di un progetto di collaborazione, si dichiara «immerso in un lavoro d'invenzione molto di-

48. Lettera a Giambattista Vicari del 9 marzo 1963 (*Lettere*, p. 736).
49. *Lettere*, p. 813.
50. Lettera del 9 giugno 1964 (cit. in *Lettere*, p. 814 n. 2).
51. *La distanza della Luna*, *Sul far del giorno*, *Un segno nello spazio*, *Tutto in un punto*, in «Il Caffè», XII 1964, 4 pp. 3-33.
52. Lettera del 16 novembre 1964 (*Lettere*, p. 837).
53. Lettera del 22 febbraio 1965 (*Lettere*, p. 854).

verso (una serie di racconti che rappresentano un esperimento nuovo e richiedono una concentrazione in una certa logica)».[54]

Tra l'aprile e il maggio 1965 quattro nuove cosmicomiche compaiono sul «Giorno» (definite nell'occhiello «una serie di racconti di Italo Calvino»), altre due a ottobre e infine una sull'«Espresso» nel novembre (nell'occhiello: «Un nuovo genere letterario. Il racconto cosmicomico»), quando esce anche il volume.[55] Primo libro del tutto nuovo a uscire nei «Supercoralli» (destinati fino a quel momento solo alle raccolte dei *Racconti* e dei *Nostri antenati*), ebbe un notevole successo di vendite, del quale Calvino nel luglio 1966 si compiace citando le 45 mila copie raggiunte come la dimostrazione che la letteratura, «pur muovendosi lontano dalle abitudini piú pigre del pubblico»,[56] non per questo deve rinunciare a raggiungere un pubblico piú ampio possibile.

Il volume conteneva in tutto dodici racconti, quattro dei quali erano inediti. L'ordine era all'incirca cronologico, secondo l'uscita su rivista e giornale. Con le prime due cosmicomiche, *La distanza della Luna* e *Sul far del giorno*, si viene subito introdotti in quello che s'imparerà a riconoscere come il tipico clima narrativo del nuovo genere di racconti. Caratterizzato innanzitutto dall'oralità espansiva di Qfwfq, come si diceva; e di conseguenza dalla presenza virtuale di una cerchia di pubblico in ascolto, che la voce cosí estroversa del protagonista non può fare a meno di evocare. In modo che lo sviluppo stesso del racconto appaia stimolato dalla curiosità di una platea nascosta, che con le sue mute domande incalza Qfwfq ad andare avanti nella narrazione di fatti tanto straordinari, a precisare

54. Lettera del 29 settembre 1965 (*Lettere*, p. 881).

55. *Senza colori*, in «Il Giorno», 11 aprile 1965, p. 8; *Fino a che dura il Sole*, ivi, 18 aprile 1965, p. 6; *Lo zio acquatico*, ivi, 1° maggio 1965, p. 9; *La nascita della Luna*, ivi, 16 maggio 1965, p. 9; *Giochi senza fine*, ivi, 24 ottobre 1965, pp. 2-3 del supplemento «Il Giorno domenica»; *I meteoriti*, ivi, 31 ottobre 1965, pp. 4-5 del supplemento «Il Giorno domenica»; *Cadendo con Ursula*, in «L'Espresso», 14 novembre 1965, pp. 21, 23.

56. Lettera a Ottavio Cecchi del 15 luglio 1966 (*Lettere*, p. 932).

meglio come stavano le cose e insomma a dilatare il racconto: «L'orbita? Ellittica, si capisce, ellittica»; «Se non abbiamo provato a salire? E come no?»; «Ora voi mi chiederete cosa diavolo andavamo a fare sulla Luna, e io ve lo spiego».[57]

Anche da questo punto di vista *Le Cosmicomiche* spiccano nella storia dell'opera di Calvino: per quanto esplicita vi appare la messa in scena di quella dipendenza del racconto dal pubblico che tanta parte ebbe nella fondazione di se stesso come scrittore. Insieme al legame che tale dipendenza dimostra qui di avere con un principio fondamentale di propulsione della trama: il momento del cambiamento. Tutte le cosmicomiche sono storie che nascono nel tempo esatto della trasformazione: quando la luna si stacca dalla terra, quando nasce la luce del giorno, quando lo spazio inizia ad espandersi, l'atmosfera a filtrare i colori, i primi vertebrati lasciano la vita acquatica per quella terrestre, o i dinosauri si estinguono. Perché il cambiamento non è solo il tema ma la giustificazione stessa del racconto, l'elemento di discontinuità che permette al protagonista di avere qualcosa da dire davanti a un pubblico. Secondo quell'antica e radicata convinzione che accreditava per esempio l'entrata in guerra come una grande cesura tra l'indicibile privato e il dicibile pubblico.

Il momento di passaggio è per definizione esaltante e insieme critico. Per tre motivi fondamentali: intanto perché riguarda la delicata questione dell'identità, con l'abbandono di una vecchia spoglia e l'assunzione di un'altra nuova; in altre parole, riguarda una metamorfosi, con quanto di vitale ma anche destabilizzante, potenzialmente mortale essa comporta. Poi perché quest'alterazione di ciò che era non avviene senza le sue lancinanti perdite; senza dunque toccare il grande tema della mancanza: lo «struggimento per quel contatto perduto», «la nostalgia straziante di ciò che ci mancava», di ciò che stava diventando «per sempre irraggiungibile».[58]

57. *RR*, II pp. 81 e 84.
58. *RR*, II pp. 89, 93 e 95-96.

Infine per l'urgenza che trovarsi in mezzo al cambiamento impone, di superare al meglio la prova, lasciando una traccia significativa di sé.

Il che avviene attraverso la strada della distinzione, o meglio cercando in ogni modo di scampare quella dell'indistinzione. Come tutta la terza cosmicomica, fin dal titolo *Un segno nello spazio*, dimostra: «Avevo perduto tutto: il segno, il punto, quello che faceva sí che io – essendo quello di quel segno in quel punto – fossi io».[59] Utilizzando quello stile ragionativo e capzioso, che si annoda su se stesso e si ripete nell'ansia di esattezza, fino quasi all'insignificanza e alla cancellazione di sé, che caratterizza tutta la stagione delle cosmicomiche. Le quali trovano il loro modo d'esserci e svilupparsi proprio attraverso una drammatizzazione continua della difficoltà di comunicare e descrivere. Della difficoltà di rintracciare un segno adatto alle cose. «Un segno come? È difficile da dire perché se vi si dice segno voi pensate subito a un qualcosa che si distingua da un qualcosa, e lí non c'era niente che si distinguesse da niente; voi pensate subito a un segno marcato con qualche arnese oppure con le mani che poi l'arnese o le mani si tolgono e il segno invece resta, ma a quel tempo arnesi non ce n'erano ancora, e nemmeno mani, o denti, o nasi, tutte cose che si ebbero poi in seguito, ma molto tempo dopo».[60]

Dietro le parole non c'è un corpo e non c'è un'esperienza: «Cadere nel vuoto come cadevo io», dice all'inizio della *Forma dello spazio*, «nessuno di voi sa cosa vuol dire».[61] Quando alle parole non corrispondono le cose, tutto diventa instabile, non restano che confuse ipotesi, approssimazioni, e «insomma, nessuno ne sapeva niente»;[62] non resta che annaspare in una tormentosa difficoltà di definizione, dove anche passato e futuro sono termini vaghi, «tra i quali

59. *RR*, II p. 112.
60. *RR*, II p. 108.
61. *RR*, II p. 182.
62. *RR*, II p. 187.

non riuscivo a fare distinzione».[63] Se non riesci a lasciare un segno, il segno giusto sulla cosa giusta, sarai sempre condannato a non «cogliere l'essenziale»,[64] a non capire chi sei. Invece di raggiungere la «forma perfetta, definitiva»,[65] rimarrai uno che si perde «a metà strada»[66] nella storia dell'evoluzione, com'erano quelli rimasti a mezzo nella metamorfosi verso l'umanità descritti nella *Giornata d'uno scrutatore*.

Il racconto *Anni-luce* si può dire che sia una perfetta messa in figura della sindrome-*Sentiero*. Quel cartello che sporge da una lontanissima galassia, con sopra scritto «TI HO VISTO»,[67] scatena il rovello dell'immagine definitiva da lasciare di sé, tra l'incudine dello spreco da una parte, e il martello del giudizio irrevocabile dall'altra. Tutto è questione, come già insegnava *Il barone rampante*, di come si è visti, di come farsi vedere. Del resto, anche per quel famoso segno da lasciare, una delle prime domande era: «Visibile?», alla quale Qfwfq risponde: «Sí, bravo, e chi ce li aveva gli occhi per vedere, a quei tempi là? Niente era mai stato visto da niente, nemmeno si poneva la questione».[68] Niente mani denti o nasi, come si è detto, che aiutassero a distinguere una cosa dall'altra. Ma soprattutto niente occhi. E questo è un punto decisivo, che viene sviluppato nell'ultima, piú complessa e articolata delle *Cosmicomiche*, intitolata *La spirale* e divisa in tre parti, che già preannuncia l'evoluzione del genere cosmicomico nei modi che poi saranno di *Ti con zero*.

Nella *Spirale* si abbandona la cosmogonia per calarsi in un mondo di taglia opposta, trasformando Qfwfq niente meno che in un mollusco. Nell'essere senza forma per eccellenza: «non avevo né occhi né testa né nessuna parte del corpo che fosse differente da

63. *RR*, II pp. 187-88.
64. *RR*, II p. 202.
65. *RR*, II p. 150.
66. *RR*, II p. 152.
67. *RR*, II p. 193.
68. *RR*, II p. 109.

nessun'altra parte».[69] Il mollusco è il principe dell'indistinzione. Finché, nella «minestra indifferenziata» dove vive, a un certo punto non lo coglie un irresistibile «struggimento»,[70] quindi s'accorge d'essersi innamorato, o meglio d'aver cominciato «a riconoscere, a isolare»[71] i segni di qualcos'altro fuori di sé. E allora lo prende la smania d'essere riconosciuto a sua volta, facendo qualcosa che «marcasse la mia presenza in modo inequivocabile, che la difendesse, questa mia presenza individuale, dalla labilità indifferenziata di tutto il resto».[72] Da qui nasce la conchiglia, da questa voglia di distinguersi attraverso il «*fare*»;[73] e non perché servisse a qualcosa, ma cosí, «come uno che dice "bah!" oppure "mah!", cosí io facevo la conchiglia, cioè solo per esprimermi».[74] Per esprimere «la parte piú vera di me, la spiegazione di chi ero io, il mio ritratto»; tutte quelle cose, insomma, «che potevano essere dette soltanto in quel guscio di conchiglia avvitato a spirale».[75]

Soltanto con un'immagine. Infatti è dalla conchiglia-immagine, in grado di spremere «una forma da noi stessi», mirando alla perfezione contro gli «esseri informi, incolori, sacchi di visceri messi su alla meglio»,[76] che nascono infine la vista e gli occhi. La funzione piú strettamente legata al distinguere, non meno di quanto lo sia il linguaggio. «L'importante era costituire delle immagini visuali», si convince a un certo punto Qfwfq, «e poi gli occhi sarebbero venuti di conseguenza».[77] E non sono le cosmicomiche stesse ad essere fatte in questo modo? Si prende un'immagine, che non si riesce a vedere per quanto è astratta, e la si fa sviluppare su se stessa, acqui-

69. *RR*, II p. 207.
70. *RR*, II p. 210.
71. *RR*, II p. 211.
72. *RR*, II p. 212.
73. Ibid.
74. *RR*, II p. 213.
75. Ibid.
76. *RR*, II p. 219.
77. *RR*, II p. 218.

stare forma e concretezza, finché gli occhi dei lettori potranno dire di averla vista.

Con *Le Cosmicomiche* ormai è chiaro, come lo era nel finale del *Cavaliere inesistente*, che non è la realtà a dover diventare parola, ma piuttosto la parola realtà: non il visibile va trasformato in dicibile, ma viceversa. Quando la materia era tutta in un punto si stava tutti pigiati come acciughe, dice Qfwfq in *Tutto in un punto*. Tutto era indistinto finché la signora $Ph(i)Nk_{o}$ non pronuncia le parole fatidiche: «Ragazzi, avessi un po' di spazio, come mi piacerebbe farvi le tagliatelle»;[78] ed ecco che lo spazio delle cose che corrispondono a quelle parole si fa largo nella mente, si dilata come si dilata il racconto prendendo alla lettera l'immagine di stare tutti in un punto, e s'inizia a vedere il mondo.

4. *Ti con zero*

Dopo aver gettato le fondamenta di una serie, aver lavorato intorno al suo grado zero per consolidarlo con un numero di esempi sufficienti, di solito Calvino prende e inizia a produrne dei campioni al quadrato. Una nuova razza che conservi i tratti della serie originaria, ma già contenga i lineamenti di qualcosa di diverso, che guarda in avanti. O meglio dove i tratti originari siano passati a un livello superiore di autocoscienza, di riflessione su se stessi. Forse semplicemente l'anticamera prima di autodistruggersi: l'inizio della manovra di cancellazione della propria generazione spontanea, prima di metterci una pietra sopra affinché non diventi troppo meccanica e prevedibile.

Quando *Le Cosmicomiche* escono in volume nel novembre 1965, Calvino non aveva affatto concluso la serie. Il libro esce anche prima del previsto, anzi «prestissimo», mentre la scrittura era ancora in corso: «ma io la serie delle cosmicomiche non l'ho mica terminata, sto scrivendone dei nuovi, devo riscriverne alcuni già scritti

78. *RR*, II p. 122.

(che non ho messo nel volume), insomma continuerò finché mi vengono, forse per una futura seconda serie in volume», come scrive nell'ottobre 1965;[79] e sempre negli stessi giorni: «Continuo ancora a scriverne, di queste *Cosmicomiche*, perché sento che il discorso non è ancora finito. Ora il volume è di dodici racconti: alcuni li ho esclusi perché voglio riscriverli; forse ne raccoglierò un'altra serie di qui a un po'».[80]

Il cantiere delle cosmicomiche, al momento di pubblicare la prima serie in volume, era quindi ancora aperto. L'uscita del volume in quel preciso momento sembra occasionale e contingente, probabilmente per sfruttare entro l'anno il successo che sulle pagine del «Giorno» il nuovo genere di racconti doveva aver riscosso, se già nell'ottobre del 1965, quando il libro era ancora in bozze, Calvino informa che alcune case editrici estere avevano chiesto a Einaudi l'opzione per *Le Cosmicomiche*.[81] Nella spinta a proseguire la fortunata serie non mancava, inoltre, l'«incentivo economico», vista la possibilità di «piazzare i singoli racconti sul "Giorno" che finora me li ha pagati 150 mila l'uno sebbene gli esperti di mercato dicano che posso farmeli pagare di piú».[82]

Comunque, nel settembre 1966 Calvino informa Maria Corti di star «continuando a scrivere "cosmicomiche"», le quali «a poco a poco stanno diventando un'altra cosa».[83] *La molle luna*, che è il racconto d'apertura di *Ti con zero*, era stato scritto proprio nell'autunno in cui si preparava il libro del 1965; poi nella primavera-estate dell'anno successivo erano stati composti *Il sangue, il mare*, *Mitosi* e *Ti con zero*. Quindi tra il gennaio e il settembre del 1967 vengono preparate altre otto cosmicomiche, di cui quattro pubblicate sul «Giorno», finché nell'ottobre non esce nei «Supercoralli» il volume *Ti*

79. Lettera a Alcide Paolini (*Lettere*, p. 882).
80. Lettera a Angelo Maria Ripellino del 26 ottobre 1965 (*Lettere*, p. 894).
81. Ibid.
82. Lettera a Paolini dell'ottobre 1965 (*Lettere*, p. 883).
83. Lettera del 28 settembre (*Lettere*, p. 938).

con zero, che raccoglieva in tutto undici racconti. Anche in questo caso, tuttavia, non è l'uscita del volume a mettere un punto fermo alla scrittura, a dimostrazione dell'estrema vitalità della serie, che i singoli libri faticano a contenere. Un po' come succederà in seguito con l'esorbitare del racconto sulla città oltre *Le città invisibili*, o del genere descrittivo oltre *Palomar*.

Nel 1968 Calvino compone altre tre nuove cosmicomiche. In quello stesso anno viene allestito per gli abbonati del Club degli Editori un volume «mai distribuito sul mercato normale»,[84] dal titolo *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, il quale conteneva, distribuite in cinque sezioni, «una scelta dei miei ultimi racconti meno difficili»,[85] ovvero venti cosmicomiche, tra cui otto che non comparivano nei due volumi precedenti. Infine nell'estate del 1984 scrive ancora due cosmicomiche (*Il niente e il poco* e *L'implosione*), in vista del volume di *Cosmicomiche vecchie e nuove* che uscirà per Garzanti nel novembre dello stesso anno. E sarà l'ultimo suo libro a essere pubblicato prima della morte.

Come nel caso di *Collezione di sabbia*, uscito il mese prima, anche questo volume viene probabilmente pensato da Calvino su sollecitazione editoriale, per offrire qualcosa da pubblicare con la sua firma al nuovo editore. Le alternative che Calvino discute nel luglio 1984 con Piero Gelli erano tre: fare un volume che raccogliesse soltanto *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero* cosí com'erano; o una raccolta complessiva come quella che poi sarà; oppure, infine, «un volume con racconti ancora da scrivere aggiunti ai precedenti, in modo da integrare ed equilibrare le varie parti "aggiornandone" i temi alle principali novità astronomiche degli ultimi anni: quasars, buchi neri ecc.».[86] Analogamente a quel che era accaduto nel caso della trilogia incompiuta delle *Cronache degli anni Cinquanta*, Calvino dimostra anche qui lo stesso rimpianto di non aver concluso in modo ade-

84. Lettera a Piero Gelli del 14 luglio 1984 (*Lettere*, p. 1519).
85. Lettera a Michel David del 17 marzo 1970 (*Lettere*, p. 1075).
86. *Lettere*, p. 1519.

guato una serie, addirittura offrendosi a lunga distanza di tempo di tornarci sopra per farlo: dargli «un'organicità lucreziana» e farne «una summa cosmologica», secondo il «progetto che avevo formulato allora» ma «che non avevo avuto la costanza di continuare».[87]

Il volume che poi verrà pubblicato sarà conforme come si è detto alla seconda ipotesi, che era anche quella che garantiva il piú rapido allestimento del libro, rispetto alla terza ipotesi per la quale sarebbe stato invece necessario «rimandare il piano almeno d'un anno»;[88] e tuttavia mantenendo un certo sapore di novità rispetto alla prima delle tre ipotesi. *Cosmicomiche vecchie e nuove* riuniva dunque tutti i racconti delle *Cosmicomiche* del 1965 e di *Ti con zero* del 1967, piú sei degli otto comparsi nella *Memoria del mondo* e i due appena scritti: in tutto trentuno cosmicomiche. Distribuite però diversamente da come erano nei libri originari, con una divisione in quattro parti, per argomenti: *La memoria dei mondi*, *Inseguendo le galassie*, *Le biocomiche* e i *Racconti deduttivi*.

In effetti già nell'indice di *Ti con zero* s'avvertiva una diversa presa delle redini costruttive del libro, rispetto alle undici cosmicomiche che si susseguivano cosí com'erano nel libro omonimo. Per il fatto che mentre quest'ultimo era il distillato del genere cosmicomico, nel secondo libro le cose come si è visto iniziano a complicarsi, e anche il genere non si presenta piú nella forma pura e semplice di una volta. Si tratta infatti di un libro assai piú ibrido dell'altro, la cui omogeneità di serie era garantita dalla presenza in tutti i dodici racconti del personaggio-ombrello Qfwfq. Viceversa in *Ti con zero* c'è solo una prima sezione di quattro racconti che hanno ancora per protagonista Qfwfq; e che infatti si chiama *Altri Qfwfq*: «fondi di magazzino delle *Cosmicomiche*», li definisce l'autore in una lettera del marzo 1968.[89] Come dire la scia terminale del libro precedente,

87. Ibid.
88. Ibid.
89. Lettera a Angelo Guglielmi del 9 marzo 1968 (*Lettere*, p. 993).

guardata ormai con una certa sufficienza, con l'aria di un genere da superare. «Tranne però *Il sangue, il mare*», aggiunge nella stessa lettera, «che credo sia nella linea buona, cioè è un passo avanti dopo *La spirale*»: con la solita, precisa coscienza riguardo ai punti di svolta della propria opera, che nella *Spirale* collocata in fondo alle *Cosmicomiche* già coglieva il germe del nuovo, in grado di superare i procedimenti della vecchia serie. «Il discorso diverso comincia con *La spirale* (nelle *Cosmicomiche*)»[90] e continua con *Il sangue, il mare* e *Priscilla*, nella seconda parte di *Ti con zero*: quelle che nelle *Cosmicomiche vecchie e nuove* chiamerà, per distinguerle dalle altre, *Le biocomiche*. D'altra parte già nel novembre 1965, quando *Le Cosmicomiche* uscivano in volume, Calvino diceva di aver «intenzione di continuare *La spirale*», perché la storia «non è ancora finita», e anzi si tratta d'un «racconto che non finirà mai».[91]

Infine la terza parte di *Ti con zero* è quella che dà il nome all'intero libro, enfatizzando l'importanza che questo gruppo di racconti riveste per l'immagine di sé che Calvino vorrebbe trasmettere col nuovo libro, rispetto alla precedente esperienza cosmicomica. «Quel che mi interessa di piú sentir discutere è la parte terza del mio libro, anche per sapere fin dove potrò andare avanti in quella via»;[92] perché sono questi «ultimi racconti che probabilmente aprono la via del mio futuro lavoro»,[93] e in definitiva «il risultato a cui tengo di piú».[94] E sono appunto i quattro racconti denominati *Racconti deduttivi* nell'ultima sezione della raccolta del 1984: *Ti con zero*, *L'inseguimento*, *Il guidatore notturno*, *Il conte di Montecristo*.

La tripartizione di *Ti con zero* propone dunque una sorta di stratigrafia dell'evoluzione del genere cosmicomico. Prima di tutto l'originaria forma cosmologica, incentrata su ciò che l'autore definisce

90. Lettera a Cesare Milanese del 16 dicembre 1967 (*Lettere*, p. 971).
91. Lettera a Gerda Niedieck del 24 novembre 1965 (citata in *Lettere*, p. 894 n. 2).
92. Lettera a Milanese del 16 dicembre 1967 (*Lettere*, p. 972).
93. Lettera a Luigi Baldacci del 15 gennaio 1968 (*Lettere*, p. 982).
94. Lettera a Guglielmi del 9 marzo 1968 (*Lettere*, p. 992).

«l'operazione Qfwfq»;[95] ma che già appare diversa rispetto al primo libro, piú meccanica per invenzione e sviluppo.

Quindi la successiva forma biomorfa, disposta all'interno di un'apposita trilogia dal titolo *Priscilla*: *Mitosi*, *Meiosi* e *Morte*. Dove s'intensifica la riflessione meta-linguistica, e il racconto cambia anche stilisticamente di aspetto, addensando sulla pagina un testo molto piú complesso, fatto di ripetizioni e grovigli ragionativi, che su una materia tanto astratta sfiora quasi il *non-sense*: «nello straziante dolore di sentirmi già potenzialmente raddoppiato per potenzialmente possedere qualcosa di potenzialmente mio, e ancora costretto a non possedere, a considerare non mio quindi potenzialmente altrui ciò che potenzialmente sto possedendo».[96] Continuando a modulare, come si è detto, la fondamentale idea autoriflessiva che era già nella *Spirale*: la mancanza del mondo galvanizza il linguaggio, stimola l'invenzione, perché «quando non si può fare nessuna cosa per mancanza del mondo esterno, l'unico fare che ci si può permettere disponendo di pochissimi mezzi è quello speciale tipo di fare che è il dire».[97]

Infine l'ultima forma deduttiva, che come dice il nome fonda la narrazione sul procedimento logico consistente nel derivare da una premessa una conclusione che ne rappresenta la necessaria conseguenza. La logica in realtà diventa in questi testi pretesto per il piú accanito raziocinio dubitativo, per le piú vertiginose catene di ipotesi. Dato un «leone L nell'atto di balzare su di me a fauci spalancate e artigli protesi» e una freccia F lanciata contro il leone, cosa succederà nel «rapporto tra me freccia leone in quest'attimo d'incertezza che si ripete uguale, incertezza che ha per posta la morte?».[98] Lo spasimo di tensione che rimane aperto tra un punto e l'altro dello spazio è quello che in tutti e quattro i testi deduttivi dà luogo

95. Lettera a Giovanni Falaschi del 4 novembre 1972 (*Lettere*, p. 1179).
96. *RR*, II p. 285.
97. *RR*, II p. 281.
98. *RR*, II p. 307.

al vortice di congetture e quindi allo sviluppo del racconto: in *Ti con zero* tra il leone e la freccia, nell'*Inseguimento* tra l'inseguitore e l'inseguito, nel *Guidatore notturno* tra la macchina dell'uomo in una direzione e quella della donna nel verso opposto, nel *Conte di Montecristo* tra il punto di reclusione e quello d'uscita dalla prigione.

Il testo vive interamente nell'attesa del momento in cui la freccia arriverà al leone, l'inseguitore all'inseguito, l'uomo alla donna, Dantès alla fuga. Questo è il senso della deduzione: mettere tra l'inizio di un ragionamento e la sua fine come una calamita che li spinga l'uno nelle braccia dell'altra; innescare un principio di necessità che conduca il discorso dalla premessa alla conclusione, dall'entrata all'uscita. Il grande sogno di tutta l'opera di Calvino non era poi altro che di specie deduttiva: quello della molla narrativa che facesse discendere il resto da sé, della virtú meccanica che provvedesse a garantirne uno svolgimento inevitabile. Il miraggio del congegno perfetto per far venire fuori i testi, liberando l'autore dalla «paura che per tutta la durata d'un interminabile secondo mi tiene impietrito, tiene impietriti in volo il leone e la freccia»[99] e insieme a loro il racconto stesso, di non sapere andare avanti, di perdersi a mezzo, senza mai incontrare il bersaglio.

99. *RR*, II p. 321.

IX

LE CARTE IN REGOLA

1. Il romanzo che non c'è

Nel 1967 *Ti con zero* si congedava dagli anni Sessanta, e da quel vuoto di romanzo che nell'opera di Calvino essi rappresentano, con un ultimo racconto, *Il conte di Montecristo*, dove si trova un termine che verrà poi ripreso nel capitolo sulla *Molteplicità* delle *Lezioni americane* incontrando una gran fortuna: iper-romanzo.

