

Prendere le distanze

di Giovanni Falaschi

Calvino riflette sull'ordine del mondo in cui l'uomo ha un suo ruolo, e la prima cosa di cui è cosciente è che l'uomo è un essere finito di fronte a tutto quello che in qualche modo egli sa esistere oltre se stesso e che si può definire come tutto ciò che è altro da sé.

Io non amo il sintagma “altro da sé” e tutte le volte che lo vedo usato mi innervosisco, perché chi lo usa deve prima definire che cosa sia il “sé” e poi magari l’“altro da sé”. Ma per Calvino questa formula funziona senza bisogno di usare contorsioni, e funzionerebbe ancor meglio se si parlasse di “io” e “altro dall’io”. E questo “altro” è sempre diverso sia perché varia da se medesimo sia perché è sempre diverso l’io che lo registra.

Se parlo di “altro dall’io” ammetto una distanza tra Calvino e il referente esterno di cui egli cerca di impadronirsi in qualche modo con la sua scrittura, per cui il titolo della mia relazione sarebbe sbagliato e da riformulare nel suo opposto: non “prendere le distanze”, perché le distanze esistono già, ma “colmare le distanze”, essendo questa la funzione dello scrivere. Insomma, entrambe le due funzioni convivono per cui il “prendere le distanze” non è mai un’operazione netta e indistinguibile dall’altra. Se prendi le distanze da qualcosa, quel “qualcosa” esiste, per cui o lo nomini in qualche modo rendendolo presenza positiva, o lo tieni a bada, ma comunque ti ci riferisci; e questo lo puoi fare sia esplicitamente che implicitamente. Faccio un esempio: quando Calvino dichiara (1964) che il suo passato resistenziale gli sembrava ben poco di fronte alle storie di altri – o, si potrebbe dire, alla Grande Storia – per cui ricorre nel *Sentiero* a un personaggio bambino chiamandolo Pin, questo gli consente di favoleggiare sulla propria storia, ma si sa che i personaggi che lui nomina in altro modo erano stati personaggi reali, tanto che ne conosciamo ormai nomi e cognomi. È un modo documentabile della sua presa di distanza da dati oggettivi. Quindi alcune delle cose di cui si parla nel romanzo sono in qualche modo avvenute, i personaggi sono veri, chi ne scrive ne è stato compagno e/o amico, ma tutto è trasformato. Di conseguenza la formulazione del titolo che mi sono dato per questa relazione indica che cose persone eventi paesaggi fenomeni di varia specie in quanto distanziati *ci sono* in qualche modo.

Infine corre l'obbligo di citare il classico saggio, molto precoce (1958), di Cases sul «pathos della distanza» in Calvino centrato sulla pagina finale del *Sentiero*¹.

I

Prendere le distanze dai genitori

La prima distanza che i figli prendono è quella dai genitori, recuperandone magari la lezione ma facendo tutt'altro. Ha scritto Libereso Guglielmi, il protagonista maschile del racconto *Un pomeriggio, Adamo*, che la signora Evelina Calvino, madre dello scrittore, era una donna di valore ma era «rigida»², «dura»³, «molto chiusa»⁴; confliggeva coi figli che la temevano, perché Italo adolescente dichiarava di voler fare il giornalista mentre lei gli diceva: «Tu fai il giardiniere!»⁵; e il fratello Floriano voleva fare il geologo. Di questo conflitto Italo non parla esplicitamente; si sa però della sua iscrizione alla Facoltà di Agraria di Firenze che abbandonerà quasi subito e che certo fu una concessione alla madre più che al padre. Comunque Guglielmi ci informa anche che la madre aveva etichettato esattamente secondo il loro nome scientifico tutte le piante del giardino, aggiunge che parlava solo italiano e anche che Italo «rifiutava la famiglia in quanto famiglia, ma non il mondo intorno alla famiglia»⁶; e ci segnala che il barone rampante era lo zio di Italo, cioè il fratello di suo padre Mario⁷. Fra i nomi di possibili ispiratori della scelta arborea di Cosimo proposti da persone diverse questo sembra il più attendibile, ma se fosse stato Italo a dirlo a Libereso questi probabilmente l'avrebbe riferito; se lo propone autonomamente ma in modo così perentorio, un qualche motivo preciso si suppone che l'abbia avuto.

La madre di Calvino compare pochissimo nell'opera del figlio (mentre si sa che il padre vi è molto presente). Fa la sua comparsa nella *Strada di San Giovanni* come persona «preoccupata sempre che nulla andasse sprecato, nelle cose, nel tempo, negli sforzi», persona naturalmente tesa a trasformare «le passioni in doveri» (RR3, 15); e si aggiunge che essa non comprendeva la passione, cioè lo spreco. E Calvino nel *Conte di Montecristo*: «Per progettare un libro – o un'evasione – la prima cosa è sapere cosa escludere» (RR2, 356); quindi selezionare ma non sprecare. E il ragazzo dell'ultimo racconto di *Se una notte* procede sulla grande Prospettiva dandosi questa parola d'ordine: «sfoltire, sfoltire» (RR2, 854): andare all'essenziale perché questo c'è sempre finché c'è la vita. In *Pranzo con un pastore*, il figlio annota che se la madre «avesse parlato in dialetto come nostro padre, ancora!, ma parlava italiano, un italiano freddo come un muro di marmo di fronte al povero pastore» (RR1, 205). Ma quando viene presa pri-

