

Avventure della visione. Spazio ed effetti di lettura nel *Barone* di Bruno Falchetto

I Libri dello slancio

Comincio dal legno, dai rami. Ma non quelli del *Barone*:

La pagina non è una superficie uniforme di materia plastica, è lo spaccato di un legno, in cui si possono seguire come corrono le fibre, dove fanno nodo, dove si diparte un ramo. Io credo che compito della critica sia anche – o forse per prima cosa – vedere queste differenze nella scrittura: dove c'è accumulato più lavoro e dove ce n'è meno (RR1, 1355-6)¹.

È un passo della lettera indirizzata a Mario Boselli, in risposta a un'articolata analisi che il critico aveva dedicato al linguaggio della *Nuvola di smog*. Esplicita l'acutissima attenzione del narratore Calvino per la superficie (e la sostanza) linguistico-stilistica della scrittura, che – proprio nel *Barone* – comincia anche a diventare attenzione alla materialità dello scrivere. Dapprima sul piano dei contenuti del racconto (l'atto, gli strumenti, i materiali della scrittura come oggetto privilegiato di una variante specifica di sequenza metaletteraria), in seguito anche sul piano formale di un'originale lavorazione dello spazio tipografico della pagina, secondo un tragitto che condurrà al *Castello* e alla *Taverna dei destini incrociati*, alle *Città invisibili*.

E comincio da un'insoddisfazione. Dalla scontentezza dello scrittore-primo destinatario per i deludenti effetti di lettura che gli era riuscito di ottenere fin lì dai tentativi di rilanciare il proprio percorso letterario a dominante realistica. Dalla necessità di sottrarsi ai rischi, già verificati, dell'allegro-lezioso (falso) e del grigio-riflessivo (triste). La trilogia nasce da qui: «slancio», «piglio», «spinta», sono le parole chiave degli autocommenti dedicati alla trilogia, a partire dalla prefazione per la silloge che nel 1960 riuniva i tre volumi (RR1, 1208, 1210). Non si tratta solo di un'immagine suggestiva, genericamente allusiva, è la precisa enun-

1. *Italo Calvino a Mario Boselli*, in "Nuova Corrente", nn. 32-33, a. XI, primavera-estate 1964, pp. 102-10.

ciazione di un problema rappresentativo. Da affrontare e risolvere grazie a un complesso di dispositivi strutturali e formali, retorico-linguistici, grazie a una strategia di stilizzazione imperniata appunto sullo slancio, sull'energia.

La spinta primaria, in questa serie di testi calviniani, la danno subito i titoli. Sono: *immagine originaria* (il fondamento del discorso letterario non è né un complesso di idee, un "messaggio", né un'esperienza, bensì un nucleo figurativo, un più aperto centro generatore di significati possibili), *molla dell'interessamento* alla storia (del generico "come andrà a finire?", relativo alla linea principale delle vicende, e dello specifico "come si declinerà nelle diverse, anche minori, situazioni di vita questa eccezionale condizione d'esistenza?") e *filtro prospettico* (propongono personaggi come strumenti percettivi e indici di atteggiamenti verso il mondo, bussole etico-conoscitive). Hanno un ruolo costruttivo di grande rilievo, sono leva di un cambio di passo, di regime narrativo; sono la porta per la valorizzazione del fantastico che, in modo sempre più deciso e consapevole, Calvino perseguirà proprio dal *Barone* in poi, con la mossa chiave dell'ideazione del ciclo.

Il dispositivo protagonista-titolo è il principale perno delle architetture delle opere, che propongono la trilogia come spazio letterario di invenzione sbrigliata e regolata, svolgendo sul terreno strutturale, per via implicita, un ragionamento sulla forza (e sui limiti) delle regole che nel *Barone* si fa manifesto e centrale sul piano tematico.

2

Il senso delle posizioni, l'impronta del movimento

Fra i tre titoli quello del *Barone* spicca per l'impronta attivistica: contiene l'unico participio d'azione, l'unica designazione di soggetto non all'insegna di una mancanza (fenditura, svuotamento, con differenze di modo e grado). Il titolo ci propone una designazione ("rampante") tracciata nello spazio e grazie a una spinta ascensionale. Il protagonista del libro, dunque, è un'invenzione letteraria a dominante spaziale, ma altrettanto a dominante dinamica. Un'invenzione che innesca potenti esiti prospettici: effetti di straniamento e di messa in evidenza (in valore) della carica semantica di aspetti altrimenti medi, neutrali, della vicenda e della scrittura. Le coordinate d'avvio offerte dall'immagine cardine servono a indurre nel lettore un'attiva interrogazione rispetto ai dati del racconto, al senso delle posizioni e dei movimenti.