Cos'è esattamente l'iper-romanzo? Intanto qualcosa che viene dopo l'anti-romanzo e il meta-romanzo, accodandosi alla schiera novecentesca di problematiche devianze rispetto al termine neutro di partenza. Quindi un evidente calco della parola iper-testo, che era stata coniata in inglese circa un paio di anni prima, nel 1965, per indicare un testo fatto di molti testi, una scrittura non sequenziale che si dirama e consente al lettore di scegliere il percorso da seguire. Il prefisso intensivo iper- (dal greco ὑπέρ, 'sopra, oltre'), fa parte della stessa famiglia di arci-, super-, extra-, stra-, e ultra-. A differenza di questi, però, iper- è un prefisso usato soprattutto in campo scientifico, in particolare medico, con una connotazione prevalentemente negativa: è insomma un aumento, o sovrabbondanza, che presenta qualcosa di patologico, di fuori misura. Al quale corrisponde una morbosità opposta, individuata col prefisso di segno contrario ipo-. Ovviamente nella parola iper-romanzo rimane piú l'accento scientifico che non quello negativo. Certo però è che qualcosa sembra restare nell'orecchio di una proliferazione incontrollata e nient'affatto esultante, come sarebbe nel caso di super- o ultra- per esempio.

Ma vediamo in che modo e in quale contesto il termine compare nel *Conte di Montecristo*, racconto che Calvino ancora nel 1972 considerava il suo «testamento gnoseologico».[1] Sul finire del racconto,

1. Lettera a Giovanni Falaschi del 4 novembre 1972 (*Lettere*, p. 1180).

Calvino utilizza una delle sue tecniche di epilogo preferite (già sperimentata nel *Barone rampante*, nel *Cavaliere inesistente* e anche in *Marcovaldo*), che consiste nell'assimilare il filo della trama a quello dell'inchiostro su una pagina scritta. Cosí le varie linee ipotetiche dei piani di fuga di Edmond Dantès e dell'Abate Faria dalla prigione del castello d'If, «si dispongono come le pagine di un manoscritto sulla scrivania d'un romanziere». Il manoscritto si suppone che sia un romanzo dal titolo *Il conte di Montecristo* e lo scrittore Alexandre Dumas, che procede servendosi di due aiutanti, Auguste Maquet e P.A. Fiorentino, i quali «sviluppano una per una le varie alternative che si dipartono da ogni singolo punto, e forniscono a Dumas la trama di tutte le varianti possibili d'uno smisurato iper-romanzo». A quel punto Dumas «sceglie, scarta, ritaglia, incolla, interseca», costruendo il suo romanzo come un grande *collage*, che sfoltisce e regola le infinite possibilità dell'iper-romanzo che gli sta dietro. I diagrammi che i personaggi disegnano sulle pareti della prigione «assomigliano» a quelli che Dumas traccia sul foglio «per fissare l'ordine delle varianti prescelte», tra i tanti «abbozzi di futuro» forniti dagli aiutanti. Perché, secondo una celebre frase del racconto, «per progettare un libro – o un'evasione – la prima cosa è sapere cosa escludere».[2] In altre parole, per scrivere un romanzo (diciamo pure un "vero" romanzo) la prima cosa da fare è questa: non scrivere un iper-romanzo.

L'iper-romanzo, in fondo, è un fantasma di paralisi. Tener conto di tutte le alternative possibili vuol dire essere immobilizzati dentro un gomitolo senza fine, presi al centro di una totalità autosufficiente, che non necessita di un io che faccia una scelta a dispetto di tutte le altre, di un autore per l'appunto, che dica come e dove andare avanti, quale strada prendere e quale lasciare. *Il conte di Montecristo* è uno dei piú classici romanzi dell'Ottocento, il modello di romanzo-romanzo si può dire, e la sua specifica qualità romanzesca nasce proprio dalla cancellazione di quell'enorme iper-romanzo che lo pre-

2. *RR*, II pp. 353-56.

cede: se Auguste Maquet e P.A. Fiorentino avessero passato direttamente i loro fogli in tipografia, *Il conte di Montecristo* sarebbe stato tutt'altra cosa, appunto un vero iper-romanzo; nella misura in cui invece esiste la figura dell'autore Dumas che filtra e sceglie, non lo è. Con un grande strascico di rimpianti, naturalmente. Perché proprio in quel fantasma di paralisi sta anche una straordinaria fascinazione, molto calviniana: per la compiutezza ideale del Tutto che figura, un'utopia d'intatta purezza edenica, prima d'ogni taglio e scempio, prima della caduta nel mondo delle storie personali come scelte e dunque possibili errori, dell'individualità come separazione.

La seduzione e il cruccio verso tutto ciò che resta escluso dal gesto definitivo della scrittura, l'ossessione per le potenzialità che quel gesto porta a perdere per sempre, e infine i tormentati riflessi sulla propria figura d'autore che tutto questo comporta: è chiaro che qui entriamo ancora una volta nella delicata area della sindrome-*Sentiero*. Per essere Dumas bisogna scegliere, e pensare solo alla storia che si vuole scrivere. Ma c'è invece chi non ci riesce, e quando cerca di concentrarsi sulla storia che vorrebbe scrivere, s'accorge che «quello che mi interessa è un'altra cosa, ossia, non una cosa precisa ma tutto ciò che resta escluso dalla cosa che dovrei scrivere; il rapporto tra quell'argomento determinato e tutte le sue possibili varianti e alternative, tutti gli avvenimenti che il tempo e lo spazio possono contenere»; rimanendo cosí preso in «un'ossessione divorante, distruggitrice, che basta a bloccarmi».[3] In questo modo non si scrive il romanzo *Il conte di Montecristo* e non ci si chiama Alexandre Dumas. Si scrive semmai un racconto intitolato *Il conte di Montecristo* e ci si chiama Italo Calvino. Quel racconto fa parte di una raccolta di racconti, intitolata *Ti con zero*, che sarà l'ultima dello scrittore: di lí in avanti di raccolte di racconti non ne farà piú. D'altra parte da molti anni Italo Calvino non scrive piú neanche un romanzo: la verità è che forse non ne ha mai scritti, perché non è Alexandre Dumas.

Dopo *Ti con zero* e *Il conte di Montecristo* che chiudeva quel volu-

3. *Lezioni americane* (*Saggi*, 1 p. 687).

me, si può dire che per Calvino finiscano gli anni Sessanta, occupati quasi per intero dalla sperimentazione delle *Cosmicomiche*, e s'aprano gli anni Settanta. In quel decennio sono tre le sue maggiori opere: *Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Tre opere che si assomigliano per non essere nessuna delle tre né un romanzo né una raccolta di racconti. Ma di fatto qualcosa di piú: un insieme di testi brevi, uniti da una cornice che ne fa una sorta di oggetto esorbitante dalla dimensione classica dei due generi letterari fin lí praticati, romanzo o raccolta di racconti. Alla cui inclassificabilità viene giusto in soccorso la sovradimensione dell'iper-. Insomma in un certo senso sono degli iper-romanzi; di sicuro lo è *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che sembra proprio essere stato scritto apposta per mettere in pratica la teoria, facendoci concretamente vedere cosa sarà mai questo iper-romanzo.

I tre romanzi-non romanzi che negli anni Settanta vanno incontro alle piú vertiginose attese dei teorici della letteratura, mettendone in pratica schemi e procedimenti di costruzione col massimo virtuosismo, sono quelli che danno a Calvino le carte in regola per diventare lo scrittore italiano contemporaneo probabilmente piú famoso nel mondo, soprattutto in Francia e in America, a partire dalla metà del decennio. Si può dire che la sua fortuna all'estero sia da quel momento in poi incomparabile rispetto a quasi tutti gli altri scrittori italiani del secondo Novecento. Nel 1984 lui stesso registra l'andamento decennale di un tale successo: «Il fatto di "esistere" come autore anche all'estero io lo avverto solo da una decina d'anni, e riguarda soprattutto due paesi: Francia e Stati Uniti». In Francia racconta di aver «cominciato a "esistere" veramente» quando iniziò a esser pubblicato nei «Livres de poche», i tascabili che diffondevano il suo nome tra il grande pubblico. Mentre in America, dove fu Gore Vidal in un primo momento a lanciarlo, il successo di massa arrivò inaspettatamente, con due libri che si sarebbero detti lontani dalle «abitudini di lettura americane»:[4] *Le città invisibili* e le *Fiabe italiane*.

4. *Dietro il successo* (*Eremita*, p. 263).

Scrittore per eccellenza cosmopolita (parola che contiene in sé il titolo delle sue due opere piú importanti a cavallo degli anni Sessanta e Settanta: "cosmicomiche" e "città"), del tutto esente da quei tratti provinciali cosí spesso legati, anche nel Novecento, alla figura del letterato italiano, l'Italo Calvino che ormai va in giro per il mondo confrontandosi con i grandi della letteratura mondiale, da Borges a Nabokov, può menare il vanto di «essere uno scrittore italiano che non indulge a nessuno dei luoghi comuni che gli stranieri s'aspettano dagli italiani»;[5] che era vanto non da poco per chi in quei tratti antiquati e vagamente sentimentali della nostra tipica figura d'autore aveva tanto recalcitrato a riconoscersi. Anche per fedeltà a tutt'altra immagine di autorevolezza professionale che gli veniva dalla famiglia: con quel depurato senso d'internazionalità scientifica che faceva dei genitori una sorta d'illuminati eccentrici, partecipi ma insieme laicamente distaccati dall'italianità comune dei loro tempi.

Tuttavia non sarà una felice consegna ai modi sperimentali piú alla moda o una qualche euforia internazionalista, che non è mai nelle corde di Calvino, a risolvere il suo rapporto con la tradizione italiana. Tant'è vero che quando dovrà dar conto nelle *Lezioni americane* di un valore cosí fondante nella sua opera com'è quello della rapidità, non s'affiderà alla facile citazione di qualche recente teoria letteraria o filosofica che suonasse accattivante per il pubblico americano, ricollegandosi piuttosto a Boccaccio e Leopardi. D'altra parte è sempre in relazione alla brevità, quindi alla questione cruciale del rapporto tra racconto e romanzo, che torna fuori il termine iper-romanzo nelle ultime pagine dell'ultima lezione sulla *Molteplicità*. Con l'annuncio che il romanzo normale, tradizionalmente inteso, non esiste piú; ma è stato rimpiazzato da opere costruite attraverso la combinazione in serie di forme brevi: «oggi la regola dello "scrivere breve" viene confermata anche dai romanzi lunghi, che presentano una struttura accumulativa, modulare, combinatoria».[6]

5. Ibid.
6. *Saggi*, I p. 730.

Da cui la proposta di utilizzare il termine iper-romanzo per definire un tal genere di romanzi che non sono piú romanzi: «Queste considerazioni sono alla base della mia proposta di quello che chiamo "l'iper-romanzo" e di cui ho cercato di dare un esempio con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*».[7] Citando come altro modello di iper-romanzo *La vie mode d'emploi* di Georges Perec che è un «romanzo molto lungo ma costruito da molte storie che si intersecano (non per niente il suo sottotitolo è *Romans* al plurale), facendo rivivere il piacere dei grandi cicli alla Balzac».[8]

Romanzo di romanzi, si ricordi, era il sottotitolo della *Vita intensa* di Bontempelli del 1920: quale miglior riprova che dietro l'apparenza di cogliere soltanto il vento nuovo dei tempi, ciò che s'andava a toccare erano in realtà i buchi neri e le anomalie specifiche della tradizione letteraria italiana? A partire dal suo atavico problema con il romanzo, che Calvino ha patito in modo completo e profondo, restandone condizionato durante tutto il quindicennio decisivo della sua formazione e maturità di scrittore. Per finire col medicamentoso artificio del ciclo e della cornice, come gesto tipicamente sublimante in rapporto a quell'interezza perduta, che non si riesce per natura ad avere. Sarebbe perciò un errore leggere l'iper-romanzo sotto forma di pura e semplice, galoppante opzione di modernità, mentre era anche il grande sforzo di superamento di una mancanza congenita ed ereditaria. Trattandosi di qualcosa di piú di un romanzo nella misura in cui è anche qualcosa di meno. Dietro l'iper-romanzo sta sempre l'ombra e la paura del suo opposto, di un ipo-romanzo che non riesce a essere mai pienamente tale: di un romanzo normale che non c'è.

Nel *Fischio del merlo*, raccolto in *Palomar*, a un certo punto s'accenna al mestiere del signor Palomar in termini scopertamente autobiografici: si tratta di un lavoro sedentario, che si può svolgere «in luoghi e atteggiamenti che si direbbero del piú assoluto riposo»; col

7. Ibid.
8. Ibid.

rovescio della medaglia che induce a «non smettere mai di lavorare, anche sdraiato sotto gli alberi in un mattino d'agosto». Non è un lavoro normale, insomma, ma qualcosa che oscilla tra due estremi: tra l'essere piú che un lavoro, quindi un «iperlavoro», o viceversa meno di un lavoro, in altre parole uno «pseudolavoro».[9] Dov'è chiaro che tra l'iper- e lo pseudo- ci corre pochissimo; che dietro occhieggia sempre lo spettro del vuoto.

2. Incontri all'Oulipo

Nel luglio del 1967 Calvino si trasferisce con la famiglia a Parigi, dove rimarrà per tutti gli anni Settanta. La data è significativa, perché in quell'anno nella collana dei «Supercoralli» usciva non solo *Ti con zero*, con dentro *Il conte di Montecristo* e quell'immagine dell'iperromanzo di cui si è parlato; ma anche, in buona compagnia con altri importanti titoli stranieri (tra cui *Ferdydurke* di Gombrowicz, *Il maestro e Margherita* di Bulgakov, il *Teatro* di Ionesco e le *Poesie* di Breton), la traduzione di Calvino dei *Fiori blu* di Raymond Queneau.

In Italia Queneau, che era nato all'inizio del secolo e apparteneva dunque a una generazione precedente rispetto a Calvino, quella per intendersi che fu anche di Pavese o Vittorini, godeva di fama a dir poco dubbia. Per la sua eccentricità cosí poco adatta a certo conservatorismo letterario italiano; ma anche per una sua riduttiva immagine strettamente parigina, che pareva non essere in grado di far presa all'estero. Tuttavia le traduzioni non erano mancate, a partire dal dopoguerra: nel 1947 Einaudi pubblicava *Pierrot amico mio* e contemporaneamente Mondadori *Un duro inverno*; l'anno successivo ancora Einaudi faceva tradurre a Fernanda Pivano il primo romanzo di Queneau, *Le chiendent*, intitolandolo *Il pantano*; nel 1954 Longanesi traduceva *La domenica della vita*, e nel 1960 un altro traduttore d'eccezione, Franco Fortini, s'incaricava di tradurre per Einaudi *Zazie nel metró*, con la quarta di copertina firmata da Calvino.

9. *RR*, II pp. 891 e 894.

Nell'aprile del 1965 Calvino scrive a Franco Quadri invitandolo a riprendere in mano la traduzione di *Sally Mara*, che la casa editrice era interessata a fare «uscire al piú presto» e lo stesso Queneau caldeggiava. Inoltre aggiunge che ci sono «anche vari vecchi libri di Queneau da tradurre, tra cui il bellissimo *Loin de Rueil*», che verrà invece tradotto da Clara Lusignoli nel 1970, prendendo il titolo proposto da Calvino *Suburbio e fuga*. Ma soprattutto ciò a cui «tengo io personalmente piú che ai romanzi» è la traduzione della *Petite cosmogonie portative*, per la quale spende parole d'incondizionato entusiasmo: «Io sono convinto che è un grande libro, di cui si parla troppo poco, anche in Francia, eppure è uno dei piú straordinari exploits della poesia del nostro secolo».[10]

Si tratta di un poema in sei canti, che narra in 1386 versi alessandrini la storia dell'origine dell'universo, come un moderno *De rerum natura* lucreziano. Soltanto dopo la morte di Queneau, piú di dieci anni dopo quella prima proposta a Quadri che andò a vuoto, Calvino convinse nel 1977 l'ottantenne Sergio Solmi a farne una traduzione in endecasillabi sciolti, con la promessa della sua collaborazione. Che sarà sollecita e dettagliata fino alla pubblicazione del libro nel 1982, sempre nei «Supercoralli», accompagnata da una sua *Piccola guida alla piccola cosmogonia* dove si sciolgono i punti piú oscuri di un testo quantomai complesso e traboccante di riferimenti enciclopedici.

Nel frattempo Calvino aveva appunto tradotto *I fiori blu*, usciti la prima volta in Francia per Gallimard nel 1965, ed era diventato il queneaulogo piú autorevole d'Italia; non c'è traduzione che non passi per il suo setaccio, senza nascondere insoddisfazioni e risparmiare tirate d'orecchie. La sua diventerà una traduzione esemplare, per l'agilità con cui riusciva a cavalcare un testo pieno di fuochi d'artificio concettuali e linguistici; di trappole, anche, e di doppi

10. Lettera del 1° aprile 1965 (*Lettere*, pp. 858-59). La traduzione di *Sally Mara*, dallo stesso Calvino reputato un libro intraducibile, non andò in porto e il romanzo fu pubblicato solo nel 1991 da Feltrinelli.

fondi, ch'egli provvede a lumeggiare con un'operazione di padroneggiamento che molto somiglia a ciò che aveva fatto con i dialetti delle *Fiabe italiane*, vale a dire nell'unica altra sua esperienza di traduzione. Come allora anche qui all'ammirevole risultato si giunge in parte per via di negazione: dell'umor nero che c'è in Queneau, e non in Calvino, di quel sotterraneo ribollire sessuale e insensato della lingua ch'egli sempre dovette irresistibilmente depurare. Nel 1981, dopo un lavoro di cernita e raccolta iniziato anch'esso nel 1977, allestisce sotto il titolo *Segni, cifre e lettere* un volume di saggi di Queneau, accompagnandolo con un'ampia e importante *Introduzione*[11] che rappresenta il piú articolato tentativo di far conoscere in Italia il poliedrico autore francese al di là della sua vulgata funambolica.

Infine nella primavera del 1985 accetta la proposta di Vanni Scheiwiller di tradurre, per una strenna fuori commercio della Montedison, la poesia in 78 versi *Le chant du Styrène* del 1957; ci lavora dal 30 luglio al 4 agosto, continuando poi la revisione per tutta l'estate e consultandosi con Primo Levi sulla complessa terminologia tecnica relativa ai materiali plastici. Il 23 agosto, a meno di un mese dalla sua morte, scrive a Scheiwiller: «la traduzione del *Chant du Styrène* è fatta – almeno in una prima stesura – e viene molto divertente, tutta in alessandrini italiani di 14 sillabe (doppio settenario) a rime baciate come l'originale: un tour-de-force che fino all'ultimo non sapevo se mi sarebbe riuscito».[12]

Questa lunga fedeltà, che risale addirittura a un'antica recensione del 1947 sull'«Unità» a *Pierrot amico mio* tradotto da Fabrizio Onofri nella collana dei «Narratori contemporanei» di Einaudi,[13] si spiega con un profondo e ammirato interesse che prende piede dagli anni Sessanta in poi, facendo di Queneau il vero modello di autore a cui

11. I. Calvino, *Introduzione* a R. Queneau, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1981, pp. v-xxiii (*Saggi*, i pp. 1410-30).

12. *Lettere*, p. 1543. *La canzone del polistirene* si legge ora in *RR*, i p. 1189-93.

13. La recensione, uscita sulla terza pagina dell'«Unità» del 1° giugno 1947, si legge ora in *Saggi*, ii pp. 1408-9.

Calvino guarderà con spirito di rispecchiamento e quasi di emulazione. Scrittore fortemente inventivo e insieme metodico, che per tutta la vita fu dedito all'artigianato editoriale lavorando come dirigente presso Gallimard (infatti «siederà per tutti i giorni della sua vita alla sua scrivania negli uffici editoriali di Rue Sébastien-Bottin», come sottolinea Calvino nella nota bio-bibliografica alla raccolta dei saggi),[14] enciclopedico sul serio dato ch'era niente meno che il direttore dell'*Encyclopédie de la Pléiade*, matematico vero, ludico e tragico, sperimentale e classico, Queneau è la figura d'intellettuale piú completa e sfaccettata che potesse servire da riferimento alla metamorfosi calviniana in atto nel corso degli anni Sessanta.

«Gli anni Sessanta sono un'epoca di rinnovamento dell'orizzonte culturale, vista l'inadeguatezza del modo di conoscere umanistico a comprendere il mondo», scrive Calvino presentando i saggi di *Una pietra sopra* nel 1980,[15] per motivare il suo decisivo aprirsi in quegli anni agli stimoli della scienza, coniugati alla dimensione inventiva del comico; secondo un orientamento di teoria ma anche di pratica letteraria che si riconosce in un preciso nume tutelare: «Un nome che si collega a tutti questi aspetti comincia a essere citato con frequenza», nota l'autore storicizzando le proprie inclinazioni, «quello del rabelaisiano e enciclopedico Raymond Queneau».[16] E in effetti il nome è citatissimo in tutti i saggi e gli interventi di Calvino soprattutto del 1967, il fatidico anno della traduzione dei *Fiori blu* e del trasferimento in Francia.

Ma l'anno è significativo anche per altri versi. Infatti l'irresistibile ascesa di Queneau come padre putativo del nuovo Calvino eclettico e internazionale coincide con il lutto per la perdita di colui che, dopo l'improvviso venir meno di Pavese, per quindici anni aveva avuto per Calvino un ruolo di autorevole e dinamico indirizzo culturale: giusto un anno prima, nel 1966, era morto Elio Vittorini. E

14. I. Calvino, *Nota bio-bibliografica*, in Queneau, *Segni, cifre e lettere*, cit., p. xxviii.
15. *Sotto quella pietra* (*Saggi*, 1 p. 403).
16. *Saggi*, 1 p. 404.

nel saggio *Vittorini: progettazione e letteratura* uscito sul numero monografico del 1967 dedicato al suo scomparso fondatore dal «Menabò», il tentativo d'indicare una parentela o comunque una virtuale affinità tra i due scrittori-intellettuali è quantomai evidente: tirando fuori il nome di Queneau e del suo «universo linguistico-matematico-enciclopedico», per dimostrare come anche dall'esperienza surrealista e post-surrealista (alla quale Vittorini s'era avvicinato ma con molte riserve), si potesse derivare «una visione del mondo simile a quella cui Vittorini tende».[17] Queneau sarebbe stato un perfetto anello di congiunzione, se il dialogo tra i due, per altri motivi, non fosse alla fine mancato; col rimpianto del figlio di due padri, diversi eppure non troppo, che non sia mai riuscito a farli incontrare.

Il primo di questi padri, già in quanto vicario del primissimo e perduto ch'era Pavese, è una figura indissociabile dal senso di comunità operativa e culturale che la casa editrice Einaudi e i compagni einaudiani avevano rappresentato per Calvino. Ma anche il secondo o terzo che sia, insomma Queneau, non si dovrà credere che compaia nell'orizzonte dello scrittore italiano in vesti molto diverse. Certo in apparenza niente fu piú lontano per geografia, cultura, intenti letterari di un Pavese o un Vittorini da una parte, e di un Queneau o un Perec dall'altra. Anzi questo è il fondamentale dimezzamento genealogico che induce solitamente a parlare di un primo e di un secondo Calvino. E in Italia anteporre in genere il primo al secondo: come se quest'ultimo rappresentasse un degrado dalla figura d'intellettuale einaudiano impegnato che lo scrittore fu a tutto tondo, fino alla fine degli anni Cinquanta, a quella di un individualista giocoliere del ludico *à la française*, che iniziò a essere dagli anni Sessanta in avanti. Eppure queste due famiglie intellettuali non ebbero mai agli occhi di Calvino una qualità di segno opposto. Viceversa vennero in lui a fraternizzare proprio nella misura in cui riuscivano ad assomigliarsi: ovvero coprirono, in tempi assai diversi,

17. *Saggi*, I p. 183.

una funzione del tutto simile, che riguardava il rilancio di un'idea e soprattutto di una pratica collettiva di letteratura.

Il nome di Queneau è inseparabile dall'esperienza dell'Oulipo, sigla dell'«Ouvroir de littérature potentielle» ch'egli fondò nel 1960 insieme all'amico matematico François Le Lionnais. L'8 novembre 1972 Calvino partecipa per la prima volta, auspice Queneau, alla sua prima riunione oulipiana, come invitato d'onore, a casa del presidente fondatore Le Lionnais. Nella riunione seguente, del 14 febbraio 1973, viene eletto all'unanimità membro straniero insieme allo scrittore americano Harry Mathews. Durante lo stesso periodo Calvino, intervistato da Ferdinando Camon, che lo sollecita a dar conto dei suoi contatti con la cultura francese, risponde: «In fondo quelli con cui mi sento piú a mio agio sono un gruppo che nessuno sa che esista, l'Ou-li-po, amici di Raymond Queneau, poeti e matematici che hanno fondato questo Ouvroir de Littérature Potentielle, un po' nello spirito di Jarry e Roussel».[18]

Nella prima seduta del 1972 Calvino si era presentato agli oulipiani con un progetto di racconto o romanzo provvisoriamente intitolato *L'incendio della casa abominevole*. Data la combinazione tra quattro personaggi e dodici azioni efferate, in grado di produrre una potenzialità abnorme di soluzioni, «che ammonta a ottomilaottocentosettantaquattro miliardi, duecentonovantasei milioni, seicentosettantaduemiladuecentocinquantasei»,[19] si richiede l'intervento di un calcolatore che agisca in senso anti-combinatorio selezionando soltanto alcune soluzioni compatibili con certe restrizioni (di tre tipi: oggettive, soggettive ed estetiche), in modo da riuscire a produrre un unico testo. In quella stessa seduta Georges Perec, l'altro grande animatore dell'Oulipo, insieme a Queneau (ma di una diversa generazione, piú giovane anche di Calvino, era infatti nato nel 1936 e morí precocemente nel 1982), illustrò il progetto di quello che diventerà il suo libro maggiore: *La vie, mode d'emploi*, pubblicato nel

18. Camon, *Il mestiere di scrittore*, cit. (*Saggi*, II p. 2781).
19. *L'incendio della casa abominevole* (*RR*, III p. 330).

