

Gli Antenati: figure dell’immaginario calviniano

di Alberto Asor Rosa

Prima di questo Convegno mi sono già occupato un’altra volta del *Barone rampante*, recensendolo quando il libro è apparso la prima volta. Ho cercato di superare per questa occasione le prese di posizione di qualche anno fa, ma con qualche difficoltà perché io continuo a leggere Calvino sui testi di allora: il “Gettone”, le prime edizioni del *Barone rampante* e del *Cavaliere inesistente*, e l’edizione 1960 dei *Nostri antenati*. Esiste un rapporto fisico e intellettuale fra la natura del testo che si legge e come lo si legge; per cui, leggendolo e rileggendolo più volte sulle prime edizioni, ho fatto qualche fatica a allontanarmi dalle posizioni di allora. Cercherò d’indicare alcune tematiche di ricerca, a mio avviso, naturalmente, che si collocano in parte all’interno della prospettiva, chiaramente delineata da Laura Di Nicola, e in realtà ne fuoriescono, come sempre capita in occasione della ricerca umanistica e non umanistica.

Torno indietro nel tempo per collocare quello che a me sembra il primo nucleo di problemi relativi al *Barone rampante*, e forse non soltanto al *Barone rampante*. Il mio primo intervento è del 1958¹. In esso esprimevo un giudizio pesante sul *Barone rampante*, registrato nella splendida edizione Milanini-Barenghi-Falcetto come una «stroncatura» (RR1, 1330). In realtà, a mio avviso, quel giudizio rappresentava piuttosto una presa di posizione fra quelli che apparivano allora, e forse continuano ad apparire anche oggi, come i due Calvino possibili. Nella lettera (L, 547-9) che Calvino mi inviò in risposta all’intervento e che è anche quella molto lontana nel tempo (21 maggio 1958), Calvino che era, oltre che estremamente inventivo, anche estremamente intelligente e anche estremamente astuto, si soffermava soltanto sulla parte positiva del mio intervento e ignorava quella negativa. Comincerei da qui.

Il primo problema. Il Calvino di cui parliamo e di cui continuiamo a parlare anche a livello internazionale sono due o è uno? Tento un rapido elenco delle opere del periodo a cui faccio riferimento, letto troppo velocemente ma spero in maniera comunque comprensibile e significativa. Dopo le due prime opere: *Il*

1. A. Asor Rosa, *Calvino dal sogno alla realtà*, in “Mondo operaio – Supplemento scientifico-letterario”, XI, 3-4, 1958, pp. 3-11. Ora in Id., *Stile Calvino*, Einaudi, Torino 2001, pp. 3-30.

sentiero dei nidi di ragno e *Ultimo viene il corvo* ispirate all'esperienza della Resistenza, negli anni immediatamente successivi ci troviamo di fronte a un fiume in piena, in cui le due possibili opzioni sopra delineate si alternano in una maniera assolutamente sorprendente. Del 1951 è il tentativo, che lo stesso Calvino riconosce come fallito, del romanzo operaio e para-operaio de *I giovani del Po*; del '52 *Il visconte dimezzato*; ancora del '52 *La formica argentina*; del '53 *Gli avanguardisti a Mentone*; del '54 *L'entrata in guerra*; del '55 quel saggio straordinario, che inviterei tutti a leggere ancora oggi, su destinazione-finalità della letteratura, che s'intitola *Il midollo del leone*; del '56 la prima edizione delle *Fiabe italiane*; del '57 *Il barone rampante*, ma anche *La speculazione edilizia* (che erano i due testi che io mettevo a confronto, optando in quella circostanza per *La speculazione edilizia*); del '58 *La nuvola di smog*; del '59 *Il cavaliere inesistente*; del '62 *La sfida al labirinto*, e, per fermarmi ad un'opera e a una data secondo me estremamente significativi, del '63 è *La giornata di uno scrutatore*, che forse rappresenta, di questa prima ricchissima fase, un punto di arrivo.