Basta interrogare l'incipit, non fermandosi alla salita sull'elce: ad aprire il libro non c'è soltanto l'ascesa sugli alberi, che chiude il capitolo primo, c'è un'altra immagine-sequenza, icastica, con forte valenza spaziale e dinamica. Dappri- ma il capitolo descrive le frequenti discese di Cosimo (e Biagio) lungo le balau- stre di marmo delle scalinate della villa. Una, in particolare, con un piccolo esito catastrofico.

Nelle pagine iniziali del romanzo Biagio racconta in analessi iterativa del modo abituale con cui i due fratelli trascorrono il tempo libero, della loro alacrità curiosa, eccentrica («La vita di Cosimo fu tanto fuori del comune, la mia così regolata e modesta, eppure la nostra fanciullezza trascorse insieme, indifferenti

entrambi a questi rovelli degli adulti, cercando vie diverse da quelle battute dalla gente»: RRI, 553), delle premesse per la scelta di Cosimo:

Ci arrampicavamo sugli alberi (questi primi giochi innocenti si caricano adesso nel mio ricordo come d'una luce d'iniziazione, di presagio; ma chi ci pensava, allora?), risalivamo i torrenti saltando da uno scoglio all'altro, esploravamo caverne in riva al mare, scivolavamo per le balaustre di marmo delle scalinate della villa (RRI, 553).

È un capoverso breve con spiccata presenza di verbi di movimento, che sottolineano la spinta vivace a una libera perlustrazione del mondo dei due fratelli. Altrettanto marcata è la presenza di sostantivi localizzanti, che segnalano la varietà degli spazi praticati dai due nelle loro esplorazioni-scorribande. Il passo è emblematico degli incisivi effetti di percezione realizzati attraverso un vocabolario ambientale di stretta economia. Bastano termini singoli, nudi o piuttosto spogli di determinazioni, a costituire i tasselli dell'impressione-di-spazio sui quali chi legge delinea la scena mentale proposta dal racconto.

Poi Biagio racconta, passando al presente storico, al regime singolativo, la scena-chiave – in stile da comica del muto – della scivolata lungo la balaustra maldestramente intercettata dall'abate. Un giorno Cosimo «scendeva per la balaustra come una freccia», mentre per le scale saliva appunto Fauchelaflour «col breviario aperto davanti, con lo sguardo fisso nel vuoto come una gallina», in un insolito ma non eccezionale momento «d'estrema attenzione e apprensione per tutte le cose»:

Vede Cosimo, pensa: balaustra, statua, ora ci sbatte, ora sgridano anche me [...] e si butta sulla balaustra a trattenere mio fratello. Cosimo sbatte contro l'Abate, lo travolge giù per la balaustra (era un vecchietto pelle e ossa), non può frenare, cozza con raddoppiato slancio contro la statua del nostro antenato Cacciaguerra Piovasco crociato in Terrasanta, e diroccano tutti a piè delle scale: il crociato in frantumi (era di gesso), l'Abate e lui (RRI, 554).

Il forte effetto di dinamicità è di nuovo ottenuto con strumenti espressivi economico-sintetici, grazie a una marcata dorsale di verbi, all'assenza o contenimento delle determinazioni-espansioni, allo stile nominale, all'asindeto.

Le sciolate di Cosimo, e questa in particolare, vanno lette in congiunzione alla salita sull'elce: la sciolata (non per caso, un movimento verso il basso) sfida ogni volta le immagini di autorità tradizionale concretizzate nei busti degli antenati posti a chiusura di balaustra; è il segno di un'inclinazione trasgressiva (più esattamente al non automatico riconoscimento dei principi di autorità) che si manifesta qui in una prima forma – spontaneistica, ribellistica, anarchicheggiante. La salita sull'elce sancisce il passaggio a un gesto concepito in fretta ma subito in qualche modo reso meditato (come sintesi di un percorso esperienziale e mentale precedente). Un gesto di rifiuto costruttivo, morale, politico. Di rinuncia produttiva.

Un modo fruttuoso per guardare al testo da vicino, nei suoi dettagli, attenti alle «differenze», a «come corrono le fibre, dove fanno nodo» sulla superficie