1978, suscitando grande ammirazione in Calvino, il quale nelle *Lezioni americane* lo definisce addirittura «l'ultimo vero avvenimento nella storia del romanzo»; un iper-romanzo costruito su tutta una serie di regole fisse, che tuttavia non ne «soffocava la libertà narrativa, ma la stimolava».[20]

I testi oulipiani che Calvino produrrà in quegli anni non sono tanti né particolarmente significativi. Ne reca testimonianza soprattutto la seconda raccolta antologica dei lavori del gruppo, che uscí nel 1981 da Gallimard col titolo *Atlas de littérature potentielle*. Dove, oltre alla descrizione del progetto per *L'incendio della casa abominevole* (qui intitolato *L'ordre dans le crime*), si legge il *Piccolo sillabario illustrato* che ricalcava il *Petit abécédaire illustré* di Perec, costruendo dei brevissimi testi con giochi fonici su ogni serie sillabica (ba-be-bi-bo-bu e cosí via). Un altro testo di Calvino raccolto nell'*Atlas* è un'estensione semantica del cosiddetto metodo *S* + 7, che era uno dei piú tipici esercizi oulipiani: si prendono un testo e un dizionario e si sostituisce ogni sostantivo del testo con il settimo lemma che lo segue nel dizionario, proseguendo finché non si ottiene un risultato soddisfacente. La variante calviniana (*Hommes illustres* + 7) proponeva di utilizzare lo stesso metodo con un testo ricco di nomi propri e un dizionario enciclopedico.

In occasione della morte dei due piú importanti ispiratori dell'Oulipo, Queneau e Perec, Calvino produce gli altri due esercizi oulipiani che si trovano nella sua opera: nel 1977 dedica a Queneau un *Poème à lipogrammes vocaliques progressifs*, che cosí descrive: «Sono partito dalla parola italiana piú corta, che contenga tutte le vocali: *aiuole*. In ogni verso della prima quartina tutte le vocali compaiono e spariscono una a una» secondo un certo ordine, mentre «la seconda quartina si apre con la successione *a a, e e, i i, o o, u u*. Il resto della poesia utilizza solo la vocale e».[21] Nel 1983 scrive invece la

20. Nella lezione sulla *Molteplicità* (*Saggi*, I pp. 730 e 732).

21. I. Calvino, *Poème à lipogrammes vocaliques progressifs*, in *À Raymond Queneau*, Paris, Oulipo, 1977 («Bibliothèque Oulipienne», n. 4), p. 17 (*RR*, III p. 1243).

poesia *Georges Perec oulipien* composta utilizzando soltanto le lettere del titolo. Infine tra i progetti non concretizzati rimane traccia di due ipotesi di riscrittura a rovescio: «Riscrivere l'*Odissea* immaginando Ulisse completamente incapace di spostarsi», oppure «Con il titolo *Pour un Hamlet rotatif*, rifare un *Amleto* in cui l'ordine degli avvenimenti fosse completamente invertito: Fortebraccio arriverebbe quindi fin dal primo atto e non saprebbe che fare; lo spettro apparirebbe durante una riunione della corte, ecc.».[22]

Nella bibliografia finale dei membri dell'Oulipo contenuta nell'*Atlas* e distinta tra opere oulipiane e opere non oulipiane, l'unica opera davvero oulipiana di Calvino (a parte il *Piccolo sillabario illustrato*, che però è lungo solo poche pagine) viene considerata *Il castello dei destini incrociati*, un estratto del quale non a caso entrava nell'antologia. Segue *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che a differenza del *Castello*, però, reca tra parentesi la specificazione: «eléments oulipiens».[23] *Le città invisibili* compare invece catalogato tra le opere non oulipiane, anche se in una riunione dell'ottobre 1974 (quando in Francia ne era appena uscita la traduzione per Seuil) risulta che Calvino avesse spiegato come «nelle *Città invisibili* la cosa piú tipicamente oulipiana è l'indice».[24]

D'altra parte, nella quarta di copertina dello stesso *Atlas*, al momento di vantare le opere di vasto respiro a cui l'Oulipo aveva contribuito nell'ultima decina d'anni, riscattandosi da una fama elitaria ed enigmistica, non è il meno noto *Castello dei destini incrociati* a essere citato insieme alla *Vie, mode d'emploi* e a *Le Naufrage du stade Odradek* di Mathews, ma il *best seller Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Della cui struttura Calvino aveva fornito una spiegazione altamente formalizzata proprio sulle pagine della rivista «Bibliothèque Ouli-

22. Progetti conservati negli archivi dell'Oulipo e citati da M. Bénabou, *Per una storia dell'OuLiPo, tra Francia e Italia: l'esempio Calvino*, in *Attenzione al potenziale!*, a cura di B. Eruli, Firenze, M. Nardi, 1994, p. 25.

23. Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 414.

24. Bénabou, *Per una storia dell'OuLiPo tra Francia e Italia*, cit., p. 23.

pienne», nel testo intitolato *Comment j'ai écrit un des mes livres*[25] (ricalco dal titolo di un libro di Raymond Roussel, antenato irregolare stimatissimo da Queneau).

Dunque le tre maggiori opere che Calvino consegna agli anni Settanta vanno tutte e tre in qualche modo lette sotto il segno oulipiano. Difficile infatti è sottovalutare l'effetto liberatorio che l'incontro con quel modo di concepire la scrittura ebbe per lui. Perché l'idea cardine dell'Oulipo, che la letteratura trovasse la sua maggiore libertà nella regola, lo invitava a nozze: non solo per quell'enorme dose d'autocoscienza che ne fa uno scrittore del tutto alieno dall'ispirazione cieca; ma soprattutto per il carattere naturalmente deduttivo del suo tipo d'invenzione. L'Oulipo arriva al punto giusto per dare licenza ad antiche peculiarità calviniane, rimotivandole all'interno di una nuova spinta collettiva: prima fra tutte la ricerca di un *a priori* che giustifichi e modelli la scrittura.

«Il classico che scrive la sua tragedia osservando un certo numero di regole che conosce è piú libero del poeta che scrive quel che gli passa per la testa ed è schiavo di altre regole che ignora», diceva Queneau.[26] La regola apre un orizzonte di potenzialità che prima non c'era: in questo senso, non è un'istanza solo ordinatrice quella che mette in moto, ma piuttosto creativa. E del tutto calviniana, nella misura in cui egli s'era fatto fin dall'inizio scrittore combinando piacere e costrizione, esperimento e autocensura. Sempre per quel suo segreto patimento, tra l'angoscia del prendere una forma troppo definita e la pena di non prenderla affatto, che lo portò a fare dello scrittore non ancora diventato scrittore la piú seducente allegoria del potenziale nella *Prefazione* al *Sentiero dei nidi di ragno* del 1964. La quale solo per questo andrebbe considerata come il primo testo oulipiano in assoluto di Calvino, quando gli incontri all'Oulipo erano ancora lontani a venire. Perché risponde il piú fedelmente

25. I. Calvino, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, Paris, Oulipo, 1983, («Bibliothèque Oulipienne», n. 20), poi in «Nuova Corrente», xxxiv 1987, 99 pp. 9-28.

26. R. Queneau, *Che cos'è l'arte?*, in Id., *Segni, cifre e lettere*, cit., p. 207.

possibile all'idea guida dell'«Ouvroir de littérature potentielle» di Queneau e Perec: produrre «il testo e nello stesso tempo la possibilità di tutti i testi virtuali che possono sostituirlo».[27]

Tutta l'operazione letteraria dell'Oulipo si gioca su un termine chiave: "contrainte". Parola di difficile resa in italiano: "restrizione" o "costrizione" si direbbe. Ma forse la traduzione ideale sarebbe quell'espressione che Pavese aveva utilizzato nel 1945 parlando della funzione creativa delle collane editoriali: "passaggio obbligato".[28] Come dire che tra quell'antica fucina editoriale e questa nuova officina di letteratura potenziale il passo non era poi cosí lungo come sembra. Un'idea artigianale della letteratura da una parte, dall'altra il riattivarsi di una pratica di comunità letteraria: in entrambi i casi la profonda necessità che scrivere tornasse a essere un esercizio di attenzione su cosa si può fare e cosa no.

3. *Il castello dei destini incrociati*

Gli anni Sessanta vedono Calvino legare il suo nome, piú che a determinati libri, a un progetto di scrittura e a una nebulosa di racconti che momentaneamente si solidifica nei due volumi gemelli di cosmicomiche del 1965 e del 1967; ma che di fatto, come si è visto, scontorna i suoi limiti in una sorta di cantiere aperto relativo all'idea e alla forma cosmicomica, seminando propaggini fino al termine della sua carriera. Allo stesso modo gli anni Settanta conosceranno la lunga scia del genere che aveva preso corpo nelle *Città invisibili* ben oltre la data di uscita del libro. Ma a cavallo tra i due decenni era intanto spuntata all'orizzonte un'altra opera che aveva l'incarico di funzionare non tanto come un libro uscito una volta per tutte, quanto piuttosto come un cantiere di lavori in corso: si tratta del *Castello dei destini incrociati*, che ebbe una data di nascita, una vita e una consistenza molto fluttuanti.

27. Calvino, *Introduzione* a Queneau, *Segni, cifre e lettere*, cit. (*Saggi*, 1 p. 1429).
28. Si veda prima, p. 230.

Intanto esce la prima volta in modo occasionale, e anzi per commissione, in un'edizione limitata presso il raffinato editore di lusso Franco Maria Ricci di Parma, dentro al volume d'arte *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, nel novembre 1969. Calvino firmò un contratto biennale per un compenso a *forfait*, vista l'edizione limitata (1.000 copie) e molto costosa del volume, che non faceva prevedere grandi vendite. Salvo pentirsi quando invece l'attenzione di alcuni critici s'accese sul nuovo testo, con recensioni e discussioni che alimentavano il successo del libro; mentre egli non avrebbe voluto neanche che circolasse, in quanto «ho fatto un contratto per un libro a tiratura limitata, praticamente fuori commercio e se invece il libro si tira, vende, recensisce come un libro normale, il mio contratto andrebbe rivisto».[29] Comunque il contratto con Ricci sarebbe scaduto di lí a due anni, quindi «se vedo che la cosa ha un senso la rifarò per un libro diciamo normale», come scrive a Pietro Citati nel febbraio 1970.[30] Predisponendosi fin da allora a continuare a lavorarci sopra, forse anche a riscriverlo «di sana pianta»,[31] per farne, al momento della scadenza del contratto, un vero libro per Einaudi, come sarà il volume uscito nella collana dei «Supercoralli» nell'ottobre del 1973.

Il nuovo libro, secondo un costume ormai consolidato, viene pubblicato con l'aggiunta di una *Nota* dell'autore dove se ne ricostruisce la genesi, collocando il punto di partenza al luglio del 1968, quando una relazione di Paolo Fabbri su *Il racconto della cartomanzia e il linguaggio degli emblemi* (al «Seminario internazionale sulle strutture del racconto» di Urbino), gli suscitò l'idea di «adoperare i tarocchi come una macchina narrativa combinatoria».[32] A quel punto inizia a fare delle prove con un mazzo di tarocchi di Marsiglia e ad accumulare materiale, senza tuttavia trovare la cornice giusta entro

29. Lettera a Furio Jesi del 2 aprile 1970 (*Lettere*, p. 1072 n. 1).
30. Lettera del 9 febbraio (*Lettere*, p. 1071).
31. Lettera a Jesi del 2 aprile 1970 (*Lettere*, p. 1072 n. 1).
32. *RR*, II p. 1276.

la quale dar senso all'insieme disparato dei racconti. Mentre stava per rinunciare al progetto, arriva l'invito di Franco Maria Ricci a scrivere un testo per il volume dei tarocchi viscontei. Calvino pensa di utilizzare il materiale già scritto, ma in realtà lo stile completamente diverso dei raffinati tarocchi rinascimentali del volume di Ricci rispetto a quelli popolari di Marsiglia, lo induce a scrivere un altro libro, che «nel giro d'una settimana»[33] fu pronto, ed era appunto *Il castello dei destini incrociati*.

Al momento di riproporre *Il castello* nel volume Einaudi del 1973, ossia «nella veste usuale degli altri miei libri, rendendolo autonomo dalle tavole a colori del libro d'arte»,[34] Calvino oltre a revisionare il testo del 1969, decide di riprendere in mano anche il vecchio materiale relativo ai tarocchi marsigliesi, per organizzarlo in una seconda parte del libro, dal titolo *La taverna dei destini incrociati*. E qui cominciano i guai, a causa dell'*impasse* sulla cornice della *Taverna*: «per prima cosa dovevo costruire anche con i tarocchi di Marsiglia quella specie di "contenitore" dei racconti incrociati che avevo messo insieme coi tarocchi viscontei».[35] Un rompicapo che si rivela pressoché insolubile, sul quale Calvino tornerà piú e piú volte con centinaia di schemi, anche negli anni seguenti, inutilmente. La *Taverna* rimane la spina nel fianco del progetto, in quanto «non ha il rigore»[36] dello schema del *Castello*; perciò nella *Nota* l'autore dichiara di essersi deciso a darla infine alle stampe solo per liberarsene, e in una lettera a Mario Lavagetto del dicembre 1973 ribadisce di averla pubblicata solo come «testimonianza del mio fallimento».[37]

Dietro a tutto questo rovello numerologico stanno senza dubbio i procedimenti di calcolata invenzione verso cui Calvino in quegli anni si stava orientando con la bussola dell'Oulipo. Le date, del

33. *RR*, II p. 1278.
34. Ibid.
35. Ibid.
36. *RR*, II p. 1280.
37. Lettera del 26 dicembre (*Lettere*, p. 1224).

resto, parlano da sole: nel 1967 il trasferimento a Parigi e la prima citazione dell'Oulipo nella conferenza *Cibernetica e fantasmi (appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*; nel 1968 la relazione di Paolo Fabbri e l'anno seguente il volume sui tarocchi di Franco Maria Ricci. È *Il castello*, infatti, il piú rigoroso esercizio d'arte combinatoria che lo scrittore abbia prodotto, avendo nell'*Atlas de littérature potentielle* il compito, come si è visto, di rappresentare il Calvino pienamente *oulipien*.

La figura che sta dietro al libro, ovvero il congegno architettonico che ne governa la combinazione a incrocio delle storie, è il cruciverba. Le cosiddette "parole incrociate": le parole s'incrociano ad angolo retto in un reticolato, dove ogni casella-lettera appartiene sia alla parola verticale sia a quella orizzontale. La stessa cosa qui avviene con le carte al posto delle lettere, che disposte in una certa sequenza, verticalmente oppure orizzontalmente, formano non una parola ma una storia. Le storie che costituiscono i capitoli del libro sono sei, piú un capitolo finale intitolato *Tutte le altre storie* che completa il quadro. La prima storia (*Storia dell'ingrato punito*) parte dall'alto a destra del reticolo per il momento vuoto e scende riempiendo una striscia verticale; la seconda (*Storia dell'alchimista che vendette l'anima*) parte dalla fine dell'altra, in basso a destra, per tagliarla orizzontalmente da destra a sinistra; la terza (*Storia della sposa dannata*) riprende dal basso a sinistra verso l'alto del reticolo; la quarta (*Storia d'un ladro di sepolcri*) finisce di chiudere il quadrato dall'alto a destra verso sinistra; mentre la quinta e la sesta colmano la parte centrale, rimasta vuota, rispettivamente con un blocco di carte orizzontale al centro, da destra a sinistra (*Storia dell'Orlando pazzo per amore*), e verticale sempre al centro, dal basso all'alto (*Storia di Astolfo sulla luna*).

Nella *Nota* all'edizione del 1973 Calvino dice di aver cominciato la narrazione da queste ultime due storie, poiché il mazzo visconteo, sia pur d'un secolo precedente, come prima suggestione gli faceva venire in mente l'*Orlando furioso*.[38] Dunque la composizione proce-

38. Si ricordi che proprio in quegli anni Calvino lavorava intorno all'opera di

de al rovescio rispetto alla disposizione per la lettura: all'inizio viene costruito l'incrocio centrale (e finale) del quadrato magico, e intorno a questo le altre storie che si sovrappongono. Alla fine ogni singola storia viene incrociata per tre volte da altre storie, che ne parassitano una parte per i propri fini narrativi, come nel cruciverba la parola verticale fa con una lettera di quella orizzontale, e viceversa. In questo modo la successione d'immagini iniziale risulta in parte ricombinata all'interno di una nuova sequenza di carte che forma tutta un'altra storia, da questa si passa con lo stesso procedimento a un'altra ancora e cosí via.

Il mazzo visconteo dei tarocchi usati per *Il castello* è di raffinata fattura rinascimentale; miniati da Bonifacio Bembo per i duchi di Milano a metà del Quattrocento, sono conservati in parte all'Accademia Carrara di Bergamo, in parte alla Morgan Library di New York. Nel volume del 1969 di Franco Maria Ricci il dialogo tra immagini e testo trovava una disposizione grafica inevitabilmente diversa rispetto al libro che uscirà nei «Supercoralli» nel 1973. Nel primo caso si tratta infatti di un libro d'arte centrato sui tarocchi, dove le miniature vengono riprodotte nei colori e nelle dimensioni originali; il tutto accompagnato dal testo calviniano. Le pagine dispari sono destinate alla riproduzione ognuna di una carta; sulle pari invece compare il testo scritto, diviso in due colonne: quella principale, in corpo maggiore, contiene l'opera di Calvino, affiancata sulla sinistra da una colonna piú piccola, in corpo minore, che in alto reca il nome della carta e in basso una descrizione iconologica di Sergio Samek Ludovici (curatore anche degli apparati storici finali del libro).

Nel libro di Einaudi la situazione si rovescia: ad essere allestito, a questo punto, è un libro di Calvino con l'accompagnamento di alcune immagini; il cui ruolo ancillare rispetto al testo è reso eviden-

Ariosto, pubblicando nel 1967 l'*Orlando furioso raccontato da Italo Calvino* per la Eri di Torino, quindi per Einaudi nel 1970 l'edizione ampliata *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino. Con una scelta del poema.*

te dalla loro disposizione laterale nonché dalla riproduzione ridotta e in bianco e nero. Oltre al fatto che le carte vengono via via disposte a fianco nel punto che corrisponde al loro utilizzo dentro la storia, per cui il racconto appare fisicamente incorniciato da un margine in stretta relazione con esso; viceversa nel volume del 1969 la successione dei tarocchi sulle pagine dispari non segue la combinazione delle carte nel romanzo, ma riproduce prima le carte conservate a Bergamo, poi quelle di New York in un preciso ordine interno, indipendente dal racconto. Solo le combinazioni riassuntive delle varie storie sono già presenti, non ai margini ma intercalate graficamente al testo.

Il primo mazzo su cui Calvino si era fatto la mano per un identico esercizio combinatorio, quello della *Taverna* (che abbiamo visto precedere come ideazione *Il castello*), era un mazzo piú moderno, anzi quello «oggi internazionalmente piú diffuso», come precisa l'autore nella solita *Nota*: «*L'Ancien Tarot de marseille* della casa B.-P. Grimaud, che riproduce (in un'"edizione critica" stabilita da Paul Marteau) un mazzo stampato nel 1761 da Nicolas Conver, *maître cartier* a Marsiglia».[39] E i tre secoli di differenza si vedono: quest'ultimo è un mazzo di diffusione popolare, dalle figure con tratti piú marcati, che rispetto a quelle miniate, come nota lo stesso Calvino, anche ridotte di misura per l'edizione corrente hanno una resa grafica assai migliore. Dopo aver cercato di guardare ogni immagine singolarmente, con l'occhio sgombro di «chi non sa cosa siano», onde ricavarne delle suggestioni iconologiche autonome, la combinazione dei tarocchi uno dietro l'altro s'avvia con l'intento di «disporli in modo che si presentassero come scene successive d'un racconto pittografico».[40] Pienamente autorizzato, in quest'operazione, dalla «vasta fortuna letteraria» che proprio i tarocchi marsigliesi incontrarono, «dal surrealismo in poi».[41]

39. *RR*, II p. 1275.
40. *RR*, II p. 1277.
41. *RR*, II p. 1275.

I capitoli della *Taverna* sono otto, come quelli del *Castello*; e anche in questo caso il quadrato è formato da tre racconti che iniziano da ciascuno dei lati, senza tuttavia la rigorosa linearità ad incastro di quelli del *Castello*, come avvertiva con amarezza l'autore: «i "narratori" non procedono in linea retta né secondo un percorso regolare; vi sono carte che tornano a presentarsi in tutti i racconti e piú d'una volta in un racconto».[42] L'ombra del fallimento del progetto, che secondo un tipico costume calviniano antieuforico dilaga nella *Nota*, s'allunga sul disegno complessivo dell'opera. Che doveva essere in realtà tripartito, confermando un'ennesima volta quanto fosse tenacemente vero per Calvino che non c'è due senza tre. Come nel caso del *Cavaliere inesistente*, ch'era un tassello necessario per portare ad armonico compimento l'esperienza degli antenati, cosí accanto alla *Taverna* e al *Castello* l'autore progetta di affiancare un terzo titolo; sempre giocato sulla combinatoria tra testo e immagine, ma stavolta rinunciando ai tarocchi, per nausea della lunga frequentazione, e scegliendo invece di «creare un brusco contrasto ripetendo un'operazione analoga con materiale visuale moderno».[43] Ossia con i fumetti: non comici ma avventurosi e drammatici. Questo avrebbe dovuto essere il materiale per *Il motel dei destini incrociati*, dove un gruppo di persone scampate a una misteriosa catastrofe si sarebbe rifugiato iniziando a raccontare la propria storia attraverso i fumetti di una pagina bruciacchiata di giornale, «passando da una *strip* all'altra in colonne verticali o in diagonale».[44] Ma il terzo libro non fu mai scritto. E come nella *Nota* alla trilogia dei *Nostri antenati*, anche qui Calvino trova il modo di consegnare al lettore l'oggetto appena terminato ricorrendo all'immagine per lui principe d'ogni commiato, quella della pietra sopra. Allora, nel 1960, parlava di un ciclo compiuto, «cioè finito, in quanto non ho intenzione di scriverne altre»;[45] nella *Nota* al *Castello*, datata ottobre 1973, conclude drasti-

42. *RR*, II p. 1280.
43. *RR*, II p. 1281.
44. Ibid.
45. *Nota 1960* ai *Nostri antenati* (*RR*, I p. 1208).

camente con l'impaziente gesto di voltar pagina: «Il mio interesse teorico ed espressivo per questo tipo d'esperimenti si è esaurito. È tempo (da ogni punto di vista) di passare ad altro».[46]

L'epoca dei libri incrociati occupa un lasso di tempo di circa quattro anni, dal 1969 al 1973. È un progetto instabile, esposto sempre come a un rimescolarsi di carte: partito in un modo (con i tarocchi marsigliesi) e finito in un altro (con quelli viscontei), mentre il primo non c'era piú verso di farlo tornare; e neppure il terzo, che avrebbe potuto in qualche modo sanare la fastidiosa sensazione d'azzoppamento. Nel frattempo però Calvino si era dedicato a un altro progetto, e l'aveva portato felicemente a termine, pubblicando nel 1972 *Le città invisibili*: quindi prima della ripubblicazione del *Castello*, insieme alla *Taverna*, nelle edizioni Einaudi. Perciò nella sequenza delle opere di Calvino non è mai facile dire con sicurezza se *Il castello* venga prima delle *Città* o viceversa. Perché di fatto viene prima e dopo: prima nell'edizione originale Franco Maria Ricci, dopo in quella definitiva Einaudi. Tuttavia è importante ristabilire la sua effettiva primogenitura rispetto alle *Città invisibili*, al di là della sede defilata dov'era apparso in prima istanza. Non fosse altro che per dar ragione della sua natura labirintica e a tratti inamena, come fosse la prova d'eccesso di un virtuosismo meccanico che andava decantato prima di trovare un piú affabile equilibrio nelle altre grandi opere mature degli anni Settanta.

Ma non solo questo. Il fatto è che *Il castello dei destini incrociati*, al di là della sua effettiva riuscita, ha un posto del tutto singolare nell'opera calviniana: libro intricato talvolta fino all'artificioso, eppure piú di qualsiasi altro depositario di una problematica, quella delle immagini, capitale per Calvino. La maggiore sua opera combinatoria-oulipiana (sotto il segno della variazione e del ricominciare, piú che della combinazione vera e propria, saranno infatti sia *Le città invisibili* che *Se una notte d'inverno un viaggiatore*) si trova all'incrocio di almeno quattro linee portanti della sua poetica, strettamente legate l'una all'altra.

46. *RR*, II p. 1281.

La prima è l'eterno miraggio calviniano di «costruire una "macchina di racconti"»,[47] di poter contare su un congegno che desse direzione e impulso alla funzione fabulatrice. Secondo la pratica oulipiana del libro pensato come un dispositivo per generare storie; che a sua volta nasconde però un'utopia ben piú antica, quella rinascimentale di trovare una via d'artificio, macchine o giochi che siano, in grado di produrre testi: non a caso la conferenza di Fabbri, a cui Calvino dichiara di essersi ispirato, era sull'emblematica. «The Tarots as Story-telling Machine» sarà il titolo di una conferenza americana proposta dallo scrittore nel 1976;[48] anche se alla fine su tutto sembra piuttosto incombere il senso di un fallimento, data l'ammissione che i tarocchi «non si sono lasciati ridurre a servire da macchina come nel mio progetto».[49]

La seconda è il cuore stesso del problema della facoltà di comunicare ed esprimere del racconto: perché la *contrainte* del libro, in effetti, non sono i tarocchi in sé, ma il fatto che i personaggi li debbano utilizzare per un preciso motivo, per una specifica costrizione fisica: in quanto sono diventati tutti muti. Ovvero impediti a esprimere con le parole la propria storia. Cosí comincia *Il castello*: «era chiaro che la traversata del bosco era costata a ciascuno di noi la perdita della favella», lasciandoli nell'«assillo di non poterci scambiare le molte esperienze che ognuno di noi aveva da comunicare».[50] E anche *La taverna*: «faccio dei gesti per dire che ho perduto la parola, anche gli altri stanno facendo gli stessi gesti, sono muti, abbiamo perso la parola tutti, nel bosco»; da cui l'ansia letterale di come fare a esprimersi: «come faccio a raccontare adesso che ho perduto la parola, le parole, forse pure la memoria, come faccio a ricordare cosa c'era lí fuori, e una volta ricordato come faccio a trovare le parole per dirlo».[51] Salvi dopo mille peripezie nel bosco,

47. Cosí in una postilla al manoscritto, citata in *RR*, I p. 1375.
48. Lettera a Charles Newman del 2 febbraio 1976 (*Lettere*, p. 1294).
49. Lettera a Lavagetto del 26 dicembre (*Lettere*, p. 1224).
50. *RR*, II p. 505.
51. *RR*, II pp. 549-50.

morti dallo spavento, traboccano di esperienze da raccontare; quando arrivano al riparo nel castello o nella taverna sono diventati personaggi con un destino e perciò una storia da dire, ma non riescono fisicamente a farlo: «ne avremmo da raccontare, ognuno vorrebbe raccontare agli altri cosa gli è successo a lui, cosa gli è toccato di vedere, coi suoi occhi nel buio, nel silenzio, qui adesso c'è rumore, come farò a farmi sentire, la mia voce non la sento, non mi esce la voce dalla gola, non ho voce».[52]

Per superare quest'angosciante *impasse* non rimane, dunque, che ricorrere alle immagini: «A quel punto, sulla tavola appena sparecchiata, colui che pareva essere il castellano posò un mazzo di carte da gioco».[53] E qui torna, nel modo piú trasparente e scenografico che l'opera di Calvino conosca, il solito chiodo fisso dell'immagine: l'idea che l'unico modo di raccontare è far vedere, trasformare se stessi in un'immagine, come il barone rampante che solo facendo di se stesso una figura poteva dire le cose che aveva da dire.[54] Il racconto del *Castello* comincia quando uno dei commensali prende una carta e la posa davanti a sé: allora «tutti notammo la somiglianza tra il suo viso e quello della figura, e ci parve di capire che con quella carta egli voleva dire "io" e che s'accingeva a raccontare la sua storia».[55] Il personaggio per riuscire a dire la sua storia, aggirando l'ostacolo di non poterla semplicemente e direttamente dire a parole, non ha altra scelta che imboccare la strada dell'indiretto, tramutandosi in una carta da gioco.