Per collocare su di un piano storico questa pluralità di forme e di tentativi io richiamerei, ancora una volta, quella presa di posizione che Italo Calvino fece molto più avanti, e quindi con una capacità retrospettiva molto forte, nel corso di una intervista con Maria Corti nel 1985 (S, 2920-9). Maria Corti gli chiedeva se nella ricostruzione del suo percorso creativo, lui avrebbe dato la preferenza a un processo di sviluppo coerente e ininterrotto, oppure a una serie di cambi di rotta, oppure al fatto di aver scritto un libro solo per tutta la vita. Calvino rispondeva: «Propenderei per la seconda ipotesi: cambio di rotta per dire qualcosa che con l'impostazione precedente non sarei riuscito a dire» (S, 2921). C'è dunque in Calvino la precisa consapevolezza di questa duplicità (o anche di più, di più possibilità in rapida successione o addirittura contemporaneamente). Del resto, sempre per presentare il proprio lavoro, a voi altri che siete qui, io più avanti ho scritto su Calvino un saggio intitolato: *L'insopprimibile duplicità dell'essere* per studiare e sistemare questa continua distinzione, che è al tempo stesso una continua corrispondenza, uno scambio continuo². Anche Barenghi³, con altri modi interpretativi, ovviamente, ha esaminato la cosa nel saggio *Reti, percorsi, labirinti* che introduce, se non ricordo male, la sua ultima raccolta di saggi calviniani. Mi richiamerei, per altro, a una testimonianza coeva (spesso le testimonianze coeve sono più significative dei giudizi che siano formulati a cose fatte). Quando viene pubblicato *Il visconte dimezzato* nella collana dei "Gettoni" di Elio Vittorini, questi trovò una formula, forse criticamente approssimativa ma a mio giudizio estremamente efficace, la quale registra anch'essa la duplicità di cui sto parlando, in cui si afferma che le opere, o per meglio dire i tentativi delle opere fino allora compiuti da Italo Calvino, possono prendere forma «sia in un senso di realismo a carica fiabesca sia

2. A. Asor Rosa, Il «punto di vista» di Calvino, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale* (Firenze, Palazzo Medici-Ricciardi, 26-28 febbraio 1987), Garzanti, Milano 1988, pp. 261-76. Ora col titolo *L'insopprimibile duplicità dell'essere*, in Id., *Stile Calvino*, cit., pp. 41-62.

3. M. Barenghi, *Reti, percorsi, labirinti. Calvino 1984*, in *Italo Calvino, le linee e i margini*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 35-60.

in un senso di fiaba a carica realistica»⁴. Può darsi che la formula sia criticamente approssimativa, ma certamente è affascinante. Concluderei questo punto. Non avrei dubbi che Calvino sia uno scrittore completamente à double-face, ma quello che resta da capire e vale la pena di approfondire ulteriormente, insomma il problema critico ancora aperto, è la domanda: cosa tiene insieme le due facce?

Secondo problema: gli *Antenati*. Come è già stato ricordato, la formula è a posteriori rispetto alla produzione dei tre racconti-romanzi, nel senso che nasce solo quando Calvino li riunisce nel 1960. Questo significa che la formula *Antenati* trova la sua origine sulla base di una riflessione critica e autocritica che Calvino fa sulla sua produzione più recente, e cioè sui tre romanzi usciti in rapida successione. Bisogna partire dalla constatazione che non sono tre romanzi staccati, non sono tre racconti completamente disuniti, ma hanno qualche cosa in comune e indubbiamente ha un senso che la trilogia, una volta realizzata, si riunisca a un certo punto nel medesimo volume e sotto un medesimo titolo. Vuol dire che Calvino ha pensato, sia pure a posteriori, di aver fatto una operazione che potrebbe essere ricostruita e presentata come coerente e unitaria. Unitaria e coerente, ripeto. Allora, se le cose stanno così: prima i libri, singolarmente pensati ed editi, poi la connessione editoriale fra di loro, io direi che l'altra duplicità calviniana è questa. Oltre a guardare la realtà da una parte e dall'altra, Calvino da una parte guarda al passato, dall'altra guarda al presente. Per capire il presente guarda al passato, per capire come siamo fatti noi oggi esamina come erano fatti i nostri immaginari antenati, e ne ricava qualche senso che ci riguarda da vicino. Ci sono altri due Calvino, uno che legge il passato e l'altro che se ne serve per interpretare e descrivere meglio il presente. Gli antenati di cui lui parla non sono soltanto suoi, sono i nostri antenati, sono quelli da cui ancora tutti discendiamo, con le loro duplicità, le loro contraddizioni e le loro aperture sul loro presente e sul nostro futuro.

Terzo punto: cosa sono in sé questi antenati? La risposta alla domanda è in questo caso più semplice perché ce la dà direttamente, e in maniera estremamente chiara, lo stesso Calvino. Nel 1960, quando Calvino riunisce i tre racconti, vi premette una prefazione che spiega l'assemblaggio dei testi, il loro accostamento e la loro unificazione tematica; quindi, rispetto al discorso che io sto facendo, l'unificazione non è puramente editoriale. Siccome Calvino era anche un uomo dell'editoria, so benissimo che le sue idee nascono spesso anche dal suo rapporto con l'editoria. Ma fatto sta che, una volta utilizzato il mezzo per dire qualche cosa, Calvino sente anche il bisogno di spiegare perché si sono verificati quell'accostamento e quella unificazione editoriale. La spiegazione è questa:

Ho voluto farne una trilogia d'esperienze sul come realizzarsi esseri umani: nel *Ca-
valiere inesistente* la conquista dell'essere, nel *Visconte dimezzato* l'aspirazione a una
completezza al di là delle mutilazioni imposte dalla società, nel *Barone rampante* una
via verso una completezza non individualistica da raggiungere attraverso la fedeltà a
un'autodeterminazione individuale (RR1, 1219).