linguistico-stilistica è di pensare al leggere come a un continuo processo di costruzione e ricostruzione di un'immagine mentale di mondo e di destini nel quale i lettori mettono a fuoco e progressivamente rimodulano una visione del mondo di finzione proposto dall'autore. Si tratta di una visione mentale-sensibile: l'ossimoro – come si sa – è necessario perché la scrittura letteraria è una simulazione parziale, aperta, di esperienze sensoriali, emotive, etico-conoscitive (in intima e libera interazione), e l'incompletezza selettiva è un'imperfezione essenziale e produttiva del suo regime semiotico. La strategia stilistica calviniana fa perno sulle potenzialità di questa incompletezza selettiva, di questa imperfezione produttiva. Questa visione si definisce su due livelli: le immagini-di-scena che si generano in successione nelle diverse sequenze testuali; l'immagine-di-insieme, complessiva, sintetica, nella quale il lettore condensa gli elementi primari della realtà di finzione per la quale sospende la sua incredulità. Il processo di selezione-condensazione è indirizzato dall'autore attraverso alcuni elementi-perno (fibre e nodi). Il titolo, l'incipit, l'explicit e le sequenze descrittive (o narrativo-descrittive) primarie: di maggior ampiezza, collocazione più strategica e di più intensa lavorazione stilistica (le parti «più scritte» come Calvino diceva a Boselli – nei due versanti dello scritto piccolo piccolo e dello scritto grande); nelle quali si delinea e si ancora un reticolo lessicale, un sistema di campi semantici privilegiati, un complesso di isotopie figurative. Una mappatura puntuale del sistema descrittivo-figurativo dell'opera non può essere qui compiutamente svolta; proverò solo ad accennarla richiamando alcune chiavi percettive che configurano gli affascinanti effetti di lettura che sono parte essenziale della perdurante vitalità dell'opera.

Grazie all'invenzione istituita con il titolo e fondata dall'incipit esteso (i primi tre capitoli – nel secondo: si dispiegano le potenzialità di visione della scelta di Cosimo, presentata con gioco di suspense; nel terzo, il riferimento esplicito alla regola del «senza mai toccar terra»: RR1, 571) si attua dunque una messa in risalto delle dimensioni del muoversi, dello stare, e anche del vedere. «L'intero romanzo prevede una costante sensibilizzazione della sfera visiva», come ha scritto benissimo Francesca Serra. A indicarlo è innanzi tutto la caratterizzazione di Cosimo come «sentinella», «osservatorio vivente»². Ma lo conferma anche la presenza attiva dei cannocchiali e delle finestre: dispositivi o spazi che potenziano o delimitano, comunque modellano lo sguardo. Lo ribadisce la frequenza delle situazioni narrative che ruotano attorno al vedere più intenso di Cosimo, al suo esibirsi o sottrarsi alla vista. Oppure alla negazione dello sguardo di cui è lui proprio a fare le spese, come nella scena della prima partenza di Viola, nel momento stesso in cui Cosimo cerca di comunicarle la propria vittoria contro il gatto selvatico («– Mi mandano in collegio! – e si voltò per salire in carrozza. Non l'aveva degnato d'uno sguardo, né lui né la sua caccia»: RR1, 601). O, al contrario, nel darsi continuativamente alla vista, della madre – come segno figurativo, asciutto, d'affetto – nella pagina in cui se ne descrive con delicatezza ellittica la morte («Di notte la mamma non s'assopiva. Cosimo restava a vegliarla sull'albero, con una lucernetta appesa al ramo, perché lo vedesse anche nel buio»: RR1, 699).

2. F. Serra, *Calvino*, Salerno, Roma 2006, pp. 178 e 179.

Il libro è attraversato anche da sollecitazioni diffuse che invitano il lettore a cambiare visuale, ad assumere una differente prospettiva. Il procedimento è particolarmente nitido e intenso nel finale del terzo capitolo quando Biagio, prima di addormentarsi, si trova a immaginare con profondo coinvolgimento come Cosimo si trovasse ora a percepire il mondo e il proprio stesso corpo. È il narratore, il portavoce di un punto visuale medio (il più accessibile al lettore), a vivere in prima persona, con la partecipazione intima prodotta dallo stretto legame con il fratello, questo esercizio di prospettiva. La scena è realizzata attorno a uno spettro sensoriale allargato in cui giocano un ruolo primario udito e tatto. Il ricorso a una tastiera percettiva estesa, attorno alla centralità della vista, non è raro: ci fa capire come *Il barone rampante* nella trilogia sia il libro dei sensi, l'opera in cui (per l'attenzione strategica alle forme e alle ragioni della natura di nuovo innescata dall'immagine-azione generatrice – salire sugli alberi è essere dalla parte delle lumache) la rappresentazione del mondo si fa più corposa, intensamente sensibile.