1. C. Cases, *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1987, pp. 160-6.

2. L. Guglielmi, I. Pizzetti, *Libereso, il giardiniere di Calvino*, Muzzio, Padova 1993, pp. 47, 63, 69 e *passim*.

3. Ivi, pp. 47, 61, 63 e 73.

4. Ivi, p. 67.

5. Ivi, p. 27.

6. Ivi, p. 67.

7. Ivi, p. 70.

gioniera si sa che i fratelli Calvino reagiscono alla notizia (in *La stessa cosa del sangue*) sentendo che la lotta antifascista era diventata in loro «la stessa cosa del sangue, una cosa profonda in loro come il senso della madre, una cosa decisa una volta per tutte, che li avrebbe accompagnati nella vita» (RR₁, 225). Altra presenza della madre più consistente, ma di fatto “perdente”, ne *La speculazione edilizia*.

Dunque si diceva che la madre nelle opere di Calvino compare pochissimo, ma la cosa ha un rilievo soltanto quantitativo perché la madre sotto molti aspetti c'è sempre. Per questa sua presenza si potrebbe usare estensivamente un passo che la riguarda in *La strada di San Giovanni*:

(No, non è la voce di mia madre che ritorna, in queste pagine risuonanti della rumorosa e lontana presenza paterna, ma un suo dominio silenzioso: la sua figura si affaccia tra queste righe, poi subito si ritrae, resta nel margine) (RR₃, 14).

La madre c'è: e infatti il figlio non usa mai il dialetto ma sempre l'italiano (anche se nel *Sentiero* non sono rare forme dialettali), usa un vocabolario preciso e scrive con straordinaria chiarezza; e la madre che etichetta col loro nome scientifico ogni specie di piante e fiori del giardino, opera come il padre il cui vocabolario «si dilatava nell'interminabile catalogo dei generi, delle specie, delle varietà del regno vegetale» (*La strada di San Giovanni*: RR₃, 11); e il figlio conosce molto bene una gran quantità di piante e fiori, e li nomina esattamente come ben testimonia *Il barone rampante* sopra tutte le altre opere. Ma anche un altro capolavoro di Calvino, *Dall'opaco*, è soprattutto un racconto con molti richiami al mondo vegetale.

Se nella madre la lingua è la delimitazione esatta e precisa di un campo di oggetti – piante o fiori che siano –, nel figlio esiste ugualmente la delimitazione di un campo preciso per definire il quale si deve usare una lingua precisa; e in questo caso la distanza dall'insegnamento materno non c'è, solo che ogni definizione è istantanea e precaria perché quel campo preso come oggetto muta continuamente, non ha né continuità né stabilità. Un valore esemplare in tal senso ce l'ha *Lettura di un'onda*, ospitato in *Palomar*. E se i due genitori scienziati puntano a dare un ordine al mondo, anche il figlio lo fa, ma col tempo è sempre più convinto che l'ordine non è mai ordine del mondo e che in sé ogni ordine è precario. Comunque secondo gli insegnamenti genitoriali occorre «Mettere Ordine».

Ne sono una spia gli studiatissimi raggruppamenti sia delle *Città invisibili* che dello stesso *Palomar*: i raggruppamenti delle singole città sotto etichette come *Le città e la memoria*, *Le città e i segni*, *Le città e gli occhi* e così via, e vanno apprezzati per lo sforzo di Calvino nell'ordinamento dei suoi frammenti, che secondo le sue intenzioni possono essere letti diciamo verticalmente, orizzontalmente, magari trasversalmente; ma questo ci convince fino a un certo punto. Un diverso caso è costituito dalle varie sezioni dei raccontini di *Palomar*, in cui la fatica dell'organizzazione dei pezzi andrà cercata non tanto nei titoli dei raggruppamenti – tutti legati a situazioni esterne a seconda del luogo da cui Palomar guarda il mondo: dal terrazzo, dal giardino ecc. – ma dalla selezione dei singoli pezzi dal mucchio di quelli che erano stati pubblicati su quotidiani nella rubrica

l'*Osservatorio di Palomar*, con conseguente esclusione di molti di essi; come se ogni ordine minimamente attendibile comportasse di necessità un'esclusione e quindi un sacrificio.

Mentre la madre è monoglotta, il padre usa al contrario un idioma babelico fatto di dialetto, italiano, spagnolo, inglese e francese, a seconda delle necessità. Il figlio fin da subito si è detto che opera una traduzione in lingua delle forme dialettali (salvo alcuni casi), cioè tralascia la poliglottia paterna, ma stranamente saranno proprio quelle le lingue straniere che conoscerà da adulto.