Imboccata quella strada, ecco che il racconto comincia, ma con esso pure si apre un altro ordine di problemi, che ha a che fare con la terza linea di poetica di cui si diceva: l'incertezza dell'interpretazione. La metamorfosi in figura del personaggio consente il dire, ma in un modo solo indiretto, perciò per sua natura soggetto a

52. Ibid.
53. *RR*, II p. 505.
54. Si veda prima, p. 184.
55. *RR*, II p. 506.

un'estrema difficoltà d'interpretazione. Tutta la forma che il racconto prende nel libro è quindi di tipo congetturale: un susseguirsi d'ipotesi di lettura dei tarocchi disposti sul tavolo a comporre le varie storie. Come quando nel *Visconte dimezzato* il Gramo seminava per ogni dove i suoi segni dimezzati da interpretare, lasciando la gente nello sconcerto.[56]

In una lettera a Edoardo Sanguineti del febbraio 1974 Calvino parla della «polisemicità delle carte» come della «prima dimensione di senso» di tutta l'operazione del libro, «che non a caso si compie in un'epoca in cui i ruoli storici si mescolano e permutano continuamente»; perciò non resta che concludere tutto sotto il segno delle «carte della rovina e della distruzione».[57] L'incertezza al contempo vitale e rovinosa sull'interpretazione da dare, sul senso delle carte che una volta possono voler dire questo una volta quest'altro, si collega al solito tema della metamorfosi e della perdita di sé, che sta al centro di questo libro in particolare. Non a caso il «vecchio principe di ogni mescolanza e ambiguità»[58] è la figura del Diavolo; e insieme a lui c'è la donna, la Papessa pronta a inghiottire il giovane nel bosco che «è perdita di sé, mescolanza»: per unirsi a loro, come già avveniva nell'*Origine degli Uccelli* di *Ti con zero*, «devi perderti, strappare gli attributi di te stesso, smembrarti, trasformarti nell'indifferenziato, unirti allo stuolo delle Ménadi che corre urlando nel bosco».[59] E d'altra parte, questo è il rischio da correre per lo scrittore che voglia sempre cambiare le carte in tavola, rimandare il senso definitivo al libro che ancora deve venire, senza mai rimanere imbalsamato dentro un'idea di letteratura dove «tutti i giochi siano fatti».[60]

Infine la quarta linea di poetica che confluisce in questo libro si

56. Si veda prima, p. 169.
57. La lettera è del 5 febbraio (*Lettere*, p. 1226).
58. *RR*, II p. 516.
59. *RR*, II p. 513.
60. Lettera a Sanguineti del 5 febbraio 1974 (*Lettere*, p. 1226).

potrebbe riassumere col titolo del penultimo capitolo della *Taverna*: *Anch'io cerco di dire la mia*. Complesso capitolo metanarrativo, in sintonia con tutto lo stile piú intricato della *Taverna* (come sempre si verifica in Calvino coi tasselli posteriori dei cicli o delle serie), affronta il problema di quel che succede quando si smette d'interpretare le storie degli altri e si passa a dover narrare la propria. In una parola, il problema dell'autobiografia. Perché il titolo dell'intero libro parla chiaro: ciò con cui si ha a che fare qui è il destino, il comporsi della vita in un disegno, una forma, un racconto. E quando è il destino di chi scrive a dover essere letto, e perciò detto, l'unica figura che ne esce fuori è quella dello scacco autobiografico e della sindrome-*Sentiero*. «La parola scritta tiene sempre presente la cancellatura della persona che ha scritto o di quella che leggerà»:[61] ecco la grande figura della cancellazione, che poi sarà al centro dell'iper-romanzo sul lettore, ma anche sullo scrittore, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Come spiega sempre nella lettera a Sanguineti sul *Castello*: «il senso dell'assumere il narrabile come combinazione di carte, di storie che narrano se stesse, dà per risultato la cancellazione dell'io, se no a che serve?».[62]

4. *Le città invisibili*

Si legga l'inizio di questo racconto: «In Marzialia, popolosa nazione, vigevano ferree leggi militari che nessuno si sognava di discutere». E poi questi altri due: «In Panduria, nazione illustre, un sospetto s'insinuò un giorno nelle menti degli alti ufficiali: che i libri contenessero opinioni contrarie al prestigio militare»; «In Atrabilia, popolosa nazione, la parola libertà correva sempre sulle bocche dei potenti».[63] Di cosa si tratta? A occhio, sembra difficile

61. *RR*, II p. 597.

62. *Lettere*, p. 1228.

63. *Un paese disgraziato*, in «l'Unità», 14 ottobre 1953, p. 3; *Il generale in biblioteca*, ivi, 30 ottobre 1953, p. 3; *Libertà! Libertà!*, in «Il Contemporaneo», 1 1954, 20 p. 10 (*RR*, III pp. 932, 935 e 979).

sbagliare. Marzialia, Panduria, Atrabilia: saranno senz'altro tre delle cinquantacinque città invisibili di Calvino, tra le tante Maurilia, Zenobia, Armilla e cosí via, impossibile ricordarsele tutte.

Eppure non è cosí; sono racconti di Calvino, sí, ma scritti ben prima delle *Città invisibili*. Addirittura vent'anni prima. Leggiamone allora qualcun altro: «C'era un paese in cui era stato adottato uno strano sistema elettorale»; «In un paese la classe operaia non contava piú nulla e i padroni potevano fare quello che volevano»; «C'era un paese dai costumi rilassati»; «Un paese viveva sotto l'incubo di un delitto»; «In un paese vigeva il rapporto da causa a effetto».[64] Nonostante l'assenza dei tipici nomi femminili delle città, anche qui si respira un'irresistibile aria di famiglia. Eppure anche questi sono racconti datati all'inizio degli anni Cinquanta. Vent'anni prima, dunque, che *Le città invisibili* uscissero nella collana Einaudi dei «Supercoralli» nel novembre del 1972.

Nel 1954 si è detto che Calvino teneva sul settimanale «Il Contemporaneo» una rubrica dal titolo «I viaggi di Gulliver», dove andò pubblicando una decina di brevi racconti, tra cui alcuni di quelli che abbiamo appena citato; per lo piú erano apologhi politici, legati all'attualità, e dunque con un certo carattere estemporaneo. Dove a contare era soprattutto una prima idea estrosa, mentre il resto veniva da sé, senza troppo lavoro d'elaborazione. Infatti, pur trattandosi di una serie piuttosto compatta, non fu compresa nella raccolta dei *Racconti* del 1958. Della stessa natura era anche un altro manipolo di racconti usciti sull'«Unità» l'anno precedente, non a caso anch'essi rimasti tra gli esclusi dei *Racconti*. Ma il filo rosso che unisce questi testi è molto tenace, e risale ancora piú indietro. Si pensi a un racconto come *Isabella e Fioravanti* (uscito sull'«Unità» nell'ottobre del 1948, col sottotitolo «Una favola di Italo Calvino»),

64. *Le disgrazie d'un paese*, in «l'Unità», 14 gennaio 1953, p. 3; *Lo jus primae noctis*, in «Il Contemporaneo», 1 1954, 24 p. 10; *L'adultera*, ivi, 26 p. 10; *La lente d'ingrandimento*, ivi, 28 p. 10; *La domenica delle follie*, ivi, 37 p. 10 (*RR*, III pp. 922, 991, 995 e 1005).

che cominciava cosí: «C'era una volta uno strano paese che si chiamava Sant'Alcide», dove tutto era piegato al triste e al peggio: le case ammonticchiate e piene di ragnatele, i quadri con Madonne ossute e Gesubambini scheletriti, i fanciulli tutti magrolini, mentre nei vasi attecchivano solo ortiche.[65]

Ma ancora piú indietro bisogna risalire, addirittura fino all'origine di tutta l'opera di Calvino, per ritrovare la formula espressa in modo acerbo, elementare, e proprio per questo limpidissimo: «C'era un paese dov'era proibito tutto», «C'era un paese dove erano tutti ladri»; oppure: «Viaggiando, arrivammo un giorno a un paese in cui lo spirito di sacrificio era stimato al di sopra di ogni altra virtú».[66] Sono i primi raccontini-apologhi del 1943-'44, che recano sorprendenti segni d'anticipo sul libro del 1972. Ovviamente non per lo stile, tanto primitivo nei raccontini quanto iper-raffinato sarà nelle *Città invisibili*; ma per la vocazione unidimensionale dei singoli racconti, condita con certa rarefazione e sentenziosità orientaleggiante. Come se fosse una vena naturale, che per trent'anni resterà poi insabbiata.

Il punto è questo: tra le piú costanti immagini in grado di mettere in moto un racconto, si trova in Calvino quella di una città interamente dedita a una sola cosa, che sottostà a una sola regola, che conosce un solo modo di essere. Il procedimento narrativo è noto. Si costruisce una situazione perfettamente blindata, per il gusto di mandarla all'aria con qualche evento o arrivo inatteso; o comunque ricavarne qualche morale sulle perversioni di un assetto delle cose cosí totalitario, sulle incrinature di un sistema cosí assolutistico. E anche questa, in fondo, altro non è che l'estremizzazione di una figura retorica, nella fattispecie l'iperbole: non ci sono tendenze o sfumature, ma solo eccessi di amplificazione di un fenomeno, per renderlo quantomai visibile. L'apologo in particolare ha molto da guadagnare sfruttando tale procedimento, che gli permette di co-

65. *RR*, III pp. 861-62.

66. *Chi si contenta*, *La pecora nera*, *La caduta di Sparta* (*RR*, III pp. 782, 821 e 823).

struire parabole di sicuro effetto. Ma di fatto non è solo l'apologo che funziona cosí: anche la combinazione di un personaggio con una sola regola ferrea, come si sa, è stato uno dei cavalli di battaglia di Calvino. Funzionando come una sorta di *contrainte* nello sviluppo del racconto, non lontana dal sogno d'inventarsi un qualche congegno deduttivo per scrivere testi.

Si può dire che *Le città invisibili* nascano dall'unione di questi due elementi: da una parte l'antico espediente della città univoca, dall'altra una passione, non meno radicata, per la veduta d'insieme di una città. Torniamo all'inizio degli anni Cinquanta, precisamente al 1951: nell'*Avventura di una bagnante* tutta la vicenda sbocca in una scena lunga quasi una pagina, che ritrae la città vista dal mare. Senza punti fermi, procede per accumulo paratattico («e uomini con minuscoli orecchini», «e muretti di pietre», «e donne con la bocca piena di chiodi», «e certi vecchi con un soffietto», «e i meloni gialli», «e una rissa tra ragazzi», «e vulcani d'arena» e cosí via),[67] per dar spazio al quadro del brulichio umano e animale, radunato in una confusione di dettagli: cose, voci, gesti, strade. Sette anni dopo, nel 1958, anche *L'avventura di un poeta* finisce nello stesso modo, meglio chiarendo, tuttavia, come quest'«angoscia del mondo umano», che richiama una ressa di parole, «parole da descrivere ogni verruca, ogni pelo della magra faccia malrasa del pescatore vecchio, ogni scaglia argentata del muggine»,[68] nasca da un sentimento del contrario: quello per la bellezza levigata, classicamente demandata alla donna e alla natura. Cosí il paese assume i contorni cupi del vecchiume e dello sgretolamento: «incastrato in uno spacco tra quelle alture s'allungava tutto all'in su, le case una sopra l'altra, divise da vie a scale, acciottolate, fatte a conca nel mezzo perché vi scoli il rivolo dei rifiuti di mulo».[69]

È la città infera, escrementizia che fa sempre da contrappeso (e

67. *RR*, II p. 1085.
68. *RR*, II p. 1171.
69. *RR*, II pp. 1171-72.

contrappasso) all'ideale aereo e cristallino della città a tutto tondo, perfetta. Secondo una tradizione antipodica che ha radici tenacissime nell'opera di Calvino. La città vecchia verticale e caotica, irta e piena come una pigna, definita con l'aggettivo prediletto "aggrumata"; le città porose, viste dall'alto sia nella *Formica argentina* sia nella *Nuvola di smog*, dove s'annida la figura del crollo e brulica il logoro nella sua forma biologica piú inestirpabile e insensata. Con la rabbiosa voglia di *tabula rasa* che fa venire ai disperati nichilisti di turno. Città dentro la città: dai profughi dell'*Entrata in guerra*, che subito trasformano l'ordine civile delle scuole in un'accozzaglia di fagotti, panni e miseria;[70] alla città-bubbone dentro la città-sana che è il Cottolengo dentro Torino nella *Giornata d'uno scrutatore*, che non a caso termina, come si è visto, con una frase irresistibilmente intonata a quello che sarà lo stile delle *Città invisibili*, evocando la perfezione dentro al regno dell'imperfezione, la Città ideale dentro alle dolenti città reali.[71]

Le città invisibili sono il libro che porta a piú alto compimento l'antico filone di ciò che abbiamo chiamato logoro-frusto, in eterno contrasto con l'utopia della purezza-cristallo. Non c'è parte del libro che sfugga alla morsa di questa fondamentale dicotomia. Nessuna delle città descritte che non veda disputare la sua immagine tra una parte infera e una aerea. Ed è per questo che si tratta del libro in assoluto piú lirico di Calvino: perché l'urto tra alto e basso, bellezza e caos è tema poetico per eccellenza. Come poetica è la forma stessa di quest'opera fondata tutta sulla discontinuità, di un libro che va letto proprio «pezzo per pezzo, come poesie, saltando, come è stato scritto».[72]

L'opzione degli anni Sessanta a esclusivo favore della serie, della brevità e della combinazione, a dispetto del romanzo, raggiunge qui il suo culmine, appunto per come il libro si è venuto facendo

70. Si veda prima, p. 89.
71. Si veda prima, p. 148.
72. Lettera a Natalia Ginzburg del 21 gennaio 1973 (*Lettere*, p. 1194).

«pezzo a pezzo, per successiva giustapposizione di pezzi isolati».[73] Tant'è vero che nel settembre 1970 Calvino scrive a Pietro Citati dicendo di aver riletto durante l'estate Dickens, in relazione a un «desiderio (per ora vago) di tornare ad affermare la necessità del "romanzesco"», ch'egli mette in connessione a «una mia reazione e insoddisfazione per quel che mi sono messo a scrivere quest'estate, spingendomi come non mai verso il preziosismo l'alessandrinismo il poemetto in prosa».[74]

La genesi dell'opera viene descritta, come già nel caso di *Marcovaldo* e delle *Cosmicomiche*, e come ancora sarà per *Palomar*, con l'immagine discontinua e ambulante del taccuino, del quaderno di appunti, del diario: «era diventato un po' come un diario che seguiva i miei umori e le mie riflessioni: tutto finiva per trasformarsi in immagini di città: i libri che leggevo, le esposizioni d'arte che visitavo, le discussioni con gli amici».[75] Ma cosí procedendo, per semplice accumulo di materiale senza ordine, non si fa un libro: «tutte queste pagine insieme non facevano ancora un libro», perché «un libro (io credo) è qualcosa con un principio e una fine (anche se non è un romanzo in senso stretto)».[76] Ecco dunque riaffacciarsi il problema del confronto col romanzo. E con esso la soluzione di ideare una cornice che tenga insieme il libro: una «costruzione elaborata e conclusa» che viene concepita soltanto alla fine, «sulla base del materiale che avevo accumulato», mentre «io stesso non sapevo dove andavo a parare».[77]

La cornice nobilita la serie oltre la semplice idea di raccolta di racconti, la porta piú avanti nel senso di un'integrazione che in qualche modo renda continua la discontinuità. Quindi mettendola in piú diretta relazione col romanzo, laddove invece la raccolta di

73. Lettera a Claudio Varese del 20 gennaio 1973 (*Lettere*, p. 1193).
74. La lettera è del 12 settembre (*Lettere*, p. 1089).
75. In una presentazione dattiloscritta del libro, citata in *RR*, II p. 1361.
76. Ibid.
77. Lettera a Varese del 20 gennaio 1973 (*Lettere*, p. 1193).

racconti è semplicemente un'altra specie rispetto al romanzo. Da questo punto di vista *Le città invisibili* sono una testa di ponte verso il romanzo a cornice che sarà *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dove non si tratterà piú di dire che non si scrivono piú romanzi a favore dei racconti, com'era negli anni Sessanta, ma che gli unici romanzi che si possono scrivere sono ormai solo quelli fatti di racconti. Nello stesso tempo abbandonando la concentrazione poetica delle *Città invisibili*, a favore del ritorno al romanzesco di cui parlava a Citati; come fosse quella una maniera e una densità alla lunga un po' stucchevole: «ora ho una gran voglia di scrivere cose piú dirette», dirà nel novembre 1973, «meno complicate come struttura, tornando a una comunicazione piú immediata».[78]

Nel frattempo si dovrà ricordare che Calvino aveva licenziato anche quel vero rompicapo combinatorio ch'era stato l'assemblaggio della *Taverna dei destini incrociati*, da abbinare al *Castello* per l'edizione einaudiana; toccando il punto massimo di svuotamento delle sue energie architettoniche. Ma anche l'allestimento dell'indice delle *Città invisibili* non doveva essere stato facile. Soprattutto al momento di calibrare le classificazioni delle città, che erano state scelte come criterio guida per dare ordine all'intero libro. Dato che soltanto due di esse ("memoria" e "desiderio") «erano già chiare all'inizio», mentre alle altre fu necessario pensarci a tavolino in un secondo momento; quindi furono «decise dopo, dopo molte oscillazioni, attorno a nuclei tematici dai contorni non ben definiti».[79]

Alla fine l'indice risulta cosí congegnato: i racconti sono in tutto cinquantacinque, distribuiti in nove capitoli, che ne contengono cinque per ciascuno, salvo il primo e l'ultimo, ai quali ne spettano invece dieci per ciascuno. All'inizio e alla fine di ogni capitolo compare in corsivo la cornice, coi dialoghi tra Marco Polo e Kublai Kan (che sono quindi in tutto diciotto). A ogni città corrisponde un racconto, e ogni racconto s'inserisce dentro una rubrica, che funge da

78. Lettera a Angel Rama del 27 novembre 1973 (*Lettere*, p. 1223).
79. Lettera a Varese del 20 gennaio 1973 (*Lettere*, p. 1193).

titolo, seguito da un numero da uno a cinque. Le rubriche che catalogano le tipologie di città sono undici: *Le città e la memoria*, *Le città e il desiderio*, *Le città e i segni*, *Le città sottili*, *Le città e gli scambi*, *Le città e gli occhi*, *Le città e il nome*, *Le città e i morti*, *Le città e il cielo*, *Le città continue*, *Le città nascoste*.

Dunque a ognuna di queste rubriche afferiscono cinque racconti. Il numero che sta accanto alla rubrica indica a quale cifra ci troviamo rispetto a questi cinque (se per esempio c'è il tre, vuol dire che già due racconti sono apparsi sotto quella stessa rubrica). Il problema è quello dell'ordine in cui le rubriche compaiono e si susseguono. Lasciamo per il momento da parte il primo e l'ultimo capitolo, concentrandoci su quel che succede nei sette capitoli centrali. Nel secondo capitolo, i titoli sono i seguenti: *Le città e la memoria*. 5; *Le città e il desiderio*. 4; *Le città e i segni*. 3; *Le città sottili*. 2; *Le città e gli scambi*. 1. Dai numeri si capisce che il racconto sulla memoria è il quinto della sua serie e quindi la esaurisce; quello sul desiderio è il quarto, perciò ne manca ancora un altro; e cosí via, fino al racconto sugli scambi, che inaugura per la prima volta la sua serie. Nel capitolo successivo ci sarà il secondo degli scambi, il terzo delle città sottili, il quarto dei segni e cosí via; mentre non ci sarà piú, ovviamente, la memoria. In questo modo, nei sette capitoli centrali, il racconto di apertura, che porta sempre il numero cinque, è quello della rubrica che con quel capitolo scomparirà; mentre il racconto che chiude, con il numero uno, è sempre quello di una rubrica appena cominciata.

Naturalmente affinché il secondo capitolo cominci con quelle cifre è necessario che nel capitolo che lo precede siano già apparse le quattro precedenti città della memoria, le tre del desiderio, le due dei segni, e una delle città sottili: in tutto, infatti, sono dieci. A queste quattro rubriche iniziali via via se ne aggiunge, per ogni capitolo, una nuova, quella appunto del racconto finale. Finché nel capitolo cinque non accade che ad apertura ci sia l'ultima delle città sottili (che era la quarta e ultima categoria del primo capitolo), e in chiusura invece la prima delle città e i morti, che avrà lo stesso

ruolo nel capitolo conclusivo, anch'esso di dieci racconti, speculare al primo. Come se il libro, da un certo punto in poi, si rovesciasse e quello scalare delle città una dopo l'altra, anzi una sull'altra, una cancellando l'altra, cominciasse non piú a dipendere dall'inizio ma a guardare verso la fine.

Non a caso proprio in quel quinto capitolo centrale la rubrica che viene fatta entrare in scena è quella della morte. Cosí nei due capitoli speculari, il primo e l'ultimo, si hanno da una parte il gruppo delle prime quattro rubriche (memoria, desiderio, segni, sottili), dall'altra il gruppo delle ultime (morti, cielo, continue, nascoste); e in mezzo ne rimangono tre (scambi, occhi e nome). In questa distribuzione tripartita si può rintracciare una certa chiave di lettura del libro. All'inizio, la *memoria*: Marco Polo, che è il personaggio-testimone per eccellenza, racconta a Kublai solo nella misura in cui ricorda. Ma questo ricordo è legato al *desiderio* di conoscere, di sapere, di entrare nelle città; soprattutto di leggerne i *segni*. Che sono *sottili*, in quanto sempre sotto minaccia di sparizione, di consumo e cancellazione. Attraverso per l'appunto gli *scambi*, lo *sguardo*, le *parole*, insomma la fisicità, che sta al centro di quel quinto capitolo centrale che si diceva. Sospesa per un attimo prima di darsi al nulla, scivolando verso il terzo gruppo delle ultime quattro rubriche, che iniziano con la *morte*, quindi portandoci in *cielo*, verso le città utopiche; le quali sono *continue*, ovvero armoniche e durevoli: ma soprattutto *nascoste*, avendo a che fare con l'invisibilità che dà il titolo al libro.

Per descrivere a Citati di cosa trattava il suo nuovo libro, Calvino parla di «un rifacimento del *Milione* di Marco Polo tutto di brevi descrizioni di città immaginarie».[80] *Il Milione* era stato pubblicato da Einaudi nella sua collana maggiore dei «Millenni» nel 1954, a cura di Daniele Ponchiroli e con la prefazione di Sergio Solmi. Nel 1960 sappiamo con certezza che Calvino si calò a fondo nella lettura del testo per un progetto di sceneggiatura, poi non andato in porto, da

80. Lettera del 12 settembre 1970 (*Lettere*, p. 1089).

realizzare con Mario Monicelli e Suso Cecchi D'Amico. «Per raggiungere quel minimo d'eccitazione fantastica che mi mettesse in grado di funzionare», scrive nel settembre 1960 a quest'ultima, «ho dovuto leggermi e rileggermi il *Milione*, anche là dove meno dà appiglio a un racconto, per imbevermi di quella carica visionaria che è il suo segreto. Insomma, ho cercato di seguire il metodo di Coleridge, che fumando oppio e leggendo il *Milione* compose in sogno "In Xanadu Kubla Khan…"».[81]

Visionarietà e sogno sono le parole chiave di tutta l'operazione narrativa che quest'intensa lettura frutterà dieci anni dopo. Trovando forma e posa in una sorta di grande libro-lista; in quanto fatto di liste di città, ma anche di un vistoso stile-lista, ad accumulo, affastellamento, rincorsa alla descrizione. E insieme a questo, un libro sentenzioso, «molto, forse troppo, sentenzioso»,[82] come lo definisce lo stesso autore. Due ingredienti che ne hanno fatto negli ultimi decenni un oggetto di largo consumo aforistico, da formula epigrafica buona per molti usi, talvolta anche troppo facili o impropri; a partire dal grande successo americano che *Le città invisibili* ebbero quando furono tradotte nel 1974: «Ancora oggi negli Stati Uniti io sono soprattutto l'autore di *Invisible Cities*, un libro che pare sia molto amato dai poeti, dagli architetti e in genere dai giovani universitari».[83]

Quell'aria sospesa e un po' oppiacea, che circola soprattutto nei dialoghi tra Marco e Kublai, fa sí che da un certo punto in poi non si capisca piú cosa sia realtà e cosa invenzione del viaggiatore che racconta. Il quale viaggiatore di lí a pochi anni si sarebbe ancora una volta perso nelle fitte nebbie di tutto ciò che si dice mentre si cancella, in una notte d'inverno del 1979.

81. Lettera del 2 settembre (*Lettere*, pp. 657-58). La sceneggiatura del *Marco Polo* si legge nella sezione *Trattamenti e sceneggiature* di *RR*, III pp. 509-86.

82. Lettera a Varese del 20 gennaio 1973 (*Lettere*, p. 1193).

83. *Dietro il successo* (*Eremita*, p. 263); I. Calvino, *Invisible cities*, translated by W. Weaver, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1974.

5. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

Nella tradizione novellistica la cornice ha la duplice funzione di riscattare un manipolo di racconti in un libro d'autore, e insieme di porgere il libro al lettore, figurandolo in qualche modo dentro al testo. Insomma la cornice è il luogo deputato a sceneggiare i ruoli e i problemi della comunicazione: dove si dà ragione del perché quella serie di storie debbano essere raccontate e come, da chi, per chi. Può succedere, ad esempio, che qualcuno non possa parlare per effetto di un incantesimo o di una proibizione; oppure che ci sia un dialogo tra due o piú personaggi che spiega i motivi della trasmissione del racconto dall'uno all'altro. *Il castello dei destini incrociati* utilizzava il primo di questi espedienti, *Le città invisibili* il secondo.