Tutti i personaggi del libro sono accompagnati da segnali forti di movimento (va da sé in varia misura quantitativa e qualitativa). Sono percorsi da scosse dinamiche. Calvino usa il modo-di-muoversi, il regime-di-movimento come spia esistenziale dei personaggi. Delle loro risorse energetiche. Dei loro roveli e tensioni. Il movimento mostra un doppio volto: è indice di alacrità, attivismo, indipendenza, creatività (si contrappone alla stasi, all'inerzia con le sue insidie nichilistiche, adombrate in tono sorridente, ma non solo, nei casi dell'Abate Fauchelafleur e di Gian dei Brughi), ma è altrettanto segno di inquietudini, agitazioni, furie. Lo scavalcare, lo spenzolarsi, lo «scatenarsi via» dei monelli della frutta (RR1, 590), la corsa impacciata di Gian dei Brughi (RR1, 640), i «passi sciabattanti» ma anche i balzi e i saltelli di Enea Silvio (RR1, 630, 634), le fughe, gli scatti, di Ottimo Massimo (RR1, 715), l'inefficace guizzo, solo accennato, di Fauchelafleur per sottrarsi alla cattura (RR1, 653). E poi il movimento potenziato e capricciosamente inventivo di Viola, donna di altalene e destrieri.

L'invenzione d'avvio configura un originale, in primo luogo fisico, prendere posizione: è una "scelta di vita" con patentí implicazioni morali e politiche. Si tratta del meccanismo letteralizzante usato nelle immagini genetiche della trilogia perfettamente individuato da Milanini³. Si invita così il lettore a considerare la collocazione nello spazio dei personaggi come possibile equivalente di un gesto/atteggiamento morale e politico. «– Non v'incomodate, so la mia strada, so la mia strada da me!» (RR1, 584): anche qui si può indicare un reticolo di termini chiave, figure verbali, situazioni sceniche che suggeriscono in via indiretta, implicita, un ragionamento sul valore delle nostre prese di posizione, sul terreno delle opzioni politiche e culturali (Cosimo come immagine di una nuova forma di intellettuale, capace di incidere, intervenire, in modi di utilità collettiva, stando un poco discosto, senza inquadramenti stabili, con interazioni temporanee). E sul terreno esistenziale. Mi limito a ricordare come il primo effetto della mossa distanziante del barone sia di rendere le relazioni non un dato, ma

3. C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano 1990, p. 38.

una costruzione, un problema, e come il bilancio del destino di Cosimo debba essere stilato tenendo presente le diverse dimensioni del vivere: quella politica, quella culturale, quella, appunto, esistenziale, la sfera degli affetti familiari e del sentimento amoroso.

3

Il mondo visto. Nel fitto, in alto

L'incremento di complessità che porta dal *Visconte dimezzato* al *Barone rampante* si misura anche nel profilo e nell'impianto dello spazio di finzione, che nel secondo libro della trilogia si fa più esteso, articolato, ricco, sensibilmente modellato. Provo a sintetizzare l'immagine di mondo dell'esperienza che il romanzo prospetta, cercando di tratteggiarne le principali coordinate figurative, di individuare alcune delle chiavi percettive che indirizzano il suo sviluppo orizzontale e verticale.

Il IV capitolo dispone un'ultima tessera nel compimento dell'inizio del *Barone*, offrendoci una sorta di incipit geografico. Questo l'attacco:

Io non so se sia vero quello che si legge nei libri, che in antichi tempi una scimmia che fosse partita da Roma saltando da un albero all'altro poteva arrivare in Spagna senza mai toccare terra. Ai tempi miei di luoghi così fitti d'alberi c'era solo il golfo d'Ombrosa da una capo all'altro e la sua valle fin sulle creste dei monti; e per questo i nostri posti erano nominati dappertutto (RR_I, 577).

Si avvia qui un'ampia sequenza di carattere descrittivo-riflessivo che svolge un ruolo primario nella costruzione dello scenario ambientale del libro, dell'immagine-di-insieme del mondo di finzione. Il perno tematico è l'idea del «fitto», di una presenza naturale all'insegna della densità, della ricchezza, della molteplicità ravvicinata e connessa, vitalizzante, difficilmente penetrabile e dominabile. È nel fitto del bosco che avviene lo scontro con il gatto selvatico, è nel folto che hanno luogo non pochi amori e amorazzi del barone. Il perno sintattico è l'estensione panoramica, la fluida organizzazione del discorso descrittivo in un accenno di mappa, che suggerisce il vasto estendersi dell'«universo di linfa» (RR_I, 578), indicando le regioni – le terre dei limoneti, degli orti, dell'oliveto – e i confini del mondo vegetale di Ombrosa e i confini del mondo arboreo di Cosimo in quello di Ombrosa.

Sull'asse orizzontale, come si è già visto, slanci, scatti, tensioni – alternati e intrecciati a stasi e impacci – sono la cifra prima dell'umano. Sono invece il fitto, il vario, l'ibrido le cifre prime del naturale. «Tanto varia era la loro vita e il mondo intorno» (RR_I, 716), si dice di Cosimo e Viola nei momenti intensi del loro amore. Percorrono il libro varie immagini di contaminazione: intrecci visivi che sottolineano una convergenza animale-umano-vegetale, secondo le forme di un immaginario figurativo che accosta Bosch e Arcimboldo, al fumetto e al disegno animato. Da un capo all'altro del testo: dall'albero con gli occhi, uno degli stati del proteiforme personaggio collettivo popolare dei piccoli ladri di frutta, alla truppa/plotone muschiata del tenente Agrippa Papillon (RR_I, 757-8).