4. E. Vittorini, presentazione nel risvolto di copertina del *Visconte dimezzato*, "Gettoni" (9), Einaudi, Torino 1952.

L'autodefinizione di Calvino è più complicata da capire, perché forse *Il barone rampante* è più complicato del *Visconte dimezzato* e del *Cavaliere inesistente*. Tre modi, dice Calvino, sul «come realizzarsi esseri umani». È molto importante, ma al tempo stesso forse è anche un po' troppo generico. Cerca di spiegargelox lo stesso Calvino. In una lettera a Carlo Salinari del 7 agosto 1952 (per i giovani e i non intendenti, Carlo Salinari era un importante critico di orientamento realistico-comunista con cui Calvino, nella fase iniziale della sua produzione, ha avuto molti rapporti), scrive Calvino: «Caro Salinari, leggo il tuo articolo sul mio libro. Sono d'accordo sulla definizione, diremo così, esterna: divagazione letteraria, pezzo di bravura, ammiccare agli intenditori, pochi lettori e tutti i limiti che ne derivano» (L, 353). Come si può facilmente capire, Calvino allude ironicamente a un giudizio poco benevolo di Carlo Salinari, per cui ognuna delle caratteristiche che lui riporta sono più critiche e negative che non positive. Però Calvino, nonostante tutto, su questo si dichiara d'accordo. Invece:

Invece non mi ritrovo nella definizione del libro, del motivo centrale del libro: a me che l'uomo sia un impasto di bene e di male importava in fondo ben poco; è una cosa vecchia e scontata, si sa. A me importava il problema dell'uomo contemporaneo (dell'intellettuale, per esser più precisi) dimezzato, cioè incompleto, "alienato". Se ho scelto di dimezzare il mio personaggio secondo la linea di frattura "bene-male", l'ho fatto perché ciò mi permetteva una maggiore evidenza d'immagini contrapposte, e si legava a una tradizione letteraria già classica (p. es. Stevenson) cosicché potevo giocarci senza preoccupazioni (*ibid.*).

La sostanza del ragionamento è dunque il problema dell'uomo intellettuale, dell'uomo contemporaneo nelle sue forme coscienti e autocoscienti, anzi più esattamente dell'intellettuale dimezzato, cioè incompleto, alienato. Ovviamente *Il visconte dimezzato*: ma forse con qualche sforzo interpretativo potremmo applicare la formula calviniana anche al *Cavaliere inesistente* e al *Barone rampante*. Se dunque assumessimo questa indicazione come criterio interpretativo dell'intera trilogia? Questo vuol dire che ognuno di questi personaggi è una figura dell'immaginario ma è anche un'allegoria del presente. *Il visconte dimezzato*, *Il cavaliere inesistente*, *Il barone rampante*: allegorie del presente. E in ogni allegoria, come la presenta Calvino, e lo dice nella citazione sia pure concisa della lettera a Salinari, c'è un elemento individuale, si parla di sé per sé, ma c'è anche un elemento collettivo e storico, si parla di loro per tutti noi, di noi per tutti loro.

Quarto punto, e ultimo: cosa c'è dietro ognuna di queste allegorie, se di allegorie si tratta? Le risposte per ognuna di loro possono essere diverse, anzi sarebbero sicuramente diverse. Nel *Visconte dimezzato* potremmo accontentarci, se si può dire così, del giudizio, anzi dell'auto-giudizio calviniano. Lascio perdere *Il cavaliere inesistente* che mi sembra rappresentare della trilogia il risultato più debole, e vengo, o per meglio dire, tento di venire al *Barone rampante*. Allora la mia proposta di oggi, superando le antinomie del passato che ho ricordato all'inizio, è che *Il barone rampante* si può leggere in tanti modi. Per i motivi già detti, che non è necessario ripetere, e cioè dal punto di vista del passato e del