La cornice, inoltre, proprio nella misura in cui sigilla un patto tra autore e lettore per evitare che l'atto comunicativo vada disperso nel casuale o sprecato nell'indistinto, garantisce che dietro l'avvicendarsi delle storie ci sarà un disegno e un ordine, un governo da parte di chi le predispone alla lettura. Il rigoroso ordine numerico che organizza *Le città invisibili* non avrebbe senso se non ci fosse la cornice. Sarebbe come chiudere a chiave le porte interne di una casa e lasciare aperta quella d'ingresso. È la cornice che, disciplinando l'accesso principale all'opera, assicura che una volta entrati ci sarà un filo d'Arianna da poter seguire fino all'uscita. Il filo che tesseva la struttura del libro del 1972 era di tipo tassonomico, basato su una classificazione tematica. E la cornice che teneva insieme il tutto era anch'essa relativa al tema e al contenuto del libro: Kublai Kan e Marco Polo sono personaggi che fanno parte della storia, anche se colti in un momento riflessivo e di stacco rispetto al viaggio nelle città.

Qualche anno dopo Calvino è di nuovo alle prese con lo sforzo di tirar su un'opera abbinando una cornice a un gruppo ordinato di racconti: «ancora una volta cerco di montare una macchina che non sta in piedi e per farla funzionare la complico sempre di piú e questa ormai dal tempo dei tarocchi è diventata la mia nevrosi».[84] Il

84. Lettera a Guido Neri del 31 gennaio 1978 (*Lettere*, p. 1360).

libro sui tarocchi fu il momento in cui la stagione combinatoria degli anni Settanta cominciava, ma anche quello in cui subito si complicava in nevrosi, toccando soprattutto con *La taverna* il culmine della frustrazione nella volontà di far tornare tutti i conti, di mettere appunto le carte in regola. Il corpo a corpo con l'imperfezione era quindi proseguito nella lotta con l'indice delle *Città invisibili*. Infine tendeva a riproporsi identico anche nel dar forma al successivo libro, che si presenta anch'esso all'autore nella piú aborrita veste dell'ingovernabile: «Se un'opera perfetta è quella in cui non c'è nulla da aggiungere né da togliere questo libro è il contrario della perfezione perché ci può entrare dentro tutto e potrei continuare ad aggiungere roba all'infinito, cosí come si può tagliare e sostituire senza che patisca».[85] Lasciando prolungati strascichi d'insicurezza, tanto che nel febbraio 1979, giusto quando pensava d'averlo finito, s'accorge «che invece non funziona, e dovrò rifarlo abbastanza ampiamente e non ho nemmeno idee chiare di come cambiare quello che non va».[86]

Il libro di cui stiamo parlando, che Calvino definisce quasi sempre nelle lettere il suo «iper-romanzo», è *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che uscirà nei «Supercoralli» nel giugno del 1979. L'idea dell'opera risaliva almeno a quattro anni prima, e anzi in seguito lo scrittore affermerà che erano diversi anni che si portava dietro «l'inizio, la situazione, il meccanismo»;[87] ma sarà solo a partire dal 1977 che il progetto inizia a concretizzarsi, quindi lavorandoci sopra per circa due anni. Il titolo in principio doveva essere *Incipit*; poi prende piede l'idea di qualcosa di diverso, piú lungo e accattivante, che funzionasse nel senso della *suspense*: «invece di INCIPIT», scrive a Daniele Ponchiroli nel luglio 1978, «potrei dare come titolo al libro una frase da incipit di romanzo tradizionale ottocentesco, per esem-

85. Lettera a Neri del 10 dicembre 1978 (*Lettere*, p. 1386).

86. Lettera a Neri del 7 febbraio 1979, citata in *Lettere*, p. 1387 n. 1.

87. B. Valli, *«Signori, vi imbroglio per amor di verità»*, in «la Repubblica», 19 giugno 1979, p. 15.

pio: *Se un viaggiatore, al calar della notte*».[88] E poco dopo, a metà agosto, mentre informa che il libro va «un po' avanti e un po' indietro come la tela di Penelope», si dichiara ancora incerto sul titolo, che in quell'ultima ipotesi temeva fosse «troppo difficile da dire e da ricordare», proponendo piuttosto una semplificazione, come *Era una notte senza luna*, oppure *Sotto mentite spoglie*.[89]

Il titolo definitivo calza a pennello a quella «vena mistificatoria e affabulatoria»[90] dalla quale il libro nasceva con tanta esibita intenzionalità. Ostentando proprio la natura convenzionale «d'un attacco da cui ci si può aspettare tutto e niente», che offra «la promessa d'un tempo di lettura» in grado di «accogliere tutti gli sviluppi possibili»;[91] tanto piú efficace quanto piú apertamente generico si dimostra, ispirato addirittura com'era allo standard fumettistico: «tenevo appeso accanto alla mia scrivania un poster di quelli di "Linus" col cane Snoopy che scrive a macchina la frase: Era una notte buia e tempestosa…».[92] In veste di un chiaro tributo al puro romanzesco il volume intendeva presentarsi al lettore fin dalle soglie: difatti Calvino avrà poi buon gioco a sostenere che «tutto il romanzo è un inno d'amore al romanzo: al romanzo tradizionale!», e che insomma il romanzo «aveva vinto sulla sua dissoluzione», chiedendo stupito «dov'è che ho detto che non volevo piú scrivere romanzi?».[93]

Se non fosse che nel corso dell'ultimo ventennio l'aveva detto molte volte. L'aveva detto anche nella famosa, lunga lettera con cui rispondeva in dettaglio ai rilievi di una recensione di Angelo Gu-

88. Lettera del 3 luglio (*Lettere*, p. 1374).

89. Lettera a Daniele Ponchiroli del 15 agosto 1978 (*Lettere*, p. 1378).

90. Lettera a Neri del 31 gennaio 1978 (*Lettere*, p. 1360).

91. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (*RR*, II p. 785).

92. Lettera a Ponchiroli del 3 luglio 1978 (*Lettere*, pp. 1374-75). L'immagine torna identica nel capitolo ottavo del romanzo: «Sulla parete di fronte al mio tavolo è appeso un poster che mi hanno regalato. C'è il cagnolino Snoopy seduto di fronte alla macchina da scrivere e nel fumetto si legge la frase: "Era una notte buia e tempestosa…"» (*RR*, II p. 784).

93. Lettera a Mario Lavagetto dell'11 gennaio 1980 (*Lettere*, p. 1416).

glielmi a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, offrendo una sorta di manifesto di poetica del libro; dove a un certo punto difende la lettura dei singoli inizi di romanzi di cui si compone l'opera, anche come racconti conclusi, «cosa abbastanza naturale, dato che sono sempre stato piú un autore di racconti che un romanziere».[94] E lo stesso concetto viene ribadito in una lettera a Lucio Lombardo Radice del novembre 1979, con identiche parole: «io sono stato sempre piú uno scrittore di racconti che un romanziere». Ragione per cui gli viene «naturale di *chiudere* – formalmente e concettualmente – anche una storia che resti *aperta*».[95]

Sulla questione dell'«opera *chiusa* e *calcolata*» ruota gran parte della polemica con Guglielmi, il quale si stupiva che Calvino avesse voluto concludere un'opera del genere. Invece lo scrittore proprio quella conclusione difende, dicendo di aver calcolato tutto «in modo che il "lieto fine" piú tradizionale – le nozze dell'eroe e dell'eroina – venisse a sigillare la cornice che abbraccia lo sconquasso generale».[96] La cornice, appunto: come conciliare l'apertura dell'opera con la presenza della cornice? La quale non solo chiude per definizione il quadro, ma tradizionalmente prevede, come si è visto, che quel quadro risulti leggibile al lettore dentro un certo ordine compositivo: puntando, quindi, a una precisa quadratura numerica dei suoi conti.

O per dir meglio, puntando a quella squadratura geometrica del foglio, prima che vi sia tracciato qualsiasi disegno, che Calvino prende in prestito dalla pittura per accennare la prima volta all'idea di un'opera fatta solo di incipit nel saggio del 1975 *La squadratura*, dedicato al pittore Giulio Paolini. «Quello che per il pittore è la squadratura della tela», si legge in un'altra versione rimasta inedita di quel saggio, «per lo scrittore è l'*incipit*»;[97] mentre il saggio vero e proprio

94. I. Calvino, *Se una notte d'inverno un narratore*, in «Alfabeta», 1 1979, 8 pp. 4-5 (*RR*, II p. 1391).

95. Lettera del 13 novembre (*Lettere*, p. 1405).

96. *Se una notte d'inverno un narratore* (*RR*, II pp. 1389-90).

97. Cfr. *RR*, II p. 1382.

finisce con l'immagine borgesiana dello scrittore che di fronte a tutte quelle tele squadrate «già riesce a leggere gli *incipit* d'innumerevoli volumi, la biblioteca d'apocrifi che vorrebbe scrivere».[98]

L'incipit di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è il seguente: «Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino».[99] Ecco le due figure che stanno all'inizio di tutto il libro: ci si rivolge al lettore e insieme si cita il nome dell'autore. Non è d'altronde la cornice, come si diceva, lo spazio piú appropriato per far comparire i due protagonisti della comunicazione, il mittente e il destinatario? Il capitolo primo si chiude dunque sul loro incontro: appena il lettore finalmente attacca a leggere il libro, si prepara «a riconoscere l'inconfondibile accento dell'autore»; e invece no, non lo riconosce affatto: «Ma, a pensarci bene, chi ha mai detto che questo autore ha un accento inconfondibile? Anzi, si sa che è un autore che cambia molto da libro a libro. E proprio in questi cambiamenti si riconosce che è lui».[100] La cornice non è piú dialogica come nelle *Città invisibili*, e non riguarda piú neanche il contenuto del libro, ma solo il suo essere libro, quindi il suo essere un prodotto artigianale. Chiamando in causa, in quanto tale, l'autore che lo ha costruito: il quale vi si autoritrae scegliendo, per farlo, la chiave della discontinuità.

Alla metamorfosi della cornice corrisponde quella del modello di concatenazione dei racconti, che non segue piú la classificazione tematica che reggeva l'ordinamento delle *Città invisibili*, ma piuttosto una classificazione per generi: ognuno dei dieci inizi di romanzi che compongono il libro corrisponde infatti a una diversa sfumatura tipologica del romanzesco.[101] Secondo un principio di variazione,

98. *La squadratura* (*Saggi*, II pp. 1981-90).

99. *RR*, II p. 613.

100. *RR*, II p. 619.

101. Com'è chiarito nello schema dei dieci incipit di romanzo incluso in *Se una notte d'inverno un narratore* (*RR*, II pp. 1394-95). Uno schema della cornice del romanzo, altamente formalizzato e ispirato ai quadrati semiotici di Algirdas Julien Greimas, compare sotto il titolo *Comment j'ai écrit un de mes livres* (si veda prima, pp. 307-8).

fondamentalmente parodico, intorno a quello che Calvino descrive come lo schema narrativo di base: «un personaggio maschile che narra in prima persona si trova a assumere un ruolo che non è il suo, in una situazione in cui l'attrazione esercitata da un personaggio femminile e l'incombere dell'oscura minaccia di una collettività di nemici lo coinvolgono senza scampo».[102] Schema di trama davvero archetipico per lo scrittore, se si pensa che l'attrazione femminile combinata al senso di minaccia collettiva erano già gli ingredienti elementari dell'antichissimo testo teatrale *I fratelli di Capo Nero*, nonché dei *Giovani del Po*.[103] Non mancando di mostrare anche qui la corda del suo primitivo congegno, cosí palese in quelle prove giovanili, pur nel sofisticato virtuosismo in cui ormai si mimetizza e nel volontario gioco allo standard e alla convenzione che lo governa.

Nel frattempo, tra un incipit e l'altro, si sviluppa la cornice relativa all'avventura del lettore che non riesce a leggere il suo libro. E questi sono i dodici capitoli che si alternano a quelli degli incipit. Il Lettore inizia a leggere il romanzo, che per qualche motivo s'interrompe, quindi ne cerca il seguito, imbattendosi invece nell'inizio di un altro romanzo, tutto diverso, che comincia a leggere e che a sua volta s'interrompe sul piú bello. E cosí via. Nell'affannosa ricerca tra librai, case editrici, traduttori e scrittori l'accompagna una Lettrice, con la quale alla fine il Lettore coronerà il suo sogno d'amore e di lettura, secondo i classici canoni del lieto fine del romanzo di consumo.

Quindi, riassumendo: c'è un testo in prima persona, che è quello degli incipit dei romanzi, e un testo in seconda persona che è quello della cornice. Quest'ultimo, tutto orientato come si è visto sul destinatario, assume il singolare tono di un testo regolativo, che prescrive i comportamenti del Lettore, inducendolo a fare certe cose. Proprio cosí inizia il libro, con una serie di imperativi; un decalogo di cosa il Lettore deve fare per leggere questo libro: «Stai per co-

102. *Se una notte d'inverno un narratore* (*RR*, II p. 1392).
103. Si veda prima, pp. 36 e 79-80.

minciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. La porta è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa. Dillo subito, agli altri: "No, non voglio vedere la televisione!" Alza la voce se no non ti sentono: "Sto leggendo! Non voglio essere disturbato!" Forse non ti hanno sentito, con tutto quel chiasso; dillo piú forte, grida: "Sto cominciando a leggere il nuovo romanzo di Italo Calvino!"».[104]

L'imperativo, come si sa, è il verbo del dover essere. Eppure il Lettore non sembrerebbe piuttosto una creatura alla quale collegare un piacere e non un dovere? Il fatto è che qui il piacere entra solo nella misura in cui viene subito negato, interrotto. E poiché l'interruzione di un piacere è il meccanismo base di quella che chiamiamo frustrazione, si può dire che il romanzo di Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* sia una perfetta macchina in grado di moltiplicare la frustrazione. D'altra parte è anche vero che spesso si ha difficoltà a riconoscere quali siano i veri piaceri finché non ci vengono tolti, fintanto che non possiamo piú goderne. Da quest'altro punto di vista *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è piuttosto una grande macchina costruita in omaggio al piacere della lettura. Perché se ne riconosca il potere edonistico, anche consumistico se vogliamo, quando ci viene negato.

L'interruzione è stato un grande tema calviniano fin dai tempi dei racconti della serie delle avventure, ch'erano tutte costruite sul meccanismo appunto della frustrazione. Il sonno frustrato, la vista frustrata, il sesso frustrato: e anche la lettura interrotta e frustrata non mancava già allora all'appello, con *L'avventura di un lettore* del 1958.[105] Il tutto strettamente collegato al patema della disarmonia e del non afferrare mai nulla, di non riuscire mai a far centro. Ma non solo

104. *RR*, II p. 613.

105. I. Calvino, *L'avventura di un lettore*, in «Tempo presente», III 1958, 8 pp. 645-52; poi raccolto nei *Racconti* e negli *Amori difficili* (*RR*, II pp. 1126-41).

questo: perché l'interruzione è anche diventata ben presto un sofisticato stile di scrittura, tipicamente calviniano, che s'annovera tra i suoi piú durevoli. Ereditava, infatti, nelle forme piú evolute degli anni Cinquanta, quel primitivo ma fondamentale meccanismo a catena che aveva caratterizzato i primi racconti; e lo rilanciava per gli anni futuri attraverso una istituzionalizzazione della discontinuità nell'opera di Calvino. Sia a livello strutturale, con l'abbandono dell'idea del romanzo e il subentrare al suo posto dell'immagine del taccuino di inizi che si è visto entrare in gioco fin dalla genesi delle *Cosmicomiche*;[106] sia anche a livello stilistico, appunto, quando il racconto scopre le virtú retoriche del ricominciare e della cancellazione di se stesso. Sempre all'altezza, all'incirca, dei primi anni Sessanta e in particolare della *Prefazione* del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*.

Nel lontano 1946, quando ancora Calvino non aveva pubblicato nulla, e s'accingeva a cominciare la stesura del suo primo romanzo, scrive le seguenti parole: «Io ho idee per dieci romanzi in testa. Ma ogni idea io vedo già gli sbagli del romanzo che scriverei, perché io ho anche delle idee critiche in testa, ci ho tutta una *teoria sul perfetto romanzo*, e quella mi frega».[107] Piú di trent'anni dopo, nella già citata lettera a Guglielmi, lo scrittore racconta come alla fine di tutto questo gran lavoro per far quadrare il cerchio di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, giunge a rileggere il libro ormai terminato come «una ricerca del "vero romanzo" e insieme del giusto atteggiamento verso il mondo, dove ogni "romanzo" cominciato e interrotto corrisponde a una via scartata». E dietro a tutto ecco che spunta l'immagine di «una specie d'autobiografia in negativo», che riguarda «i romanzi che avrei potuto scrivere e che avevo scartato», insieme a un catalogo di «atteggiamenti esistenziali che portano ad altrettante vie sbarrate».[108] Dietro all'iper-romanzo, la mancanza del vero romanzo, lo spettro della sua negazione: l'ipo-romanzo.

106. Si veda prima, p. 278.
107. Lettera a Silvio Micheli dell'8 novembre 1946 (*Lettere*, p. 168).
108. *Se una notte d'inverno un narratore* (*RR*, II p. 1396).

La sindrome-*Sentiero* è arrivata qui alla sua massima espressione. In un certo senso la *Prefazione* del 1964 è il testo ombra di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Quest'ultimo smontava l'idea del romanzo attraverso una molteplicità potenziale di inizi. E che altro faceva la prefazione? Incaricata di distruggere la pena dell'irripetibile unicità del primo romanzo, ci riesce facendo di colui che ancora non ha consumato l'incipit di tutti gli incipit, che lo farebbe diventare scrittore, la migliore via di fuga nel virtuale. Attraverso un testo che non finisce mai d'iniziare; fedele in tal modo alla potenzialità del foglio bianco, della squadratura prima che vi sia tracciato qualsiasi segno, quando ancora tutto può essere perfetto, vero. Per revocare presente e passato, con i favori della nebbia e della cancellazione, che sono i grandi temi del romanzo del 1979, lasciando spazio all'unica cosa che importa: il futuro. Perché la letteratura, già si diceva a conclusione del saggio del 1967 su Vittorini, «cerca il nome del futuro non per cristalizzare il futuro ma perché nome *vero* è solo quello che quando lo si trova si ha bisogno di cercarne un altro ancora piú *vero*, e cosí via».[109]

«Un autore che cambia molto da libro a libro» fu certamente Calvino, e in questo senso uno dei piú sperimentali del nostro Novecento. Come proprio quel singolare oggetto letterario che era *Se una notte d'inverno un viaggiatore* dimostrava piú di tutti gli altri. Eppure fu anche uno degli scrittori del Novecento piú estranei a ogni spirito d'avanguardia. In una lettera a Guido Fink del 1968, a seguito di una recensione di *Ti con zero*, Calvino protestava per il fatto di essere stato letto in contrapposizione con la letteratura europea di avanguardia; a suo parere in modo non pertinente, dato l'«impianto artigiano» della sua natura di scrittore, al quale fondamentalmente «piace fare delle costruzioni che chiudono bene». Perciò non era possibile compararlo a un'esperienza come quella dell'avanguardia, che prevedeva tutt'altro rapporto con l'opera e con il lettore: per quanto lo riguardava, infatti, il suo rapporto con il lettore era «basa-

109. *Vittorini: progettazione e letteratura* (*Saggi*, I p. 187).

to sulla reciproca soddisfazione».[110] Dieci anni dopo ringrazia Giovanni Raboni di una recensione a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* dove si era espresso al contrario degli altri critici, che avevano tutti parlato di un libro difficile e complicato da leggere: «E questo è proprio quello che non volevo», si lamenta Calvino, «per me è stato difficile da scrivere perché volevo che non fosse difficile da leggere».[111]

Leggibilità, lo si è detto piú volte, era la parola d'ordine degli einaudiani. E romanzo editoriale per eccellenza è *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, uno dei pochi libri di Calvino ad avere una dedica: a Daniele Ponchiroli, il redattore capo di Einaudi morto poco tempo prima dell'uscita del libro (e che nel romanzo è il dottor Cavedagna del capitolo quinto). Il libro dev'essere prima di tutto leggibile e non disorientare il lettore, all'opposto di quanto tende a fare la letteratura d'avanguardia; bisogna che la sua mappa sia ben tracciata, che preveda un'entrata e un'uscita, una forma ben levigata. Calvino sembra dirci che quanto piú si ha presente il lettore tanto piú si è costretti a governare l'opera: e, in una parola, è al servizio del lettore che si diventa autori. Vincolare l'opera al lettore, ecco la *contrainte* per farsi scrittore: ecco *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

110. Lettera del 24 giugno (*Lettere*, p. 1002).
111. Lettera del 2 luglio 1979 (*Lettere*, p. 1399).

X

IL LIBRO A VENIRE

1. *Palomar*

Nell'opera di Calvino a un certo punto succede che il testo scopre la sua ombra e non se ne libera piú, diventa un'ossessione. Da quel momento in poi non c'è piú solo un testo: ma un testo sempre accompagnato dalla sua ombra appunto, il non-testo. Il testo che c'è insieme a quello che non c'è. Ma che avrebbe potuto o dovuto esserci. Come condannare un corpo vivo a camminare sempre a braccetto col suo cadavere. Ma le cose non sono cosí semplici: il non-testo non è solo qualcosa che sta lí a ricordare quanto morituro e imperfetto e caduco e negabile sia il testo. Il non-testo da un certo punto in avanti diventa addirittura il salvacondotto del testo; il suo maggiore attestato di vitalità. E tutto allora si rovescia, rivelando che è il testo a correre il rischio d'esser morto senza il provvidenziale soccorso del non-testo. Perché il non-testo è un espediente narrativo impareggiabile nel compito d'impedire a un testo di rimanere quel che è, stimolando a dismisura il campo delle sue potenzialità.

Palomar non è l'ultimo libro di Calvino, per il semplice fatto che l'anno dopo la sua pubblicazione usciranno ancora per Garzanti *Collezione di sabbia* e la raccolta di tutte le *Cosmicomiche vecchie e nuove*. Tuttavia per un'altra serie di ragioni *Palomar* è proprio l'ultimo libro di Calvino: se non altro perché rappresenta l'ultimo progetto narrativo che porta a termine; e poi perché è l'ultimo volume calviniano che entra nel catalogo Einaudi, la casa editrice che dal 1947 aveva pubblicato ogni singolo tassello della sua opera. È l'ultimo perché lascia un ultimo personaggio a rappresentarlo davanti al pubblico, e oltretutto il piú scopertamente autobiografico. Infine perché è il libro dove addirittura impara a essere morto, dove mette in scena l'eventualità della sua morte. E che in parte è ambientato in

quella pineta di Roccamare, a Castiglione della Pescaia, dove meno di due anni dopo Calvino sarà colto dall'ictus che lo porterà davvero a morire.

La genesi di questo piccolo libro, a prima vista agevole e levigato, è in realtà complicata; da almeno tre fatti: il primo riguarda i suoi tempi di gestazione, che coprirono l'arco di una decina d'anni; il secondo i modi di quella gestazione, la quale non avvenne sul tavolo privato dello scrittore ma in pubblico, e precisamente sulle pagine dei giornali; il terzo, infine, l'esito della gestazione, che non avrebbe condotto a una sola nascita, ma addirittura a un parto gemellare, dando alla luce *Palomar* e il suo consanguineo *Collezione di sabbia*.

Tutto comincia nell'agosto del 1975, quando sulla terza pagina del «Corriere della sera» compare un articolo tripartito dal titolo complessivo *La corsa delle giraffe*. Accompagnato da un trafiletto di questo tenore: «Nasce un nuovo personaggio: il signor Palomar. Forse dandogli il nome di un famoso osservatorio astronomico Italo Calvino ha voluto significare che la realtà contemporanea, la natura e gli atteggiamenti umani sono guardati come da un lontano attento telescopio». Palomar è un monte degli Stati Uniti, nella California meridionale, dotato di quello che, allora, era il piú grande telescopio del mondo. Subito viene quindi messa in luce la qualità eminentemente oculare del nuovo personaggio creato: che si attiva in corrispondenza di una specifica zona di scrittura la quale, come vedremo, ha a che fare soprattutto con la descrizione.

In quell'agosto usciranno altri due articoli incorniciati dalla rubrica «L'osservatorio del signor Palomar»; ancora altri due a settembre e altri due a ottobre. Nel 1976 la rubrica cambia denominazione diventando il «Taccuino del signor Palomar», e poi assumendo nomi piú specifici, in relazione ai racconti di viaggio in Messico («Appunti dal taccuino messicano del signor Palomar») e Giappone («Italo Calvino racconta un viaggio del signor Palomar da Tokyo a Kyoto», «Italo Calvino racconta le impressioni del signor Palomar in Giappone»). Nel gennaio 1977 compaiono altre due puntate del *reportage* giapponese, poi dal luglio la rubrica riprende il titolo di

«Osservatorio del signor Palomar» e prosegue con un altro paio di pezzi fino all'agosto. A questo punto la vicenda del signor Palomar sulle colonne del «Corriere» s'interrompe, malgrado il proseguire della collaborazione di Calvino al giornale per altri due anni. Tra il 1977 e il 1978 la figura di Palomar riappare coi suoi appunti di viaggio in Messico e Giappone su due riviste: «L'Approdo letterario» e «La battana». Poi per cinque anni piú nulla: per ritrovarlo si dovrà aspettare l'estate del 1983, quando, ormai a ridosso dell'uscita del libro, torna protagonista in due testi della rubrica «I racconti dell'estate» del paginone della «Repubblica». Nel frattempo sulla «Repubblica» erano usciti altri tre racconti (uno nel 1980, un altro nel 1981 e un altro ancora nel 1982), che poi entreranno a far parte del libro, ma che sul giornale non recavano traccia del nome di Palomar, essendo scritti in prima persona.

La forma di rubrica che Palomar prende appena nato la dice lunga sulla natura del suo personaggio. Da un'analisi complessiva della collaborazione dello scrittore al «Corriere della sera» risulta che all'«Osservatorio di Palomar» si demandava in quel momento il compito di gestire la firma di Calvino negli articoli di terza pagina, che non fossero recensioni o racconti piú articolati e autonomi; cosí da meglio compartirla rispetto agli interventi di attualità in prima. L'invenzione di Palomar come magnete di una scrittura in serie soddisfa l'esigenza di garantire visibile omogeneità a un'area generica d'elzeviro che includesse racconti brevi di tipo descrittivo, commenti di costume, di viaggio o di altro genere. Il contenitore ideale per far questo doveva essere flessibile, ma nello stesso tempo in parte predefinito, delimitato da qualcosa: ed ecco il perché di un personaggio cosí fatto. Un po' diafano e trasparente, tutto occhio e mente; che mescola una certa medietà da uomo comune a una chiara connivenza autobiografica con l'autore. E questo spiega anche la facilità con cui poteva dileguarsi, per esempio negli articoli sulla «Repubblica», in accordo con gli eterei connotati di *alter ego* del suo ruolo. Poiché la collaborazione alla «Repubblica» mancava dei pezzi in prima pagina ed era di per sé piú organica rispetto a

quella su piú piani del «Corriere», il personaggio poteva tranquillamente tornare a svanire dietro l'io dell'autore.