L'ampia visualizzazione della realtà arborea di Ombrosa che apre il IV capitolo punta a produrre, a fianco dell'effetto di densità, un effetto – duplice e congiunto – di varietà e nitidezza minuziosa della visione. Lo ottiene da un lato, come si è visto, con l'inventario plurale delle specie, dall'altro affiancando alla puntualità analitica del narratore che descrive la vegetazione, la messa in evidenza delle eccezionali attitudini percettive del protagonista: l'immediata sensibilità alle più disparate caratteristiche della topografia del verde («lui presto s'impraticò di tutti gli itinerari obbligati e misurava le distanze non più secondo i nostri estimi, ma sempre con in mente il tracciato contorto che doveva seguire lui sui rami»: RR1, 578), la limpidezza di sguardo («tutto si vedeva, anche l'erba, fogliolina a fogliolina, ma non il colore della terra, ricoperta dalle pigre foglie della zucca o dall'accesparsi di lattughe o verze nei semenzai»: RR1, 578). Il meccanismo agisce qui, ma percorre buona parte dell'opera. Così, nell'esperienza di chi legge, la capacità di lettura minuta, di ricognizione larga e orientamento esatto nel paesaggio di Cosimo, la spinta conoscitiva vissuta mente e corpo che lo contraddistingue («la smania d'una penetrazione più minuta, d'un rapporto che lo legasse a ogni foglia e scaglia e piuma e frullo»: RR1, 598), si trasmettono all'impressione d'insieme del mondo raffigurato, intensificano la forza analitica e l'estensione delle descrizioni delle sembianze d'ambiente esplicitamente tratteggiate dalla voce narrante. L'effetto di nitidezza, esatta e mobilissima, della scrittura di Calvino, qui, come altrove, è ottenuto sulle basi dell'impianto ellittico, di un'opzione costitutiva per il levare, che illimpidisce e, grazie al modulo principe della sineddoche parzializzante, dà rilievo a un tessuto di parti e dettagli affidando la delineazione di un intero in larga misura all'iniziativa semantica di chi legge.

Lo spazio arboreo non si snoda soltanto nei modi di un'orizzontalità sopraelevata che segue, per quanto in modo irregolare e idiosincratico, i percorsi della società terricola: ha anche un significativo sviluppo verticale. Nel mondo degli alberi in cui agisce Cosimo si possono riconoscere due livelli: c'è un alto-vicino e un alto-alto. L'alto-vicino è quello dei rami bassi, quello che favorisce le relazioni del protagonista, i momenti di collaborazione-sintonia e i momenti di contestazione. È questa la posizione dei dialoghi con il padre e delle conversazioni con i contadini sui loro lavori. È l'alto più critico-relativizzante: come ben testimonia il sorridente e *tranchant* «– Bè, *di quassù* sembrate tutti piccoli...» (RR1, 641, *corsivo mio*), detto agli sbirri che cercano Gian dei Brughi (non certo «un omino», bensì «un tronco d'uomo che mette paura»). I deittici, come in questo caso, tante volte nello stile del romanzo svolgono spiccati effetti figurativi e ritmici, marcando in battere il tessuto musicale della pagina e contrassegnando in modo ficcante e rapido il gioco di piani e dimensioni che ne governa lo spazio.

C'è poi un alto-elevato. Quasi o del tutto fuori tiro rispetto agli sguardi che partono da terra, quasi più in su del verde, oltre l'universo di linfa. Come quello in cui Cosimo si sottrae all'inseguimento dei contadini infuriati contro i ladri di frutta «– Eccolo! [...] – Eccolo! [...] – È caduto! No! È là! – Se ne vedeva, sopra lo *svettare* del verde, solo il tricorno e il codino» (RR1, 584, *corsivo mio*). Nomi

d'azione, astratti di qualità sono asse stilistico fondamentale dell'impressione-di-mondo allestita da Calvino, assieme a quelli che potremmo definire nomi di forma, che ritraggono linee, contorni, superfici, profondità, regolari o irregolari, secondo un regime visivo geometrizzante o organico-informale.