presente, della realtà e del sogno e così via. Ma io proporrei di leggerlo, se non esclusivamente almeno fondamentalmente, come un'allegoria autobiografica. Certo, è anche altre cose, ma a me pare che questa lettura sia fondamentale. E cioè: Ombrosa è Sanremo. Il Barone padre e la Generalessa sono visibilmente il professor Calvino e la rigida scienziata Eva Mameli Calvino; e c'è un fratello minore, Biagio, che guarda al fratello maggiore dall'esterno e lo contempla stupefatto e turbato nel corso delle sue trasformazioni. Rispetto alla famiglia Calvino c'è in più una sorella, poco considerata e poco amata: Battista. In ogni caso, ammesso che l'autobiografia non sia così presente, non c'è dubbio invece che sia un libro di formazione. È un'allegoria della formazione in cui la ricerca della libertà a tutti i costi comporta al tempo stesso un rifiuto. Chi sale sugli alberi e vi resta tutta la vita è costretto a rinunciare a una gran quantità di cose. Mentre stare sugli alberi aumenta a dismisura la potenza sensitiva e intellettuale del protagonista, quest'aumento di potenza finisce per costargli tutto. Cosimo Piovasco di Rondò – il fratello si chiama Biagio (la differenza di statura si vede anche in questo, un nome alto e un nome inferiore) – non accetta di vivere e di essere educato come tutti gli altri e sceglie la maniera fantastica di vivere. Il problema è: la maniera fantastica di vivere di chi? Chi è che fa la medesima scelta? In quale figura Calvino può riconoscersi? Seguendo questo romanzo Italo sceglie, secondo me, la maniera fantastica di vivere che è propria di uno scrittore. Alcuni segnali – può darsi che sbagli – ma i segnali della coincidenza autobiografica sono secondo me numerosi. Alla fine del libro un brano che potrebbe essere intenzionale, oppure è addirittura un *lapsus* quindi in un certo senso è ancor più significativo. Biagio dopo la scomparsa di Cosimo invecchia anche lui e contempla la realtà cambiata, profondamente cambiata:

Ogni tanto scrivendo m'interrompo e vado alla finestra. Il cielo è vuoto, e a noi vecchi d'Ombrosa, abituati a vivere sotto quelle verdi cupole, fa male agli occhi guardarla. Si direbbe che gli alberi non hanno retto, dopo che mio fratello se n'è andato, o che gli uomini sono stati presi dalla furia della scure. Poi, la vegetazione è cambiata: non più i lecci, gli olmi, le roveri: ora l'Africa, l'Australia, le Americhe, le Indie allungano fin qui rami e radici. Le piante antiche sono arretrate in alto: sopra le colline gli olivi e nei boschi dei monti pini e castagni; in giù la costa è un'Australia rossa d'eucalipti, elefantessa di *ficus*, piante da giardino enormi e solitarie, e tutto il resto è palme, coi loro ciuffi scarmigliati, alberi inospitali del deserto (RR1, 776).

Qui Calvino allontana, per così dire, l'ambiente naturale, storico, romanzesco, di Cosimo e di Biagio, e, nel senso più letterale del termine, descrive la villa Calvino tra Ottocento e Novecento. Non c'è alcuna ombra di dubbio: quella vegetazione di cui parla non può essere sette-ottocentesca: è otto-novecentesca, ancora più esattamente novecentesca. Per questo dico che non so se siamo di fronte a un *lapsus* o a una intenzionale descrizione e meccanizzazione del tempo e del luogo. Se questo riferimento è possibile, certamente lo è ancora di più il rapporto che Calvino stabilisce tra le forme della vicenda di Cosimo Piovasco e la sua storia di scrittore. Perché, proseguendo, e anche questo è interessante, e concludendo, sono infatti le righe finali del romanzo, Biagio (cioè Calvino) scrive:

Ombrosa non c'è più. Guardando il cielo sgombro, mi domando se davvero è esistita. Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine, e il cielo solo a sprazzi irregolari e ritagli, forse c'era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo di codibugnolo, 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, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, [tipico modo auto-confessato cento volte di scrivere di Italo Calvino] che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole [l'associazione scrittura-fantasia-allegoria non potrebbe essere più dichiarata], 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 (RRi, 776-7).

Io credo che un suggerimento di questo genere andrebbe ripreso e approfondito. La connessione in sostanza fra l'ambiente scelto per sé per tutta la vita da Cosimo e l'attività di scrittore di Calvino, ossia di quella proiezione di Cosimo che è Calvino e viceversa. Le diverse, possibili realtà di quella intricata e complicata forma aerea che è il bosco si chiariscono quando il romanzo alla sua conclusione svela di non essere nient'altro che la continuazione di quella scelta di vita e in questo modo – tanto per far quadrare le cose come è necessario fare sempre in casi del genere –, in questo modo la duplicità torna ad essere unità e l'unità torna ad essere scrittura.