Palomar nasce d'estate, e il libro che porta il suo nome conserverà quest'ambientazione estiva, marina per quel primo suo terzo che s'intitola *Le vacanze di Palomar*. L'agosto sulle terze pagine dei giornali è il tempo dei racconti, dell'intrattenimento narrativo: certamente Palomar arrivava in quella stagione per scandire e dare ordine, rilievo a una scrittura giornalistica che fosse appunto di quel tipo. Ma nel contempo anche per darle regolarità, continuità e incentivo. In una parola, per farne una serie: utile all'autore, prima ancora che al lettore, nel trovare stimolo alle idee e sprone alla continuazione. Secondo la piú tenace delle funzioni attribuite, come si è visto, alle rubriche sui giornali da parte di Calvino; predisponendo fin da anni remoti l'agile misura dei pezzi, nonché questo stesso modello tripartito dell'articolo.[1]

Quando il libro esce nella collana dei «Supercoralli», nel novembre 1983, erano intanto successe alcune cose: prima di tutto Calvino aveva operato una grossa selezione tra i racconti usciti sotto il nome di Palomar sul «Corriere», salvandone su trentacinque (distribuiti in diciotto articoli) soltanto nove; in secondo luogo ne aveva invece riconvertito uno del «Corriere» dalla prima persona alla terza di Palomar, e cosí aveva fatto per altri quattro usciti sulla «Repubblica»; infine ne aveva scritti appositamente per il libro undici nuovi. Alla fine il volume presentava ventisette racconti, di cui dieci provenivano dal «Corriere» e sei dalla «Repubblica». L'indice definitivo era stato squadrato poggiando sulle virtú, che Calvino da sempre predilesse, del numero tre: tre sezioni (*Le vacanze di Palomar*, *Palomar in città*, *I silenzi di Palomar*) che contengono ognuna tre capitoli, i quali a loro volta contengono tre paragrafi, ovvero i ventisette racconti veri e propri. Ogni racconto è preceduto da tre cifre che ne determinano la posizione relativa rispetto, da destra a sinistra, al trittico del paragrafo, a quello del capitolo e a quello della sezione

1. Si veda prima, pp. 203-4.

("3.1.2", per esempio, indica il secondo racconto del primo capitolo della terza sezione).

Ma non finisce qui, perché quello di *Palomar* era pur sempre un autore abituato ormai non solo a costruire con grande senso dell'artificio strutturale ciascuno dei suoi libri, quindi a dar loro delle rigide regole di ordinamento, ma anche a blindarli dentro una o piú norme di impiego. All'indice di *Palomar* s'accompagna dunque una dettagliata istruzione per l'uso, che spiega come a ogni cifra (1, 2 e 3) che numera i titoli dell'indice corrisponda non solo un ordine di collocazione del racconto, ma anche una certa area tematica: visiva (1), antropologico-culturale (2) e speculativa (3); abbinandosi a «tre tipi di esperienza e d'interrogazione»: la descrizione, il racconto, la meditazione.[2] I quali, si può aggiungere, tendono nel libro a collocarsi in tre diversi tipi di spazi: la natura della prima parte (spiaggia, giardino, cielo), la città della seconda (in cui si riconoscono Roma e Parigi), e il viaggio della terza (Giappone, Messico, Oriente). Secondo quell'indole topografica e geografica, tipica anche di *Collezione di sabbia*, che lega l'esperienza-Palomar a un'esplorazione della superficie, alla forma piú dello spazio che del tempo.

La specifica qualità oculare del personaggio modella il libro prima di tutto come un quaderno di esercizi di descrizione, secondo i principi che Calvino enuncia nella lezione dedicata all'*Esattezza* nelle *Lezioni americane*: «negli ultimi anni ho alternato i miei esercizi sulla struttura del racconto con esercizi di descrizione, arte oggi molto trascurata. Come uno scolaro che abbia avuto per compito "Descrivi una giraffa" o "Descrivi il cielo stellato", io mi sono applicato a riempire un quaderno di questi esercizi e ne ho fatto la materia di un libro».[3] Esercizio, quaderno, piú avanti «diario»:[4] è una pratica mentale di attenzione e disciplina minuta, scolastica quella a cui viene chiamato ad applicarsi il signor Palomar. Tant'è vero che pro-

2. *RR*, II p. 872.
3. *Saggi*, I p. 692.
4. Ibid.

prio curando nel 1969 un'antologia per le scuole medie intitolata *La lettura*, Calvino si sofferma lungamente sulle virtú della descrizione, in particolare nella sezione *Osservare e descrivere*, che antologizza brani di diversi autori rubricati tre a tre sotto le seguenti categorie: *Descrizioni di giochi*, *Descrizioni di animali*, *Descrizioni di oggetti*, *Descrizioni di operazioni*, *Descrizioni di ambienti* e cosí via. La descrizione interessa non in quanto inerte riproduzione dell'esistente, ma nella misura in cui si presenta, viceversa, come un «problema da risolvere».[5]

Da affrontare dunque con spirito interrogativo: non a caso la prosa di *Palomar* risulta quantomai affollata d'interrogazioni. E insieme di insoddisfazioni, di frustrazioni nel tentativo sempre esposto al fallimento di trovare una qualche risposta giusta al groviglio di ipotesi che s'inseguono. Questa è la «vera lezione»[6] che si deve ricavare, per Calvino, dallo sforzo di descrivere qualcosa, emulando per brevità, esattezza e concentrazione la «battaglia col linguaggio»[7] dei poeti: l'igiene del ricominciare sempre da capo, la pedagogia della *tabula rasa* e dello straniamento da ciò che a forza di quotidianità non vediamo piú. Come avviene nei piccoli poemi in prosa di Francis Ponge (a cui Calvino dichiara d'essersi ispirato per *Palomar*), che nel suo *Le parti pris des choses* riesce nell'esercizio da «scolaro» solo «attraverso una serie di tentativi, brouillons, approssimazioni».[8] Quella fatica da fare, legata al problema da risolvere e implicita nel comandamento dettato dall'imperativo (descrivi questo, descrivi quest'altro), riscatta la cosa che si deve descrivere dalla sua cancellazione; dal suo essere diventata col tempo invisibile. Nel momento esatto in cui la rende dicibile: non solo che si può, ma che si deve dire. È cosí che quello sforzo e quel compito diventano il vero fattore generativo della narrazione, il pungolo fino alla coercizione per far

5. I. Calvino-G. Salinari, *La lettura. Antologia per la scuola media* (1969), con la collaborazione di M. D'Angiolini, M. Insolera, M. Penati, I. Violante, Bologna, Zanichelli, 1970, vol. I p. 364.

6. Ibid.

7. *Lezioni americane* (*Saggi*, I p. 692).

8. Ibid.

venir fuori la scrittura. In una parola: la *contrainte*, la regola che costringe appunto a dire.

L'ultimo libro di Calvino che precedeva *Palomar* era *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, il quale come si è visto utilizzava largamente l'espediente di uno stile regolativo; combinato con il supplizio dell'interruzione. Ebbene, in *Palomar* accade qualcosa di diverso, ma non lontano: lo stile è tormentato dalla stessa dinamica dell'interrompere e del ricominciare, e ne risulta fortemente connotato in senso dubitativo. Fitto di parentesi, punti interrogativi, condizionali: una sorta di contro-testo che rema contro il testo principale. Il signor Palomar lotta giorno per giorno contro la disarmonia, e ogni volta ne esce sconfitto: di conseguenza il testo che ne racconta le avventure non potrà che essere a sua volta un testo sempre braccato e sconfitto dal suo contrario.

Tuttavia senza questo contro-testo o non-testo che sia, che lo tenga sotto controllo affinché non si fermi, cosa sarebbe del testo stesso, quello vero, unico, necessario? Come le redini con cui si governa il cavallo, facendolo andare avanti e regolandone il passo, gli sta addosso sorvegliando la sua andatura; fa in modo che si scriva, mentre lo frena e cancella. Come va il testo che stai scrivendo? O per meglio dire: come potrebbe o dovrebbe andare? Sta svolgendo bene il suo compito o no? Sta andando dove deve andare? Per descrivere bene qualcosa si dovrebbe fare in un certo modo, oppure in un altro, occorrerebbe far questo, oppure non farlo, e insomma poi non funziona, torniamo indietro, ricominciamo. Tutto *Palomar* è fatto cosí. Ultimo figlio di quel tenace imperativo che sempre veglia in Calvino sulla nascita o meno della scrittura: la paura di essere, e insieme di non essere, il tentativo di essere negando di essere già stato.

2. Altri libri

Negli ultimi anni Calvino non sembra un autore semplicemente intento alla scrittura del suo prossimo libro, ma sempre qualcosa di piú e insieme di meno. Di libri ne aveva in testa non solo uno, ma

dieci, dodici, quindici. Dalle innumerevoli interviste allo scrittore famoso, e dall'immancabile domanda su cosa stesse scrivendo, l'immagine che emerge è sempre la stessa: Calvino con mille progetti in mente, che lavorava su piú tavoli insieme. Come un architetto divenuto celebre, che ormai non mette piú mano a una sola opera ma a tante insieme, il cui lavoro in corso ha smesso di puntare a un solo traguardo, ma zigzaga in una nebulosa di possibilità.

Del resto anche *Palomar* non era all'inizio che uno dei tanti fili imbastiti lungo gli anni Settanta, che avendo preso piú corpo degli altri era stato tirato e finito di confezionare in forma di libro. Non era certo il libro esclusivo su cui Calvino aveva concentrato i suoi sforzi, se non altro perché in quegli anni stava scrivendo anche *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; e oltretutto, alle sue tracce già discontinue si sovrapponevano quelle di un altro percorso all'inizio coincidente, poi d'un tratto sdoppiato, che porterà a *Collezione di sabbia*.

L'analogia col mestiere dell'architetto non è casuale. Non solo perché negli ultimi anni la letteratura di Calvino era diventata una cosmopolita esperienza narrativa della città e dello spazio, ma anche perché in questione era niente meno che il patto di artigianato letterario col quale aveva accettato di diventare scrittore alle sue origini: che in questa piú moderna e sofisticata forma di perizia costruttiva trovava modo di rinnovarsi, sempre combinando il materiale con l'intellettuale.

Libri tutti costruiti sono quelli che Calvino propone dalla fine degli anni Sessanta in poi, vincolandone la percezione a inevitabili metafore architettoniche. Con l'artificio del come siano fatti sempre posto sotto gli occhi, in primo piano; un artificio non letterario o in qualche modo decorativo, estetico, ma strutturale invece, rigidamente architettonico. In virtú di questo l'officina calviniana girava a pieno ritmo a metà degli anni Ottanta, moltiplicando indici, liste, elenchi come disegni preparatori per edifici futuri, dove contava soprattutto fissare la forma generale che avrebbero avuto e i muri portanti che li avrebbero sostenuti. Sono libri virtuali, scatole

spesso semivuote da riempire. Potenzialità lasciate aperte verso il futuro: un invito a prendere prima o poi quelle forme, a trovare il modo giusto di scrivere per colmarle. Proprio la loro natura architettonica ne favorisce la moltiplicazione: l'impulso a progettare sempre nuove città, a concepire nuovi spazi.

Qualcosa di piú e insieme di meno, si diceva, rispetto al trovarsi semplicemente in mezzo alla scrittura del prossimo libro. Niente di unico e lineare, tutto plurimo e simultaneo: cosí impostato appariva l'orizzonte dello scrittore quando venne interrotto dalla morte nel 1985. Un orizzonte dal quale era stato da tempo espulso il tormentoso protagonista degli anni Cinquanta: il romanzo, che *Se una notte d'inverno un viaggiatore* aveva provveduto a tematizzare nella sua assenza, proprio attraverso un esibito processo di centrifuga e proliferazione. Questo non è un romanzo ma molti inizi di romanzi messi insieme, non un unico oggetto concluso dall'inizio alla fine, ma una moltitudine di progetti aperti. In fondo, incompiuti: perché dietro al grande artificio dell'iper-romanzo, cioè del romanzo che non è un romanzo ma piú romanzi interrotti, s'intravede per forza, come si è già piú volte detto, anche una figura d'impotenza. Quel qualcosa di piú e insieme di meno, appunto, che balena dietro l'immagine finale di un Calvino iper-autore, disseminato in una sfilza di progetti senza fine.

«Quante energie vengono perse in Italia per cercar di scrivere il romanzo con tutte le regole», affermava Calvino fin dall'agosto 1959; energie che potevano invece «servire a darci cose piú modeste, con meno pretese, ma piú genuine: racconti, memorie, appunti, testimonianze, o comunque libri *aperti*, senza uno schema prefissato».[9] Poi verranno gli anni Sessanta, l'Oulipo e tutto il resto a far capire che i veri libri aperti, in realtà, erano proprio quelli con uno schema prefissato; che prefissare lo schema era la strada maestra per suscitare potenzialità creative. E insieme salvarsi dal famigerato mal di romanzo, esorcizzando l'ansia di prestazione del libro singolo, po-

9. Lettera a Luigi Santucci del 24 agosto 1959 (*Lettere*, p. 603).

tenzialmente inibente, con l'idea della serie e della biblioteca. Questo già insegnava Pavese col suo modello di collana che fosse stimolo all'invenzione nella misura in cui era un passaggio obbligato, cioè niente di meno che una tirannia, un giogo.[10] Come dire che con queste cose non si scherza, ne va di mezzo la vita e la morte, la salvezza insomma. Ed è esattamente ciò che si leggeva in uno dei primi e piú famosi racconti di Calvino, *Campo di mine* del 1946: «Allora l'uomo comprese: il campo minato non poteva che essere lí. Solo in quel punto un certo numero di mine, poste alla distanza dovuta, potevano sbarrare tutti i *passaggi obbligati*. Questa scoperta, anziché terrorizzarlo, gli diede una strana tranquillità. Bene: ormai egli si trovava in mezzo al campo minato, era certo. Ormai non c'era che continuare a salire a caso, andasse come voleva. Se era destino che lui morisse quel giorno, sarebbe morto; se no, sarebbe passato tra una mina e l'altra e si sarebbe salvato».[11]

Ebbene, uno dei piú avanzati progetti di libri futuri che la morte di Calvino ha lasciato interrotto, portava il titolo *Passaggi obbligati*. Per l'appunto era il libro dove Calvino avrebbe dovuto addomesticare quella che da sempre era stata la sua bestia nera: l'autobiografia. Come dir meglio che l'autobiografia è un campo minato? E che l'unico modo per attraversarlo senza saltare in aria era costruirsi un percorso fatto di passaggi obbligati? Nel volume sarebbero stati raccolti alcuni racconti autobiografici scritti nel corso del tempo, dandogli finalmente ordine e requie; insieme ad altri ancora da scrivere. Un indice riprodotto nel volume uscito postumo da Mondadori nel 1990 col titolo *La strada di San Giovanni*, allinea nove titoli, di cui una metà già scritti e pubblicati in sedi sparse, tra il 1962 e il 1977 (*La strada di San Giovanni*, *Autobiografia di uno spettatore*, *Ricordo di una battaglia*, *La poubelle agréée*), e un'altra metà invece ancora da fare (*Lo zio di se stesso*, *Cuba*, *Istruzioni per il sosia*, *Gli oggetti*), oppure cassati (*Il delitto Moro*).

10. Si veda sopra, p. 230.
11. *RR*, I p. 292. Il corsivo è mio.

Esther Calvino nella nota al volume spiega che «tra le opere in cantiere una sarebbe consistita in una serie di "esercizi di memoria"».[12] Il termine esercizi non è casuale; viene da Queneau, da Perec, e da tutta un'idea di letteratura anti-dionisiaca, come opera di metodo, applicativa e quasi manuale: quaderno, *cahier*, taccuino, compito quotidiano. Una formula strategica e onnicomprensiva per l'ultimo Calvino, che non sembra occuparsi d'altro alla fine che di scrittura in forma minimale e seriale d'esercizio. Darsi un compito, insomma, e dei passaggi obbligati per svolgerlo.

La strada di San Giovanni è un lungo racconto del 1962, sulla strada in salita che tutte le mattine il padre faceva per andare a coltivare la campagna di San Giovanni; scritto a dieci anni di distanza dalla sua morte, è il grande racconto dell'insanabile biforcarsi delle strade, della ferita e del rimorso famigliare. Il padre non conosce che il piacere della precisa denominazione di ogni uccello o pianta che incontra, mentre il figlio gli cammina al fianco in silenzio, senza distinguere né gli uni né gli altri e con tutt'altro in testa. Due mondi a sé stanti, separati da un sentimento diametralmente opposto del rapporto tra nomi e cose: alla corrispondenza paterna, quantomai univoca ed esatta, della parola alla cosa, puntuale come un colpo di fucile che centra il bersaglio, risponde nel figlio un flusso continuo di parole «non ancorate a oggetti, ma ad emozioni fantasie presagi».[13] Nell'incancellabile cammino per San Giovanni in gioco c'è sempre il fascino misto alla paura delle cose che scappano alle parole, prendendo ogni volta nuove forme in una sfuggente metamorfosi del senso; e viceversa la concretezza puntuale di chi ferma ogni animale-cosa col suo spillo-nome. Al prensile e vigile acume del padre nell'aria cristallina del mattino, risponde il colpevole torpore del figlio, perso dentro l'aria viziosa del sogno, in una catena interminabile d'immagini che lo spinge a guardare «negli androni male illuminati nella notte», dove sparisce talvolta «l'ombra d'una don-

12. *RR*, III p. 9.
13. *RR*, III p. 12.

na», in cerca della «porta socchiusa, lo schermo del cinematografo da attraversare, la pagina da voltare», affinché le parole si facciano cose, esperienza, «non piú l'eco di un'eco di un'eco».[14]

Il cinema sarà protagonista del secondo racconto che avrebbe dovuto essere raccolto nei *Passaggi obbligati*: *Autobiografia di uno spettatore*, nel quale si narra la passione cinematografica dei suoi anni giovanili, «tra diciamo il Trentasei e la guerra»,[15] come una fuga clandestina da casa, una fondamentale e intensiva evasione dalle «redini tirate» della famiglia, e in particolare della madre che «cercò finché poté di preservarmi da rapporti col mondo che non fossero programmati e intesi a un fine».[16] Una storia che «si concentra in pochi anni»,[17] dai suoi tredici ai diciotto; giusto il tempo di apprendere come sullo schermo il magma insondabile della realtà si ricomponesse in una forma di «pienezza», «necessità» e «coerenza»,[18] che preannuncia tutto ciò di cui poi andrà in cerca attraverso la letteratura.

Ricordo di una battaglia è l'unico racconto in prima persona di un'azione partigiana realmente vissuta che Calvino abbia scritto. I trent'anni di lontananza dai fatti concedono un vantaggio decisivo al racconto: quello di potersi costruire davanti agli occhi del lettore, proprio nel mentre si nega e decostruisce; chiamandolo in tal modo a partecipare della nebbia di smarrimento del ricordo e della fatica di recuperarlo a tentoni. Attraverso la solita, e ormai collaudatissima, tecnica del racconto che cammina con la sua ombra attaccata addosso, l'ombra di quello che si potrebbe o dovrebbe scrivere al posto suo. Il racconto che trova la sola strada di dirsi in mezzo a un campo di mine, incrociando una miriade di posti di blocco, legandosi per sempre alla sua impossibilità: «ecco che dovrei aprire una

14. *RR*, III p. 11.
15. *RR*, III p. 27.
16. *RR*, III p. 29.
17. *RR*, III p. 39.
18. *RR*, III p. 27.

parentesi per informare», «molte cose dovrei ancora aggiungere per spiegare», «ecco era proprio da questo momento che volevo cominciare il racconto», «ora non mi resta che ripescare il ricordo della fuga», «oppure posso mettere a fuoco tutto quello che della battaglia ho saputo piú tardi», «potrei dare a ognuno il suo nome, il suo posto, il suo gesto», «certo anche qui restano degli spazi bianchi che non posso riempire». Finché sia chiaro che in quella nebbia, della vita, della battaglia, della morte, non si è afferrato nulla, dato che il «senso di tutto appare e scompare».[19]

L'ultimo testo ch'era già pronto per entrare a far parte dei *Passaggi obbligati* è il piú recente dei quattro: *La poubelle agréée*, racconto di vita parigina pubblicato nel 1977, che intorno alla banale attività di espellere da casa la *poubelle* con la spazzatura, costruisce un articolato percorso di saggismo autobiografico, allargandosi a sempre piú ampie considerazioni antropologiche e sociologiche. E tanto piú il testo appare stratificato dal punto di vista del contenuto, tanto piú si rivela esserlo anche materialmente: «Da quando ho cominciato a scrivere questo testo che ogni tanto riprendo in mano e smetto sono passati tre o quattro anni e molte cose sono cambiate anche nel governo delle *poubelles*».[20] Con al centro la celebrazione, molto calviniana, del buttar via come la «prima condizione indispensabile per essere»,[21] ch'era un'essenziale conquista d'identità per chi da sempre pativa il demone dello spreco. Fino a esibire nelle ultime righe lo scartafaccio che sta dietro al testo, il foglio d'appunti dal quale il racconto ha preso forma per via delle opposte forze dell'accumulo e dell'espulsione.

Nel volume *La strada di San Giovanni* a questi quattro testi se ne trova affiancato un altro, che invece non compare nell'indice dei *Passaggi obbligati*. Si tratta di un racconto del 1971 intitolato *Dall'opa-*

19. I. Calvino, *Ricordo di una battaglia*, in «Corriere della sera», 25 aprile 1974, p. 3 (*RR*, III pp. 53-58).

20. *RR*, III p. 77.

21. *RR*, III p. 65.

co.[22] Uno degli esempi forse piú alti della prosa dell'ultimo Calvino, per la forma fluida e aperta che assume, senza punti fermi, attraverso blocchi successivi di riprese del discorso che ritorna su se stesso; e il modo che trova di restituire una concretezza autobiografica al soggetto attraverso l'astrazione, rovesciando la linea orizzontale del tempo nella verticalità spezzata dello spazio, la memoria del paesaggio ligure in un teatro speculativo: «Se allora mi avessero domandato che forma ha il mondo avrei detto che è in pendenza, con dislivelli irregolari, con sporgenze e rientranze, per cui mi trovo sempre in qualche modo come su un balcone, affacciato a una balaustra».[23] Sempre sospeso tra l'opaco e l'aprico: l'uno «nel dialetto: "ubagu"», è «la località dove il sole non batte», l'altro, «"abrigu"», è viceversa «la località soleggiata».[24]

L'anno successivo alla morte di Calvino, nel maggio 1986, esce da Garzanti il primo volume postumo, *Sotto il sole giaguaro*, che raccoglieva tre dei cinque racconti previsti per un libro sui *Cinque sensi* al quale l'autore pensava almeno dall'inizio degli anni Settanta. Il primo, sull'olfatto, *Il nome, il naso*, veniva pubblicato nel 1972; il secondo, sul gusto, *Sapore sapere* (che nel volume prenderà il titolo *Sotto il sole giaguaro*) dieci anni dopo, nel 1982; e il terzo, sull'udito, *Un re in ascolto*, viene scritto nel 1984.[25] All'appello mancano gli ultimi due, sulla vista e sul tatto, di cui rimangono vari appunti e documenti conservati tra le carte di Calvino. «Un altro libro che sto scrivendo», dichiarava nel 1983, «parla dei cinque sensi, per dimostrare che l'uomo ne ha perso l'uso».[26]

22. I. Calvino, *Dall'opaco*, in AA.VV., *Adelphiana*, Milano, Adelphi, 1971, pp. 299-311 (*RR*, III pp. 89-101).

23. *RR*, III p. 89.

24. *RR*, III p. 98.

25. *Il nome, il naso*, in «Playboy», I 1972, 1 pp. 60, 62, 68, 138; *Sapore Sapere*, in «FMR», 1982, 4 pp. 63-77; *Un re in ascolto*, in «la Repubblica», 12-13 agosto 1984, pp. 18-19 (solo alcuni brani), quindi il testo completo in *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 59-93 (*RR*, III pp. 113-73).

26. I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in «Lettera internazionale», II, 1985, 4-5 pp. 16-18 (*Saggi*, II pp. 1865-75).

Intanto la partecipazione nel 1974, insieme ad altri scrittori, alla serie radiofonica di *Interviste impossibili*, pubblicata l'anno seguente da Bompiani, aveva suscitato in Calvino l'idea di continuare a scriverne altre fino a farne un libro vero e proprio, dal titolo *Dialoghi storici*. Alle prime due interviste del 1974, dedicate all'*Uomo di Neanderthal* e a *Montezuma*, nel 1982 ne aggiunge dunque una terza, a *Henry Ford*,[27] a testimonianza del riemergere di quel progetto proprio all'inizio degli anni Ottanta, come nel caso del libro sui *Cinque sensi*. Sempre in quegli anni, nel 1981, Calvino pubblicava i cinque pezzi delle *Memorie di Casanova*, intitolati ognuno a un nome di donna, che una nota in terza persona dell'autore indicava come l'inizio di una nuova serie: «Dopo *Le città invisibili*, catalogo di città immaginarie visitate da un redivivo Marco Polo, Italo Calvino comincia un'altra serie di brevi racconti, anche queste avventure attribuite a un famoso veneziano, che stavolta è Giacomo Casanova».[28]

La scansione cronologica è chiara: nella prima metà degli anni Settanta, dopo aver pubblicato *Le città invisibili*, vengono aperti vari fronti nuovi di scrittura; poi c'è una sospensione nella seconda metà del decennio, in corrispondenza con la stesura di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; quindi all'inizio degli anni Ottanta si riprendono in mano i fili interrotti dei vari libri possibili. *Palomar*, come si diceva, è il primo a essere concluso, e solo per il sopravvenire improvviso della morte dell'autore sarà anche l'ultimo. Nella descrizione della serie delle *Memorie di Casanova*, che si vuole assimilare alla forma-catalogo delle *Città invisibili*, lo si afferma in modo esplicito: «Un catalogo anche questo, ma di situazioni amorose».[29] Tutti libri-cataloghi sono infatti quelli messi in cantiere da Calvino dagli anni Settanta in avanti. Senza eccezioni: perché libro-catalogo è anche *Se*

27. I. Calvino, *L'uomo di Neanderthal* e *Montezuma*, in AA.VV., *Le interviste impossibili*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 5-12 e 83-93, poi in Calvino, *Prima che tu dica «Pronto»*, cit., pp. 202-26; Id., *Henry Ford*, ivi, pp. 271-93 (*RR*, III pp. 177-216).