È l'alto più lirico-utopico. Spazio dell'amore, in primo luogo l'amore fantasmatico, quando non lo si conosce ancora: «riusciva a non figurarsi dove quelle cose sarebbero successe, se sulla terra o lassù dov'era ora: un luogo senza luogo, immaginava, come un mondo cui s'arriva andando in su, non in giù. Ecco: forse c'era un albero così alto che salendo toccasse un altro mondo, la luna» (RRi, 677). L'alto-alto può essere anche lo spazio dell'utopia, dei desideri politici, e rivelarne i rischi d'astrattezza. Dopo la vendemmia di ribellione che segna il primo avvento (subito bloccato) dei tempi della rivoluzione in Ombrosa, si addobba un olmo ad Albero della Libertà: «in cima in cima» prende posizione Cosimo «con la coccarda tricolore sul berretto di pel di gatto, e teneva una conferenza su Rousseau e su Voltaire, di cui non si udiva neanche una parola, perché tutto il popolo là sotto faceva girotondo cantando: *Ça ira!*» (RRi, 754).

A fare da teatro al grande amore vissuto, alle fasi culminanti della relazione con Viola, è uno spazio che concentra le qualità principali indicate sinora.

Il loro mondo erano gli alberi i più intricati e attorti e impervii.

– Là! – esclamava indicando un'alta inforatura di rami, e insieme si slanciavano per raggiungerla e cominciava tra loro una gara d'acrobazie che culminava in nuovi abbracci. S'amavano sospesi sul vuoto, puntellandosi o aggrappandosi ai rami, lei gettandosi su di lui quasi volando (RRi, 715)⁴.

Negli amori di Cosimo e Viola l'ambiente è percorso da un impulso dinamizzante. Le diverse dimensioni dell'alto in cui vive il barone sono di continuo attivate. E viene a svolgere un ruolo sempre più determinante la presenza del vuoto.

4

Il regno del discontinuo. Scarti, alternanze, intermittenze, vuoti

Siamo al nucleo della immagine di mondo delineata nel *Barone*, al centro della rete di chiavi percettive che ne guidano la ricostruzione mentale. C'è un passo, nel decimo capitolo, in cui Biagio prende atto di una metamorfosi ormai pienamente avvenuta del modo di stare nel mondo di Cosimo:

Era il mondo ormai a essergli diverso, fatto di stretti e ricurvi ponti nel vuoto, di nodi o scaglie o rughe che irruvidiscono le scorze, di luci che variano il loro verde a seconda del velario di foglie più fitte o più rade, tremanti al primo scuotersi d'aria

4. Ma si veda anche il passo sulle «alcove aeree» della coppia: «cercavano i loro rifugi nascosti sugli alberi dalla chioma più folla: amache che avvolgevano i loro corpi come in una foglia accartocciata, o padiglioni pensili, con tendaggi che volavano al vento, o giacigli di piume» (RRi, 716).

sui peduncoli o mosse come vele insieme all'incurvarsi dell'albero. Mentre il nostro, di mondo, s'appiattiva là in fondo, e noi avevamo figure sproporzionate e certo nulla capivamo di quel che lui lassù sapeva, lui che passava le notti ad ascoltare come il legno stipa delle sue cellule i giri che segnano gli anni nell'interno dei tronchi, e le muffe allargano la chiazza al vento tramontano [...] (RR1, 620).

Il mondo arboreo che Cosimo impara a sentire e pensare è un mondo fatto di forme irregolari, essenziali (i sostantivi che sviluppano la breve sequenza descrittiva tratteggiano gli elementi primi di strutture – ponti e nodi – e superfici – scaglie, rughe), un mondo vivo di continue variazioni e movimenti. Quello di chi ha scelto gli alberi è anche un mondo che non può non essere modellato dal vuoto, che sempre si sfida e mai si può ignorare.

Il complesso di modalizzazioni che guidano l'esperienza visiva del lettore del *Barone rampante* si dispone su due linee principali: il procedere irregolare e l'intermittenza, l'apparire e lo sparire. Nel primo caso sono gli ondeggiamenti: l'onda, l'altalena, vele e rami al vento, i percorsi volanti delle creature dell'aria. Nel secondo sono gli itinerari non lineari prediletti dagli spostamenti di Cosimo, l'andare a scarti e salti proprio di tanti personaggi, gli zigzag dei cavalli di Viola. Sul procedere zigzagante è imperniata la sequenza maggiore di questa serie: la straordinaria scena dell'attesa e del ritrovamento di Viola, che meriterebbe un'analisi a sé, nella quale sono le posizioni e i movimenti nello spazio a costituire il vocabolario essenziale del discorso psicologico ed esistenziale svolto dalla pagina.

L'apparire e lo sparire costituiscono un meccanismo abituale (narrativo-descrittivo) di costruzione intensificante delle scene. Calvino lo impiega come efficacissimo strumento d'apertura e di rilancio della situazione rappresentata, e per ottenere asciutti e suggestivi effetti di evidenza ed elusione, realizzati di volta in volta con partiture visive originali.