28. *RR*, III p. 1237.

29. Ibid.

una notte d'inverno un viaggiatore; come pure a comporre un libro-catalogo venivano le ultimissime *Lezioni americane*. E tali certamente sono tutte le opere narrative rimaste incompiute, senza ormai piú l'ombra di nessun progetto di tipo davvero romanzesco, che non abbia insomma a che fare con la discontinuità e la molteplicità.

Un caso a parte è quello del lungo racconto dal titolo *Un re in ascolto*, che era il brano sull'udito nel libro dei *Cinque sensi*. Nel 1977 Luciano Berio chiede a Calvino di collaborare al suo progetto di un'opera per il Festival di Salisburgo; l'idea era quella di ispirarsi alla voce *Ascolto* scritta da Roland Barthes per l'*Enciclopedia Einaudi*: «mi proposi di costruire una storia con i temi contenuti nel saggio di Barthes».[30] Quando infine l'«azione musicale in due parti» *Un re in ascolto* di Berio viene messa in scena a Salisburgo il 7 agosto 1984, dei vari materiali per il libretto a cui Calvino aveva lavorato a piú riprese era rimasto poco o nulla, facendone il compositore un libero riuso e rimescolamento.[31] A quel punto Calvino torna alla sua idea originaria e scrive il racconto.

«Lo scettro va tenuto con la destra, diritto, guai se lo metti giú», «guai se lo scettro ti sfugge di mano, dovresti alzarti, scendere dal trono per raccoglierlo», «l'avambraccio puoi tenerlo appoggiato al bracciolo, cosí non si stanca», «puoi grattarti se vuoi», «non farti scrupolo di cacciare le dita dove ti prude», «la testa devi tenerla immobile»:[32] ecco come il racconto inizia e prende forma nella prima pagina. Forma che non si fatica a riconoscere, perché è la stessa di un celebre incipit di cinque anni prima: «Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino», fai questo, fai quest'altro, «prendi la posizione piú comoda».[33]

30. Nel corsivo di presentazione della versione ridotta del racconto, apparsa sulla «Repubblica» del 12-13 agosto 1984, pp. 18-19.

31. I materiali su cui Calvino lavorò per *Un re in ascolto* di Berio sono ora raccolti nella sezione *Testi per musica* di *RR*, III pp. 730-61.

32. *RR*, III p. 149.

33. *RR*, II p. 613.

L'espediente del testo regolativo, utilizzato a tappeto nell'opera maggiore del 1979, torna in questo racconto che è uno dei piú importanti tra gli ultimi di Calvino.

La voce *Ascolto* di Barthes per l'*Enciclopedia Einaudi* prende avvio dalla relazione tra il senso dell'udito e lo spazio: per l'uomo «l'appropriazione dello spazio è in parte sonora», infatti lo spazio domestico, quello della sicurezza, da difendere, è prima di tutto «uno spazio di rumori familiari, *riconosciuti*». L'ascolto in tal senso non rappresenta altro che «una maniera di difendersi dalla sorpresa; il suo oggetto (ciò verso cui è rivolto) è la minaccia, oppure il bisogno». In una semplice questione di pericolo o preda si trasforma ogni cosa attraverso l'orecchio teso al minimo rumore. «L'ascolto è l'operazione stessa di questa metamorfosi», che ha il compito di convertire «ciò ch'era confuso e indifferenziato» in qualcosa di «distinto e pertinente».[34]

Calvino cosa fa di tutto questo? In primo luogo un racconto in cui l'orecchio è un palazzo, quindi l'ascolto diventa davvero uno spazio. Dentro il quale sta chiuso un re onnipotente eppure prigioniero della paura di essere cacciato e insieme del desiderio di fuggire. L'ascolto è il teatro del potere e del desiderio, cosí concludeva Barthes. E Calvino lo prende alla lettera, come ormai da molti anni sapeva fare alla perfezione per dar vita a un racconto, per trasformare un'immagine in una storia. Poi si occupa della minaccia e del bisogno, mettendoli al centro di questo gran teatro acustico: ogni rumore amplifica la paura, fa scattare la catena delle ipotesi, imprigiona nell'abbaglio e nella mania. Infine la metamorfosi del caos nella distinzione (che è il linguaggio, in definitiva, come spiega ancora Barthes) segnala la via di fuga: il re braccato dallo stile imperativo del racconto si trova alla fine fuori dal palazzo, come spintovi dal potere liberatorio di quello stesso linguaggio regolativo, che dentro alla massima costrizione indica il varco, come già insegnava

34. R. Barthes-R. Havas, *Ascolto*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I pp. 982-83.

Il conte di Montecristo: pensa al peggio e poi esci, scappa, trova una via d'uscita dal tuo labirinto.

Mettersi in ascolto vuol dire mettersi nella condizione di far parlare ciò che è «oscuro, confuso o muto».[35] Nel 1981 Calvino era ormai cosí abile in quest'operazione da riuscire a far parlare anche le pietre. Letteralmente: *Essere pietra* è un racconto scritto su suggerimento di Raymond Queneau per il pittore Alberto Magnelli e la sua serie di *Pierres 1931-1935* esposte a Nizza nel decimo anniversario della morte. Cosa dire su una pietra dentro a un quadro? O meglio cosa farle dire? Forse "io" prima di tutto; e infatti Calvino la risolve proprio cosí: «Io sono una pietra. Lo ripeto: una pietra».[36] Facendogli prendere la parola, dandogli ascolto e quindi voce. Lo scrittore posto davanti a un quadro, e impegnato per commissione a dirne qualcosa, ricorre a un espediente che non gli era affatto nuovo. Come nel caso dei tarocchi nel *Castello dei destini incrociati*, il racconto non illustra le immagini, ma sono le immagini che provocano il racconto; che fanno parlare i muti. Spingendo l'occhio-parola-Perseo dentro l'immagine-muta-Medusa s'ottiene di rovesciare la paura che l'alterità ci sorprenda e ci faccia pietra, nell'occasione di salvarsi diventando altro da sé, dicendo: la pietra sono io. L'immagine sono io.

Qui finisce o meglio s'interrompe l'avventura del nostro iperscrittore. Che ebbe orrore identico e simmetrico dell'ultimo libro come del primo. Sempre affascinato dal libro a venire, che ancora non c'è, non quello che sta scrivendo ma quello che chissà quando e se scriverà. Un altro modo per dire: lettore, lettrice scappa via, non fermarti mai.

35. Ibid.

36. *RR*, III p. 419. Il racconto appartiene a un gruppo omogeneo di testi narrativi dedicati a mostre o artisti, che Calvino andò scrivendo dalla metà degli anni Settanta in poi, ora raccolti nella sezione *Guardando disegni e quadri* di *RR*, III pp. 383-440.

XI

TIRATURE

Infine Calvino andrà pur letto anche in cifre, per capire che razza di scrittore è stato. Una razza anomala nel nostro Novecento, che non ci ha abituati a grandi scrittori dalle grandi vendite. Razza einaudiana, soprattutto: perché quelle vendite erano il frutto di un'idea nobile dell'editoria, che dalla letteratura si aspettava un prodotto che non fosse mercantile ma neanche elitario. Non per tutti, ma certo neanche per pochi.

Esattamente questa fu la strettoia che servì a modellare la fisionomia di Calvino come autore. Da una parte nessuna indulgenza verso ciò che fanno tutti ed è troppo facile: ed ecco lo scrittore che piuttosto rinuncia a pubblicare, lascia nel cassetto pur di non fare il libro per il libro; e quando pubblica, ogni volta cambia sembianze, vanificando le aspettative del lettore comune. Dall'altra la regola della reciproca soddisfazione tra autore e lettore, collegata alla leggibilità come politica editoriale, ma anche a una percezione economica del lavoro di scrittore. «Né mi dimentico neanche per un minuto (dato che vivo di diritti d'autore) che il lettore è *acquirente*, che il libro è un oggetto che si vende sul mercato», scriveva ad Angelo Guglielmi rispondendo all'accusa di aver voluto sedurre o adulare il lettore medio con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.[1] E come poteva dimenticarselo chi quei libri se li era costruiti uno per uno con le proprie mani, come oggetti non solo artistici ma appunto anche fisici, materiali? Come poteva chi per gran parte della vita aveva combattuto contro l'idea di abbandonarsi a una vocazione che non fosse una professione seria, economicamente solida? «Chi crede di poter prescindere dall'economicità dell'esistenza e da tutto ciò che essa comporta, non ha mai avuto il mio rispetto».[2]

1. *Se una notte d'inverno un narratore* (*RR*, II p. 1391).
2. Ibid.

Il primo libro di Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, esce col finito di stampare del 10 ottobre 1947 nei «Coralli». La collana era appena nata e il giovane esordiente ne era tutt'altro che entusiasta: «Io non riesco a sentirmi "corallo"».[3] Eppure era destino che imparasse a farlo, perché ai «Coralli» sarà legata, da quel momento in avanti, tutta la sua carriera di scrittore. Per i primi vent'anni nella veste piú diffusa, che accoglierà tutti i suoi libri fino a metà degli anni Sessanta, salvo rare eccezioni; poi in quella maggiore dei «Supercoralli» («grande collana di letteratura, con romanzi e racconti del Novecento, con raccolte di poesia e di teatro»,[4] nata nel 1948), dove nei successivi vent'anni verranno pubblicate le nuove opere fino a *Palomar* del 1983; intanto nel 1971 i «Coralli» si erano trasformati in «Nuovi Coralli» («collana di narrativa» nata per ospitare «un ampio ventaglio di opere affermate e di novità»),[5] che subito ristampano in quello stesso anno *Il barone rampante* e *Il visconte dimezzato*, quindi via via tutti gli altri titoli calviniani, con un sensibile salto quantitativo verso le grandi tirature e vendite.

Alla fine degli anni Quaranta, dunque, i due libri d'esordio di Calvino sono «Coralli». La prima edizione del *Sentiero dei nidi di ragno* era di 3.000 copie;[6] in seguito ne escono altre tre per una tiratura complessiva di 25.000 copie. Nel 1954 entra nella «Piccola biblioteca scientifico-letteraria» con una sola edizione di 10.000 copie. Infine, ristampato nel 1972 nei «Nuovi Coralli», avrà altre diciassette edizioni per un totale di 200.000 copie. *Ultimo viene il corvo*

3. Lettera a Silvio Micheli del 27 luglio 1947 (*Lettere*, p. 197).

4. *Cinquant'anni di un editore*, cit., p. 585.

5. Ivi, p. 665.

6. I dati sulle tirature dei libri Einaudi di Calvino mi sono stati cortesemente forniti da Roberto Cerati, attuale presidente della casa editrice e per lunghi anni suo direttore commerciale, con l'avvertenza che si tratta di cifre approssimative, soggette per loro natura a errori e incompletezza. Per la ricostruzione della storia delle edizioni calviniane, il riferimento essenziale rimane la citata *Bibliografia degli scritti di Italo Calvino* (*RR*, III pp. 1353-544).

esce invece col finito di stampare del 30 luglio 1949 in 6.000 copie. Nel 1958 il libro, che a detta dell'autore «ebbe una tiratura limitata e pochi hanno letto»,[7] confluisce nei *Racconti*; perciò la sua storia come volume autonomo si limita a una nuova edizione nel 1969 (diversa per disposizione e scelta dei testi dalla prima), quindi alla ristampa nel 1976 dell'originale nei «Nuovi Coralli» che avrà altre sei edizioni, fino a raggiungere 38.000 copie.

La prima metà degli anni Cinquanta registra una battuta d'arresto dell'ondata creativa postbellica, inducendo Calvino a presentarsi al pubblico con due smilzi libri di opposta fortuna, che per la loro aria di marginalità non finiscono nei «Coralli» ma nella collana dei «Gettoni» diretta da Vittorini. *Il visconte dimezzato* esce col finito di stampare del 12 febbraio 1952 in 4.000 copie. Rilanciato nei «Coralli» in 6.000 copie nel 1957, in occasione della pubblicazione del *Barone*, avrà fino all'inizio degli anni Settanta altre dodici edizioni, per complessive 46.000 copie (senza contare che dal 1960 iniziava anche a circolare raccolto nel volume dei *Nostri antenati*). Nel 1971 entra nei «Nuovi Coralli» dove toccherà le 175.000 copie in quattordici edizioni, affiancato nel 1975 dalla collana «Libri per ragazzi», che ebbe altre tre edizioni di 20.000 copie. *L'entrata in guerra* esce invece due anni dopo, col finito di stampare del 25 maggio 1954; la prima edizione ha una tiratura di 3.500 copie. Anch'esso confluito nei *Racconti* del 1958, come *Ultimo viene il corvo*, per una nuova edizione in volume autonomo bisogna attendere esattamente vent'anni dopo, quando nel 1974 ricompare nei «Nuovi Coralli», dove avrà una tiratura di 30.000 copie in quattro edizioni.

Il 1956 è l'anno delle *Fiabe italiane* che escono col finito di stampare del 12 novembre nei «Millenni» in 5.000 copie; le copie saranno poi 53.000 in tredici edizioni. Nel 1971 viene ristampato negli «Struzzi» in 25.000 copie e avrà undici edizioni per complessive 106.000 copie; quindi nel 1986 entra nella collana per ragazzi «Let-

7. Lettera a Elio Vittorini del 5 settembre 1958 (*Lettere*, p. 556).

ture per la scuola media», con una tiratura che raggiunge le 150.000 copie.

A questo punto si apre un'altra stagione nella storia editoriale di Calvino. Torna a pubblicare nei «Coralli» e si tratta del libro della svolta, che avrà un effetto trainante per tutta la fortuna successiva dell'autore: *Il barone rampante* esce col finito di stampare del 4 giugno 1957, viene subito ristampato e avrà in quella collana quattordici edizioni per 56.000 copie. Nel 1963 intanto entrava nella collana dei «Libri per ragazzi», nella quale si succederanno sei edizioni e una tiratura di 22.000 copie. Nel 1965 esce nelle «Letture per la scuola media», con prefazioni e note di Tonio Cavilla (anagramma di Italo Calvino) cumulando ventinove edizioni per 350.000 copie complessive. Nei «Nuovi Coralli», infine, viene ristampato nel 1971: le edizioni saranno altre tredici e le copie 155.000. A due anni di distanza dal *Barone*, col finito di stampare del 30 novembre 1959, esce *Il cavaliere inesistente* in 10.000 copie, sempre nei «Coralli». Prima degli anni Settanta avrà dieci edizioni e una tiratura complessiva di 47.000 copie; nei «Nuovi Coralli», dove viene ristampato nel 1972, sono altre dodici le edizioni, per 138.000 copie.

Nel frattempo il successo del *Barone* induceva Einaudi a commissionare a Calvino il libro antologico dei *Racconti* del 1958, aprendogli per l'occasione le porte della collana maggiore dei «Supercoralli». *I racconti* escono col finito di stampare del 20 novembre 1958 e una tiratura di 4.000 copie; nell'arco di circa vent'anni avranno diciassette edizioni e 61.000 copie. A due anni di distanza dai *Racconti* viene raccolta, sempre nei «Supercoralli», la trilogia dei *Nostri antenati*, con il finito di stampare del 27 giugno 1960: la tiratura era di 5.000 copie, le edizioni saranno quattordici per complessive 75.000 copie.

La prima metà degli anni Sessanta vede il ritorno ai «Coralli» per accogliere l'ultima prova del filone realista degli anni Cinquanta, *La giornata d'uno scrutatore*, e insieme riproporre le opere precedenti dello stesso filone, ch'erano uscite solo su rivista e nel volume dei *Racconti*. *La giornata d'uno scrutatore* esce nei «Coralli» col finito di stampare del 28 febbraio 1963, in 15.000 copie. In quella collana

avrà in tutto due edizioni per 30.000 copie complessive; ristampato nei «Nuovi Coralli» nel 1974 avrà altre sette edizioni con la tiratura complessiva di 44.000 copie. *La speculazione edilizia* esce in volume col finito di stampare del 28 giugno 1963, sempre nei «Coralli»; la prima edizione aveva una tiratura di 10.000 copie, la seconda edizione sarà nei «Nuovi Coralli» nel 1973: seguono cinque edizioni e 40.000 copie. Infine *La nuvola di smog e La formica argentina* escono accoppiati in un unico volume dei «Coralli» col finito di stampare del 20 ottobre 1965: la prima edizione era di 6.000 copie; nei «Nuovi Coralli», dove vengono ristampati nel 1972, avranno sette edizioni per 51.000 copie.

Nello stesso 1963 in cui esce *La giornata d'uno scrutatore*, si verifica il fenomeno commercialmente piú clamoroso della carriera calviniana. Col finito di stampare del 23 novembre 1963 esce il volume che raccoglieva le avventure di *Marcovaldo* nella collana dei «Libri per ragazzi». 10.000 copie è la tiratura della prima edizione; saranno 18.000 in due edizioni, prima di passare nel 1966 alla collana delle «Letture per la scuola media», dove avrà cinquantaquattro edizioni per un totale di 1.230.000 copie. Nel 1969 viene stampato nei «Coralli», in 10.000 copie, e nel 1973 passa ai «Nuovi Coralli» dove avrà quindici edizioni per 200.000 copie complessive.

La seconda metà degli anni Sessanta segna la fine della lunga fedeltà dello scrittore ai «Coralli», con il definitivo passaggio ai «Supercoralli». Da questo momento in avanti, a partire dal successo della serie delle *Cosmicomiche*, ogni opera di Calvino sarà associata a un'alta e stabile fortuna di vendite. *Le Cosmicomiche* escono nei «Supercoralli» col finito di stampare del 15 novembre 1965 e una tiratura iniziale di 30.000 copie. In quella collana, di edizioni ne avranno sette, per 59.000 copie complessive. Quindi nei «Nuovi Coralli», dal 1978, altre tre edizioni, con 33.000 copie tirate. *Ti con zero* esce anch'esso nei «Supercoralli» col finito di stampare del 28 ottobre 1967 e la stessa tiratura iniziale delle *Cosmicomiche*: 30.000 copie; avrà altre due edizioni per complessive 38.000 copie. In seguito, nei «Nuovi Coralli», altre quattro edizioni con 25.000 copie.

Seguono, sempre nei «Supercoralli», le tre grandi opere degli anni Settanta. *Le città invisibili* escono col finito di stampare del 3 novembre 1972. La prima edizione aveva una tiratura di 20.000 copie; ne seguiranno tre, per complessive 40.000 copie. Nei «Nuovi Coralli», dove esce la ristampa nel 1977, le edizioni saranno altre tredici e la tiratura raggiunta di 105.000 copie. *Il castello dei destini incrociati* esce col finito di stampare del 27 ottobre 1973 e una prima edizione di 50.000 copie; di edizioni ne avrà nove, con una tiratura complessiva di 106.000 copie. Infine *Se una notte d'inverno un viaggiatore* esce col finito di stampare del 2 giugno 1979 e una tiratura iniziale di 40.000 copie: avrà quindici edizioni, per 195.000 copie complessivamente tirate. E un «Supercorallo» sarà anche l'ultimo libro pubblicato per Einaudi negli anni Ottanta: *Palomar*, che esce col finito di stampare del 19 novembre 1983 e una tiratura di 60.000 copie. Le edizioni in quella collana saranno due, per complessive 62.000 copie; altre 20.000 saranno poi tirate per le tre edizioni nei «Nuovi Coralli», dove viene ristampato nel 1987.

I volumi che non erano invece una novità ma raccolte, o comunque libri di diversa natura rispetto all'opera narrativa maggiore, dal 1970 avevano iniziato a confluire negli «Struzzi», la collana nata in quell'anno con l'intento di rivolgersi «a un vasto pubblico per riproporre libri essenziali: dai classici alla narrativa, alla poesia e al teatro contemporanei».[8] *Gli amori difficili* sono il quinto titolo della collana, ed escono col finito di stampare del 20 giugno 1970, in 30.000 copie; avranno diciotto edizioni e una tiratura complessiva di 93.000 copie. L'*Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* esce nella stessa collana e nello stesso anno degli *Amori difficili*, col finito di stampare del 12 dicembre e una prima edizione di 20.000 copie; le edizioni saranno poi undici e le copie tirate 54.000. *Una pietra sopra*, infine, esce col finito di stampare del 16 febbraio 1980 negli «Struzzi»; avrà una sola edizione e una tiratura di 30.000 copie.

In tutto, nei trentasei anni che vanno dal 1947 al 1983, i libri di

8. *Cinquant'anni di un editore*, cit., p. 658.

Calvino venduti col marchio Einaudi sono stati circa quattro milioni. Il periodo di lievitazione di tale fortuna si colloca, come si è visto, a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, in tre tappe progressive: prima le *Fiabe italiane* (1956), poi *Il barone rampante* (1957), quindi *Marcovaldo* (1963). Nel 1963, d'altra parte, usciva anche l'ultimo libro del filone realista, nonché ultimo libro nuovo pubblicato tra i «Coralli»: *La giornata d'uno scrutatore*. L'impellenza fisiologica di «cambiare registro ogni volta» porta Calvino a commentare l'uscita di fresca data della *Giornata* con la dichiarazione di «non voler continuare per questa strada».[9] Tuttavia non è solo la regola dell'alternanza a funzionare, dopo la liberatoria consegna d'un libro dalla stesura lunga un decennio, ch'era come una pietra sopra un certo filone di scrittura. Ma anche la dinamica tra letteratura facile e difficile, che fu per Calvino una grande spina nel fianco degli anni Cinquanta: *La giornata*, in questo senso, era l'ultimo tributo all'ambizione del difficile, che pagava il suo obolo alla paura giovanile di essere soltanto uno scrittore facile.

Intanto però, proprio in quegli anni che dal successo di vendite del *Barone* portano all'imbocco del nuovo fortunato filone delle *Cosmicomiche*, iniziate a ruota subito dopo *La giornata*, il confortante processo di internazionalizzazione che stava interessando la sua figura d'autore lasciava per strada alcune vittime eccellenti. Tra cui appunto l'ultima prova realista, che all'inizio degli anni Sessanta rischiava di sembrare un frutto fuori tempo, relegandolo in un ruolo d'autore troppo circoscritto, per pochi lettori, che non gli s'addiceva affatto. Nel 1966 Calvino scriveva al suo traduttore francese François Wahl: «Je suis plein de peur pour la *Journée*, un livre qui n'est pas dans le vent».[10] Due anni dopo scrive a Helen Wolff, della casa editrice Harcourt Brace & World di New York, per accordarsi sulla pubblicazione dei suoi racconti brevi (*short stories*) e di quelli lunghi (*novellas*); e a proposito di questi ultimi, dichiara che le «*novellas*

9. Lettera a Aldo Camerino del 21 maggio 1963 (*Lettere*, p. 744).
10. Lettera del 1° aprile 1966 (*Lettere*, p. 922).

hanno piú sostanza ma appunto perciò sono piú difficili, soprattutto *La giornata d'uno scrutatore* che richiede una conoscenza della vita italiana nelle sue sfumature politiche, culturali etc. Ho già fatto l'esperimento in Francia pubblicando isolatamente la traduzione della *Giornata*: critica e pubblico si sono trovati un po' disorientati; c'erano troppe cose che non si aspettavano da me».

D'altronde «anche in Italia», aggiunge, «ho sempre avuto piú fortuna con le cose fantastiche (come vendita; la critica invece qui vorrebbe che mi occupassi solo di cose "serie")».[11] Una critica con la quale Calvino fu per lungo tempo in accordo; almeno fintanto che non ebbe a percepirla in opposizione a quell'ideale di un rapporto non corrivo ma pur sempre massimamente leggibile e comunicativo con il pubblico, sul quale egli s'era fatto scrittore. Il che accade appunto all'inizio degli anni Sessanta, quando sono anche le vendite, infine, a dare la rotta: quando i «diritti d'autore, pur non essendo sufficienti per vivere, cominciano a essere una voce importante del mio magro bilancio»,[12] e questa percezione anche economica di sé decreta finalmente una piú chiara e pacificata accettazione del mestiere di scrittore.

«Il problema del rapporto col pubblico» rimane sempre centrale per Calvino, come spiega mostrandosi forse per la prima volta nella sua carriera davvero compiaciuto di sé, in occasione del successo di vendite delle *Cosmicomiche*, che erano le prime creature di una nuova era, le prime nate del tutto libere dal pensiero colpevole del realismo e dell'antitesi facile-difficile. Ed era la vittoria, ai suoi occhi, «d'una letteratura che non è quella della romanzeria estiva», che pur non piegandosi ad alcuna facile lusinga verso il lettore, «non per questo finisce per essere letteratura "per pochi", e quindi può tenere una linea che non è né quella della pubblicità di serie, né quella dell'isolamento aristocratico».[13] Sottile linea d'ombra alla quale

11. Lettera dell'11 marzo 1968 (*Lettere*, p. 995).
12. *Dietro il successo* (*Eremita*, p. 257).
13. Lettera a Ottavio Cecchi del 15 luglio 1966 (*Lettere*, p. 932).

tenderanno tutti quei complicati oggetti trasparenti che Calvino costruirà da lí in avanti fino alla sua morte: «perché è giusto dire che il me stesso rivolto verso l'aprico è pure un me stesso che si ritrae nell'opaco».[14]

14. *Dall'opaco* (*RR*, III p. 101).

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

La stabile fortuna di Calvino in patria e all'estero, insieme al prestarsi della sua opera a una vasta gamma di letture, dal commento scolastico alla piú sofisticata indagine letteraria, ne fanno uno dei narratori piú studiati del Novecento italiano. Di conseguenza la bibliografia appare ormai pressoché sterminata, in quantità e distribuzione geografica, potenziandosi sempre di piú l'interesse della critica straniera, soprattutto d'oltreoceano. Viceversa l'assaggio bibliografico che qui si presenta sarà davvero essenziale, nell'intento di limitare tale universo in espansione incontrollata a una scelta di ciò che si ritiene indispensabile.

L'opera di Calvino è raccolta nella collezione dei «Meridiani» Mondadori in sette volumi. I *Romanzi e racconti*, dir. da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, sono usciti in tre volumi nel 1991, 1992 e 1994. Nel 1993 erano intanto apparse le *Fiabe italiane*, pref. di M. Lavagetto, mentre nel 1995 vedono la luce i due volumi di *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi. Infine nel 2000 escono le *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, intr. di C. Milanini. Imprescindibili per la ricostruzione della storia dei testi sono gli apparati delle *Note e notizie sui testi* che accompagnano i *Romanzi e racconti* e i *Saggi*.

In fondo al terzo volume dei *Romanzi e racconti* è contenuta la *Bibliografia degli scritti di Italo Calvino*, a cura di L. Baranelli (pp. 1351-516), che fornisce i dettagli bibliografici dei singoli volumi d'autore e di tutti i testi usciti nei periodici o in altre sedi sparse; una riedizione aggiornata di questa fondamentale *Bibliografia* è in corso di stampa presso le Edizioni della Normale di Pisa. Sempre in fondo a quel terzo volume, inoltre, M. Barenghi, B. Falcetto e C. Milanini curavano una *Bibliografia della critica* (pp. 1517-44), poi integrata nel secondo volume dei *Saggi* (pp. 3033-42), che rimane lo strumento di primo riferimento. La piú esaustiva bibliografia della critica finora tentata, alla quale si rimanda per ogni ulteriore approfondimento, si deve a D. Scarpa, *Calvino, articoli saggi e studi, 1947-2000. Bibliografia della critica*, in appendice al volume *Il fantastico e il visibile. L'itinerario di Italo Calvino dal neorealismo alle 'Lezioni americane'*, a cura di C. De Caprio e U.M. Olivieri, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2000, pp. 289-373. Per un colpo d'occhio sulla storia della critica si segnala la voce *Critica* in D. Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 101-9.

Le notizie biografiche essenziali sono offerte dalla *Cronologia*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, inclusa nel primo volume dei *Romanzi e racconti* (pp. lxi-lxxxviii), poi riprodotta con alcune integrazioni nelle *Lettere* (pp. xliii-lxxii). Il migliore ritratto dello scrittore si ricava dall'*Album Calvino*, a cura di E. Ferrero e L. Baranelli, Milano, Mondadori, 1995, che racconta la vita accompagnando le immagini col montaggio di un gran numero di testimonianze autobiografiche. Sull'infanzia e gioventú a Sanremo si veda P. Ferrua, *Italo Calvino a San Remo*, San Remo, Famija Sanremasca, 1991; sul retroterra familiare e geografico, in particolare per un profilo dei genitori, L. Guglielmi-I. Pizzetti, *Libereso, il giardiniere di Calvino*, Padova, Muzzio, 1993, e L. Viacava-G. Roberto, *Floricoltura in Liguria dagli inizi ad Euroflora*, Genova, Sagep, 1982, pp. 32 e 37. Sul cruciale periodo che Calvino passò nella resistenza armata, di cui finora s'aveva poca nozione, siamo adesso istruiti in dettaglio da C. Milanini, *Appunti sulla vita di Italo Calvino. 1943-1945*, in «Belfagor», lvi 2006, i pp. 43-61.

Le monografie di carattere generale già si contano in numero rilevante, a partire da quelle uscite tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta: G. Pescio Bottino, *Calvino*, Firenze, La Nuova Italia, 1967; G. Bonura, *Invito alla lettura di Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1972 (ed. aggiornata nel 1985), e C. Calligaris, *Italo Calvino*, ivi, id., 1973 (ed. aggiornata, a cura di G.P. Bernasconi, nel 1985); proseguendo negli anni Ottanta con G. Baroni, *Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana*, Firenze, Le Monnier, 1988, e C. Benussi, *Introduzione a Calvino*, Roma-Bari, Laterza, 1989; fino alle piú recenti, di S. Perrella, *Calvino*, ivi, id., 1999, e Scarpa, *Italo Calvino*, cit.

Precoci anche le monografie generali in lingua straniera, tra le quali si ricordano: J.A. Cannon, *Italo Calvino: Writer and Critic*, Ravenna, Longo, 1981; A. Frasson-Marin, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Genève-Paris, Slatkine, 1986; K. Hume, *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*, Oxford, Clarendon Press, 1992; Ph. Daros, *Italo Calvino*, Paris, Hachette, 1995; M. McLaughlin, *Italo Calvino*, Edinburgh, Edinburgh Univ. Press, 1998; J.-P. Manganaro, *Italo Calvino romancier et conteur*, Paris, Seuil, 2000; A.M. Jeannet, *Under the Radiant Sun and the Crescent Moon. Italo Calvino's storytelling*, Toronto, Univ. of Toronto Press, 2000.

In forma di raccolta di saggi sono i volumi consacrati a Calvino da alcuni tra i suoi critici piú importanti: C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990; G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994; M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, ivi, id.,

1996 (nuova ed. ampliata del 2006); M. Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001; A. Asor Rosa, *Stile Calvino*, Torino, Einaudi, 2001; è in corso di stampa per il Mulino una raccolta di saggi calviniani di M. Barenghi, dal titolo *Calvino, le linee e i margini*.

Fin dal primo anniversario della morte moltissimi sono stati i convegni dedicati allo scrittore: *Italo Calvino la letteratura, la scienza e la città*. Atti del Convegno nazionale di Studi di Sanremo, 28-29 novembre 1986, a cura di G. Bertone, Genova, Marietti, 1988; *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*. Atti del Convegno di S. Giovanni Valdarno, 1986, a cura di D. Frigessi, Bergamo, Lubrina, 1988; *Italo Calvino*. Atti del Convegno internazionale di Firenze, 26-28 febbraio 1987, a cura di G. Falaschi, Milano, Garzanti, 1988; *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*. Atti del Convegno di S. Giovanni Valdarno, 1987, a cura di L. Pellizzari, Bergamo, Lubrina, 1990; *Calvino & l'editoria*. Atti del Convegno di S. Giovanni Valdarno, 1-2 marzo 1990, a cura di L. Clerici e B. Falcetto, Milano, Marcos y Marcos, 1990; *Calvino & il comico*. Atti del Convegno di S. Giovanni Valdarno-Firenze, 17-18 novembre 1988, a cura di Clerici e Falcetto, ivi, id., 1994; *Italo Calvino, a Writer for the Next Millennium*. Atti del Convegno internazionale di Studi di Sanremo, 28 novembre 1996-1° dicembre 1996, a cura di G. Bertone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998; *Il fantastico e il visibile. L'itinerario di Italo Calvino dal neorealismo alle 'Lezioni americane'*, cit.; *Italo Calvino newyorkese*. Atti del Colloquio internazionale *Future perfect: Italo Calvino and the Reinvention of the Literature*, New York University, 12-13 aprile 1999, a cura di A. Botta e D. Scarpa, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002.

Tra i numeri monografici di riviste si segnalano: *Italo Calvino*, a cura di M. Boselli, in «Nuova Corrente», xxxiv 1987, 99 e 100; *Italo Calvino*, in «Europe», lxxv 1997, 815; *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, a cura di M. Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1995 («Riga», n. 9), e I. Calvino et al., *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di M. Barenghi e M. Belpoliti, ivi, id., 1998 («Riga», n. 14).

Infine, tra gli studi specifici: sul primo Calvino G. Falaschi, *Italo Calvino*, in Id., *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 96-151; sul secondo Calvino F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da 'Le Cosmicomiche' a 'Le città invisibili'*, Roma, Bulzoni, 1977; sulle collaborazioni ai giornali G.C. Ferretti, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1989; sulla lingua V. Coletti, *L'italiano di Italo Calvino*, nel già cit. numero monografico di «Nuova Corrente», xxxiv 1987, 100 pp. 283-96, e P.V. Mengaldo, *Aspetti della*

lingua di Calvino, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 227-91. Il libro che negli ultimi anni ha fatto piú discutere su Calvino, nel bene e nel male, è quello di C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

INDICI

INDICE DEI NOMI

Accrocca Elio Filippo: 25 n.
Addamo Sebastiano: 280 n.
Afanasjev Aleksandr: 94, 96.
Ahern John: 117 n.
Aldrovandi Renata: 231 n.
Alicata Mario: 232 n.
Alighieri Dante: 13 n., 14, 204.
Andersen Hans Christian: 94.
Antonioni Michelangelo: 281.
Ardú Enrico: 72 n., 217 n.
Ariosto Ludovico: 94, 313 n., 363.
Arpino Giovanni: 223.
Asor Rosa Alberto: 78 n., 83 n., 134, 149 n.

Bachelard Gaston: 232.
Balbo Felice: 217 e n., 220, 223 n.
Baldacci Luigi: 291 n.
Balzac Honoré de: 256, 299.
Baranelli Luca: 8, 9, 113 n., 197 n.
Barberis Alfredo: 272 n., 278 n.
Barenghi Mario: 9, 27 n., 213 n.
Barthes Roland: 232, 248, 355, 356 e n.
Bassani Giorgio: 84.
Basso Lelio: 243 n.
Bataille Georges: 232.
Belpoliti Marco: 213 n.
Bembo Bonifacio: 313.
Bénabou Marcel: 307 n.
Benedetti Arrigo: 44.
Benelli Sem: 34.
Berio Luciano: 355 e n.
Berni Francesco: 160, 161 n.
Bilenchi Romano: 111 e n.
Blanchot Maurice: 232.
Bo Carlo: 25 n.
Boccaccio Giovanni: 94, 298.
Boiardo Matteo Maria: 94, 161 n.
Bollati Giulio: 94, 95, 221.
Bontempelli Massimo: 299.
Bonura Giuseppe: 262 n.
Borges Jorge Luis: 250, 255, 298.
Boringhieri Paolo: 221.
Bosch Hieronymus: 69.
Bozzoli Armando: 173, 174 n.
Brauner Victor: 281.
Brecht Bertold: 222.
Breton André: 300.
Brigante Louis: 104 n.
Bruscagli Riccardo: 161 n.
Bulgakov Michail: 300.
Bürger Gottfried August: 161 n.

Cadioli Alberto: 232 n.
Cajumi Arrigo: 45.
Calamandrei Piero: 86.
Calvino Floriano: 21.
Calvino Giobernardo: 21.
Calvino Giovanna: 29.
Calvino Mario: 21, 22, 47 n., 198 n., 199 n., 200 n., 209 n., 217 n., 218 n., 221 n.
Camerino Aldo: 76 n., 364 n.
Camon Ferdinando: 28 n., 305 e n.
Cantimori Delio: 98, 100.
Caretti Lanfranco: 77, 78 n., 133 n., 135, 146 n.
Carlomagno: 186, 187.
Carocci Alberto: 85, 142.
Casanova Giacomo: 354.
Cascione Felice: 26, 197.
Cases Cesare: 133, 174 e n.
Cassola Carlo: 224, 240.
Cecchi Emilio: 39, 70, 71 n., 93, 213 e n., 234.
Cecchi Ottavio: 280 n., 282 n., 365 n.
Cecchi D'Amico Suso: 329.
Celati Gianni: 212, 243.

Cerati Roberto: 8, 116 n., 359 n.
Cervantes Saavedra Miguel de: 161 n.
Cesaretti Gino: 225.
Chaplin Charlie: 269.
Citati Pietro: 70, 83 n., 111 n., 112, 114, 121, 133 n., 166 n., 174, 213, 310, 325, 326, 328.
Clerici Luca: 232 n.
Cocchiara Giuseppe: 95-97, 99-101, 104, 105.
Coleridge David Hartley: 329.
Comisso Giovanni: 204.
Comparetti Domenico: 104 n.
Conrad Joseph: 24, 199, 221.
Contini Gianfranco: 13 e n., 14, 94, 95.
Conver Nicolas: 314.
Coppo di Marcovaldo: 269.
Corti Maria: 28 n., 30 n., 123 n., 124 n., 135 n., 270 n., 288.
Cossu Duilio: 87.
Costantini Costanzo: 12 n., 34 n., 45 n., 123 n.
Cremaschi Inisero: 136 n.
Cremonini Leonardo: 11 n.
Croce Benedetto: 39.

Dabini Attilio: 112 n.
D'Angiolini Maria: 345 n.
D'Annunzio Gabriele: 34.
Darwin Charles Robert: 221.
David Michel: 194 n., 289 n.
De Filippo Eduardo: 222.
Del Buono Oreste: 33 n.
De' Giorgi Elsa: 166 n.
Del Giudice Daniele: 19 n.
Della Monica Walter: 15 n.
De Jaco Aldo: 225.
De Martino Ernesto: 94-95.
d'Eramo Marco: 13 n., 125 n., 135 n., 214 n.
De Robertis Giuseppe: 59, 75, 81, 165, 175.
De Santillana Giorgio: 278 e n.
Dessí Giuseppe: 44.
Di Stefano Paolo: 166 n.
Dickens Charles: 221, 325.
Ducrocq Albert: 242.
Dumas Alexandre: 295, 296.

Einaudi Giulio: 13, 81, 95, 97-100, 201, 212, 217, 218, 219 e n., 220, 222, 230 n., 232.
Eliot Thomas Stearns: 250.
Eluard Paul: 203.
Enzensberger Hans Magnus: 267 n.
Eruli Brunella: 307 n.
Evans Donald: 249.

Fabbri Paolo: 310, 312, 317.
Falaschi Giovanni: 122 n., 292 n., 294 n.
Falcetto Bruno: 9, 27 n., 232 n.
Federzoni Luigi: 204.
Fellini Federico: 33 e n.
Fenoglio Beppe: 15, 60, 223, 225.
Ferrata Giansiro: 45, 48, 217 n.
Ferrero Ernesto: 9.
Ferretti Gian Carlo: 225 n., 280 n.
Fink Guido: 84, 338.
Fiorentino Pier Angelo: 295, 296.
Ford Henry: 354 e n.
Ford John: 203.
Forti Marco: 157 n.
Fortini Franco: 17 n., 45, 203, 300.
Fourier Charles: 235, 243 e n.
Froio Felice: 27 n.
Fruttero Carlo: 19 n.
Frye Northrop: 212, 243.

Gabrieli Francesco: 93.
Galilei Galileo: 14.
Gallo Niccolò: 72 n., 165 e n., 166 n.
Garboli Cesare: 279 n.
Gatto Alfonso: 209.
Gelli Piero: 194 n., 248, 289 e n.
Gentilini Franco: 132 n.
Giambrocono Guiducci Armanda: 145 n.
Giannini Guglielmo: 204.

Gide André: 240.
Ginzburg Carlo: 213, 243.
Ginzburg Natalia: 13, 44-46, 74, 95, 96, 201, 207, 217, 220, 222, 224, 258, 324 n.
Giolitti Antonio: 135 n., 219 n.
Goldoni Carlo: 94.
Gombrowicz Witold: 300.
Gramsci Antonio: 217.
Greimas Algirdas Julien: 334 n.
Grimm Jacob: 94-96.
Grimm Wilhelm: 94-96.
Guareschi Giovanni: 33.
Guarnieri Silvio: 205.
Guerra Antonio: 225.
Guglielmi Angelo: 290 n., 291 n., 332, 333, 337, 358.

Havas Roland: 356 n.
Hegel Georg Wilhelm Friedrich: 153.
Hemingway Ernest: 44, 93, 201, 220, 240.

Ibsen Henrik: 34.
Insolera Melina: 345 n.
Ionesco Eugène: 300.

Jarry Alfred: 305.
Jesi Furio: 310 n.
Jovine Francesco: 44, 221.

Kafka Franz: 152, 177.
Kierkegaard Sören: 152.
Kipling Rudyard: 38, 221.
Kublai Kan: 326, 328-30.

Landolfi Tommaso: 14 n.
Lavagetto Mario: 9, 311, 317 n., 332 n.
Le Goff Jacques: 248.
Le Lionnais François: 305.
Leonetti Francesco: 76 n.
Leopardi Giacomo: 14, 152, 298.
Levi Carlo: 83, 203, 207.
Levi Primo: 302.
Liberovici Sergio: 272 n.
Lombardo Radice Lucio: 269, 333.
Lucentini Franco: 223.
Lusignoli Clara: 301.

Maccari Giovanni: 8.
Maccari Paolo: 8.
Magnelli Alberto: 357.
Malato Enrico: 8.
Mameli Calvino Eva: 21.
Mameli Efisio: 21.
Mangoni Luisa: 94 n., 96 n., 98 n., 219 n., 223 n., 231 n., 232 n., 234 n., 242 n., 243 n.
Maquet Auguste: 295, 296.
Marteau Paul: 314.
Martin George: 103 n.
Marx Karl: 153.
Masters Edgar Lee: 93.
Mathews Harry: 305, 307.
Matta Echaurren Roberto Sebastian: 281.
Melandri Enzo: 213.
Melotti Fausto: 248.
Miall Laurence Mackenzie: 222.
Miall Stephen: 222.
Micheli Silvio: 29 n., 44-45, 46 e n., 47 n., 48 e n., 59 n., 75 n., 103 n., 162, 163 n., 198, 199 n., 201 n., 203, 207 e n., 209, 216 n., 217 n., 221 n., 223 n., 229, 230 n., 337 n., 359 n.
Milanese Cesare: 291 n.
Milanini Claudio: 9, 20 n.
Minoia Carlo: 223 n.
Mondadori Alberto: 172.
Monicelli Mario: 329.
Montagnana Mario: 200.
Montezuma: 354 e n.
Monti Augusto: 147 n.
Morante Elsa: 48 n., 75 e n., 78 n., 83.
Moravia Alberto: 85, 142.
Morlotti Ennio: 45, 48.
Moro Aldo: 214, 349.
Mosca Giovanni: 203.

Muchnick Mario: 173 n., 193 n.
Muscetta Carlo: 45, 220, 221.

Nabokov Vladimir: 298.
Napoleone: 180.
Neri Guido: 212, 213 n., 243, 330, 331 n., 332 n.
Newman Charles: 317 n.
Nicoletti Giuseppe: 8.
Nicosia Giovanni: 46.
Niedieck Gerda: 226 n., 281, 291 n.
Nietzsche Friederich Wilhelm: 26.
Nievo Ippolito: 93.
Nocito Renato: 175 n.
Novati Francesco: 95.

Omero: 204.
Onofri Fabrizio: 302.
Orengo Nico: 20 n.
Ortese Anna Maria: 14, 223, 225.
Ortolani Mario: 73 n.
Ottieri Ottiero: 223, 225.
Ottone Piero: 202, 213.
Ovidio Nasone Publio: 254.

Palazzeschi Aldo: 281.
Pampaloni Geno: 133 n., 174.
Paolini Alcide: 288 n.
Paolini Giulio: 15 n., 333.
Pasolini Pier Paolo: 76 n., 100, 142, 214-16, 242.
Pavese Cesare: 13, 18 e n., 19, 25 n., 39, 44-46, 51 e n., 52, 74, 93-95, 98 e n., 101, 164, 171 e n., 207, 217, 220, 222, 223, 226 e n., 227, 230 e n., 231 e n., 232 e n., 240, 300, 303, 304, 309, 349.
Penati Mietta: 345 n.
Perec Georges: 299, 304-7, 309, 350.
Pescio Bottino Germana: 19 n.
Petrucci Armando: 248.
Pierantoni Ruggero: 249.
Pietra Italo: 213.
Pintor Giaime: 220.
Pirandello Luigi: 34, 37.
Pitrè Giuseppe: 95, 104 e n.
Pivano Fernanda: 300.
Pizzetti Ippolito: 240 n.
Poe Edgar Allan: 38.
Polo Marco: 326, 328, 329 e n., 330, 354.
Ponchiroli Daniele: 328, 331, 332 n., 339.
Ponge Francis: 345.
Poulet Georges: 232.
Praz Mario: 248.
Prenant Marcel: 221.
Propp Vladimir Ja.: 49 e n., 95.
Puccini Dario: 82 n.
Pulci Luigi: 269.
Puškin Aleksandr Sergeevič: 221.

Quadri Franco: 301.
Queneau Raymond: 16, 44, 108, 230, 300, 301, 302 e n., 303 e n., 304, 305, 306 e n., 308 e n., 309 e n., 350, 357.
Questi Giulio: 223 n.

Raboni Giovanni: 339.
Rago Michele: 84, 202 n.
Raimondo Orazio: 22.
Rama Angel: 326 n.
Rangoni Riccardo: 203 e n.
Rea Domenico: 72 n., 76 n., 101.
Ribard André: 221.
Ricci Franco Maria: 26 n., 29 n., 30 n., 249, 310-13, 316.
Rigoni Stern Mario: 223.
Ripa di Meana Ludovica: 24 n.
Ripellino Angelo Maria: 288 n.
Roberto Giuseppino: 23 n.
Roda Enrico: 125, 126 n.
Romano Lalla: 223.
Romano Ruggiero: 97.
Rostand Edmond: 34.
Roussel Raymond: 305, 308.
Rubeo Ugo: 20 n.

Russo Alfio: 213.

Saba Umberto: 93.
Salinari Carlo: 75 n., 76 n., 82 n., 163, 164 n., 208, 231 n.
Salinari Giambattista: 345 n.
Samek Ludovici Sergio: 313.
Sanguineti Edoardo: 319 e n., 320.
Santucci Luigi: 103 n., 348 n.
Sartre Jean-Paul: 44-45.
Scalfari Eugenio: 25, 28 n., 34 e n., 35 n., 37 n., 38-40 e nn., 42 n., 43 n., 46 n., 47, 58 n., 67, 196, 197 e n., 203, 207, 217, 218 n., 257.
Scarpa Domenico: 8.
Scheiwiller Vanni: 302.
Sciascia Leonardo: 77, 78 n., 215, 223.
Seminara Fortunato: 224.
Serafini Luigi: 249.
Sereni Vittorio: 172.
Serini Paolo: 220.
Shakespeare William: 222.
Singer Calvino Esther: 29, 250, 253, 350.
Sobrero Ornella: 130 n., 131 n.
Socrate Mario: 210, 211.
Sofocle: 93.
Soldati Mario: 110, 111 n.
Solmi Renato: 234 n.
Solmi Sergio: 301, 328.
Spitzner Pierre: 249.
Spriano Paolo: 122 n., 134, 135, 173, 174.
Steinberg Saul: 281.
Stendhal (Henry Beyle): 246 n.
Strawinsky Igor: 250.
Stuparich Giani: 44.

Taddei Ezio: 203.
Tecchi Bonaventura: 44.
Terra Stefano: 44, 203.
Tesio Giovanni: 19 n.
Testori Giovanni: 223.
Tilgher Adriano: 37.
Tofano Sergio: 268.
Togliatti Palmiro: 122.
Tondo Michele: 279 n.
Train Michael: 104 n.
Trombadori Antonello: 208.

Valli Bernardo: 331 n.
Vallone Raffaele: 200.
Varese Claudio: 45, 146 n, 147, 151 n., 325 n., 326 n., 329 n.
Venturi Franco: 95, 217.
Venturi Marcello: 13 n., 47 e n., 48 e n., 58 n., 59 n., 64 n., 75 n., 103 n., 117 n., 124 n., 199 n., 201 n., 207, 208 n., 209 n., 217 n., 258 n.
Veršinin Lev A.: 279 n., 280 n.
Vespignani Renzo: 210.
Viacava Luigi: 23 n.
Vicari Giambattista: 135 n., 211, 212, 281 e n.
Vidal Gore: 141, 297.
Viganò Renata: 221.
Violante Isa: 345 n.
Vittorini Elio: 15, 39 e n., 45, 71, 72 n., 74 e n., 81 n., 82, 94, 110, 111 n., 112, 115 n., 116 n., 121, 125 n., 162, 174, 197, 199 e n., 212, 213, 220, 222, 223 e n., 224, 225 e n., 226, 227, 242, 300, 303, 304, 338 e n., 360 e n.
Vivanti Corrado: 97.
Voltaire (François-Marie Arouet): 152.

Wahl François: 125, 134 n., 281, 364.
Weaver William: 329 n.
Wolff Helen: 364.
Woodhouse John R.: 106 n., 190 n., 240 n.

Zaccaria Giuseppe: 8.
Zampa Luigi: 113.
Zavattini Cesare: 38, 39, 265.
Zola Émile: 221.
Zolla Elémire: 84.

INDICE

Premessa 7

Tavola delle abbreviazioni 9

I. L'avventura di un iper-scrittore 11

II. Vita di Italo Calvino 18

1. Pavese addio 18
2. Infanzia in Riviera 21
3. La vita operosa 25
4. Altre vite, altre città 29

III. Gli esordi difficili 33

1. Nascere o no? 33
2. *Il sentiero dei nidi di ragno* 44
3. *Ultimo viene il corvo* 62
4. Tre prove di romanzo 71
5. *L'entrata in guerra* 81

IV. Il Grimm italiano 93

1. *Le fiabe italiane* 93
2. Rapidità 101

V. Cronache degli anni Cinquanta 110

1. *I racconti* 110
2. Una trilogia perduta 123
3. *La formica argentina* 127
4. *La speculazione edilizia* 133

5. *La nuvola di smog* 141
6. *La giornata d'uno scrutatore* 145

VI. La trilogia degli antenati 156

1. Le macchine retoriche 156
2. *Il visconte dimezzato* 160
3. *Il barone rampante* 171
4. *Il cavaliere inesistente* 185

VII. I libri e le idee 196

1. Giornali 196
2. Editoria 217
3. *Una pietra sopra* 235
4. *Collezione di sabbia* 244
5. *Lezioni americane* 249

VIII. Tra comico e scienza 257

1. Le peripezie del personaggio 257
2. *Marcovaldo* 264
3. *Le Cosmicomiche* 275
4. *Ti con zero* 287

IX. Le carte in regola 294

1. Il romanzo che non c'è 294
2. Incontri all'Oulipo 300
3. *Il castello dei destini incrociati* 309
4. *Le città invisibili* 320
5. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* 330

X. Il libro a venire 340

1. *Palomar* 340
2. Altri libri 346

XI. Tirature 358

Bibliografia essenziale 367

Indici

Indice dei nomi 373

COMPOSIZIONE PRESSO
GRAFICA ELETTRONICA IN NAPOLI

FINITO DI STAMPARE
PRESSO BERTONCELLO ARTIGRAFICHE
IN CITTADELLA (PD)
A CURA DELLA SALERNO EDITRICE
NEL MESE DI SETTEMBRE 2006

SESTANTE

Volumi pubblicati:

1. Enrico Malato, *Dante*, pp. 424, con 8 tavv. f.t.
2. Marco Ariani, *Petrarca*, pp. 400, con 4 tavv. f.t.
3. Lucia Battaglia Ricci, *Boccaccio*, pp. 292, con 4 tavv. f.t.
4. Andrea Battistini, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, pp. 332, con 8 tavv. f.t.
5. Gino Tellini, *Leopardi*, pp. 360, con 4 tavv. f.t.
6. Giovanna Ioli, *Montale*, pp. 320, con 4 tavv. f.t.
7. Mario Pazzaglia, *Pascoli*, pp. 360.
8. Carmelo Alberti, *Goldoni*, pp. 368.
9. Francesco Bausi, *Machiavelli*, pp. 408.
10. Marziano Guglielminetti, *Pirandello*, pp. 416.
11. Giuseppe Nicoletti, *Foscolo*, pp. 376.
12. Francesca Serra, *Calvino*, pp. 384.