Sparì dietro il tronco e riapparve su un altro ramo, girò ancora dietro il tronco e riapparve un ramo più su, risparì dietro al tronco ancora e se ne videro solamente i piedi su un ramo più alto, perché sopra c'erano fitte fronde, e i piedi saltarono, e non si vide più niente (RR1, 584: è ancora il passo del giovane Cosimo che si sottrae ai contadini che volevano intrappolare i ladri di frutta).

Calvino varia virtuosisticamente (in tanti modi e su differenti registri tonali) questo gioco dell'esserci d'improvviso e poi altrettanto in fretta non esserci più. La dinamica comparsa-sparizione è segnale di libertà ed energia, di una potenzialità creativa, non irreggimentabile, che opera nelle nostre esperienze, ma anche indice della costante presenza di vuoti e assenze nella loro struttura.

Nel IX capitolo si racconta dell'evolvere dei rapporti di Cosimo con la messa:

Noi entravamo nella cattedrale, sedevamo al nostro banco di famiglia, lui restava fuori, s'appostava su un leccio a fianco d'una navata, proprio all'altezza di una grande finestra. Dal nostro banco vedevamo attraverso le vetrate l'ombra dei rami e, trammezzo, quella di Cosimo col cappello sul petto e a capo chino. Per l'accordo di mio

padre con un sagrestano, quella vetrata ogni domenica fu tenuta socchiusa, così mio fratello poteva prendere la Messa dal suo albero. Ma col passare del tempo non lo vedemmo più. La vetrata fu chiusa perché c'era corrente (RR1, 629).

È soltanto una delle tante scene del *Barone rampante* che ci mettono di fronte a un vuoto, a una mancanza. Descrivono perdite di Cosimo, ma altrettanto, sovente, in diverso modo, perdite di Biagio. A partire da quella, quotidiana, della vicinanza terricola di Cosimo, che si sente di più nei momenti familiari topici. La sequenza della festa di fidanzamento di Battista ruota attorno al senso diffusamente avvertito dell'assenza del fratello maggiore; eppure

lui c'era, non visto [...] era nell'ombra della cima d'un platano. [...] Non so cosa pensasse, cosa volesse, lì. So soltanto che rimase per tutto il tempo della festa, e anche oltre, finché a uno a uno i candelieri non si spensero e non restò più una finestra illuminata (RR1, 629-30).

Di questo gruppo fa parte anche la serie delle scene di morte, che nel romanzo hanno una densità insolita rispetto al complesso dell'opera calviniana. Sono allestite con una levità di matrice umoristica da cui Calvino sa far scaturire effetti di secca e intensa commozione o di nettezza inquietante drammatica. Penso, per esempio, alle morti di Gian dei Brughi e del Cavalier Enea Silvio. La scena si chiude con il tentato salvataggio da parte del bassotto Ottimo Massimo, che non rispetta gli ordini del padrone, non afferra il Cavalier Avvocato «colla solita aria sbigottita» per la collottola:

sollevò la testa per la barba e la spinse fin sul bordo della barca, e si vide che di collottola non ce n'era più, non c'era più corpo né nulla, era solo una testa, la testa di Enea Silvio Carrega mozzata da un colpo di scimitarra (RR1, 671).

La ricorrente presenza della perdita, della morte, è un dato da non rimuovere. Lo slancio operativo, conoscitivo, emotivo che anima il libro ha un rovescio complementare: l'acquisire procede di pari passo con il venir meno. *Il barone rampante* è un romanzo della vitalità, certo, ma altrettanto della caducità.

5

L'intreccio. Una parabola dello slancio

La varia rete di passaggi metanarrativi che costella il romanzo mostra più volte lo stesso Cosimo al lavoro:

Convalescente, immobile sul noce, si ritemprava nei suoi studi più severi. Cominciò in quel tempo a scrivere un *Progetto di Costituzione d'uno Stato ideale fondato sopra gli alberi*, in cui descriveva l'immaginaria Repubblica d'Arborea, abitata da uomini giusti. Lo cominciò come un trattato sulle leggi e i governi ma scrivendo la sua inclinazione d'inventore di storie complicate ebbe il sopravvento e ne uscì uno zibaldone d'avventure, duelli e storie erotiche, inserite, quest'ultime, in un capitolo sul diritto

matrimoniale. L'epilogo del libro avrebbe dovuto essere questo: l'autore, fondato lo Stato perfetto in cima agli alberi e convinta tutta l'umanità a stabilirvisi e a vivere felice, scendeva ad abitare sulla terra rimasta deserta. Avrebbe dovuto essere, ma l'opera restò incompiuta (RRi, 695-6).

La maniera narrativa del barone è dunque plurima, irregolare, centrifuga, aperta, e di continuo rivista, rimodulata, trasfigurata. Al contrario Biagio, narratore primo, regista del sistema di prospettive del libro, pratica una maniera di raccontare centripeta, si offre al lettore – secondo i modi di un tradizionale narrare ottocentesco – come guida, baricentro. La sua voce ha una forte funzione coesiva. Credo convenga tener conto anche di questa ambivalenza di stili per affrontare il tema critico della debolezza della seconda parte dell'opera che ha accompagnato tutta la vicenda testuale del *Barone* (a partire da quella avantestuale, come dimostra l'epistolario).

È il problema del perdere di «lena». Dello sfrangiarsi, frammentarsi, farsi troppo pronunciato, esteriore, gratuito, virtuosistico dell'intreccio: un intreccio ad ampia campata (amplissima, biografica, nieviana), basato su una concatenazione di episodi, che da un certo punto in poi rischia la schidionata aneddotica. Si tratta di un giudizio limitativo con esplicita condivisione dell'autore. Forse però non del tutto convinta, se comunque scrive: «sentivo che era libro da far uscire come era nato».

Credo si possa leggere questo importante tratto strutturale del libro in una prospettiva diversa, che ne riconosca la funzionalità rispetto al progetto rappresentativo. Il punto è che un intreccio biografico onesto non può rimuovere i dati essenziali di un'esperienza di vita e del raccontare un destino: l'affievolirsi della spinta vitale e la fatica della coerenza di senso. Questo dice *Il barone rampante* con il suo assetto strutturale non del tutto soddisfacente, meno godibile man mano che il libro procede.

Dare rilievo anche sul piano architettonico al processo – inevitabile – dell'affievolirsi della spinta vitale è, a maggior ragione, necessario in un mondo narrativo con baricentro, a forte radicamento, nella natura. Disseccamenti, spaccature, disgregazioni, decomposizioni e rattrappimenti sono processi abituali di un organismo vivente. «Il rischio che abbiamo corso è stato quello di vivere, di vivere sempre», così si leggerà nella citazione galileiana posta, con altre, in apertura a *Priscilla*, uno dei testi più belli di Calvino. In questo declino, ha un ruolo chiave una secca sconfitta esistenziale del protagonista: l'allontanamento di Viola è forse il punto più decisivo per il successivo allentamento di tenuta del suo intreccio. Perché il *Barone* è anche uno strepitoso romanzo d'amore – e la sparizione della protagonista priva la composita struttura narrativa del testo di un vettore dinamico essenziale. È una cesura, capitale, nel destino di Cosimo: una sconfitta esistenziale senza compensazioni all'altezza, la perdita di un inquieto, insostituibile, polo d'orientamento.

Ma la pronunciata frammentazione aneddotica dei capitoli nella parte finale del libro suggerisce anche tutta la difficoltà per chi vive (e più ancora per chi narra una vita) di connetterla in una unità di significato. Mette in scena la fatica

della coesione, fa intendere la maggiore onestà rappresentativa del discontinuo. Il finale del *Barone rampante* è intensamente lavorato: è un finale plurale, multiplo, dilatato, che ha un preludio nell'incipit del XXIX capitolo e si snoda in più stadi nel XXX e ultimo, mettendo in scena una catena di fini: della giovinezza, della vita del protagonista, di un'età storico-politica, di un paesaggio, della scrittura. E il passo conclusivo replica – in chiave metaletteraria – la parabola di rigoglio e sparizione descritta dal libro, anche con le sue forme: «Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine [...]» forse «era un ricamo fatto sul nulla che assomiglia a questo filo d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi [...]» che «corre e corre e si sdipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito» (RR1, 776-7).

10 dicembre 1956 – 26 febbraio 1957: la prima edizione del *Barone rampante* porta un'indicazione di data insolitamente puntuale. Non per caso. Forse non sono i termini esatti per abbracciare con filologica esattezza l'arco che porta dal primo rigo di scrittura dedicata alla storia di Cosimo alle ultime correzioni prima della stampa. Ma di certo documentano la fase più estesa e intensa della scrittura. Vogliono sottolineare tutto lo slancio creativo e realizzativo che ha in poco tempo prodotto l'opera. Da dove viene l'energia che nutre questo libro dello slancio? È un'energia del fuori, storica e sentimentale. Il libro più lungo di Calvino avvince tutt'oggi menti e animi dei lettori per la straordinaria forza di compressione e trasfigurazione di un'intensità politica e personale che il suo autore ha saputo esercitare nella scrittura. *Il barone rampante* è un grande romanzo della tensione storica e civile e un grande romanzo della passione amorosa. Racconta la spinta accesa delle speranze, i risultati positivi e i fallimenti dell'azione politica, l'eccezionalità precaria degli amori che contano.