Nei racconti il padre è più presente, come nelle *Memorie difficili*; anche di più nell'arcinota *Strada di San Giovanni*. Ma va recuperato in questo senso anche quel capolavoro costituito dal finale de *Le notti dell'UNPA* che non viene citato per quanto si dovrebbe, in cui il figlio si addormenta all'alba e si gira e rigira nel letto e pensa che a quell'ora il padre invece si sveglia; e ne ricorda tutte le operazioni che compie salendo nel podere, in polemica col mondo e coi figli. E conclude: «Così, seguendo col pensiero i passi di mio padre per la campagna, m'addormentai; e lui non seppe mai d'avermi avuto tanto vicino» (RR1, 545). Che è la sensazione della distanza raggiunta e della lontananza fisica e del ricordo; la forma più perfetta, perché indelebile, dell'amore filiale.

A questo proposito, cito un passo da *Palomar* che mi pare molto calzante:

Palomar [...] non è di coloro che sanno, ascoltando un verso, riconoscere a che uccello appartiene. Sente questa sua ignoranza come una colpa. Il nuovo sapere che il genere umano va guadagnando non ripaga del sapere che si propaga solo per diretta trasmissione orale e una volta perduto non si può più riacquistare e ritrasmettere: nessun libro può insegnare quello che solo si può apprendere nella fanciullezza se si presta orecchio e occhio attenti al canto e al volo degli uccelli e se si trova lì qualcuno che puntualmente sappia dare loro un nome (*Il fischio del merlo*: RR2, 891-2).

Ebbene: colui da cui Calvino ragazzo poteva imparare i versi degli uccelli, e non li ha imparati (ma alcuni invece sì, perché nel *Barone rampante* sono nominati diversi uccelli ed è riprodotto il loro canto), è evidentemente il padre cacciatore, con quel suo «catalogo [...] non di parole ma di zufolii, pispoli, trilli, zirli, chiù, che era dato dalla sua bravura ad imitare i versi degli uccelli» (*La strada di San Giovanni*: RR3, 12); e questa è la constatazione dolorosa di quanto il prender le distanze dal padre abbia comportato un taglio di esperienze nel figlio, cacciatore distratto (si veda l'episodio del leprotto «non» visto in *Uomo nei gerbidi*: RR1, 190-1). Non per nulla questi si sente in colpa, evidentemente con lui.

2

Prendere le distanze da se stesso

2.1. Se stesso come "Io"

Nel racconto di *Palomar La spada del sole* il nuotatore si sposta e si trova sempre al vertice del triangolo dorato costituito dal riflesso del sole sull'acqua: il suo

«io egocentrico e megalomane» tende a suggerirgli che è un «omaggio speciale» (RR2, 883) che il sole fa a lui. Il suo «io depressivo o autolesionista» gli dice che «Tutti quelli che hanno occhi vedono il riflesso che li segue» (*ibid.*); ma «un terzo coinquilino, un io più equanime» lo rassicura che lui è solo uno «dei soggetti senzienti e pensanti, capaci di stabilire un rapporto con i raggi solari, e di interpretare e valutare le percezioni e le illusioni» (RR2, 883-4). È un gioco fra tre punti di vista, che consistono nel non farsi prevaricare dalle cose, non prevaricarle, mantenere la distanza che è quella della ragione. È un'indicazione di carattere generale, ma nella nostra breve ricerca ci muoveremo *anche* al di fuori di queste indicazioni autoriali sull'io.

Si legge in *Palomar* che questi, «non amandosi, ha sempre fatto in modo di non incontrarsi con se stesso faccia a faccia» (RR2, 973); e poiché Palomar è un suo personaggio di proiezione, la citazione calza come segnale che Calvino prende le distanze anche da se stesso. Nelle sue dichiarazioni di amore per Conrad non mi risulta che abbia mai esaltato quel breve capolavoro che è *The secret sharer*, normalmente tradotto come *Il compagno segreto* (mentre Jahier lo tradusse come *Il coinquilino segreto*), racconto che proponeva uno scavo sul «doppio» nel senso della coppia dentro/fuori, cioè della scoperta del Sé, che Calvino non sceglie come proprio terreno d'indagine.

Non essendo interessato allo studio psicologico dei personaggi, e tanto meno a rappresentare direttamente la propria interiorità, prende le distanze da se stesso in un duplice modo: da sé come individuo che agisca entro un racconto, e da sé come ES se questi non si traduce nel «fare». La prima distanza la prende cercando di non usare un personaggio che dica «Io». Però a volte lo usa; e allora?

Lo usa perché non può farne a meno nei racconti di memorie familiari, nelle quali l'«Io» è quello di un personaggio spesso defilato, sottotono, a volte fallimentare, o comunque fuori posto e sostanzialmente un «Io» visto al negativo. Nei tre racconti de *L'entrata in guerra* l'«Io» è politicamente e moralmente impegnato in operazioni inutili, assurde e comunque ancora negative. Se Calvino inventa una vicenda e il personaggio dice «Io» come ne *La nuvola di smog*, le operazioni che compie sono all'interno di una logica aberrante e la sua attività è vana e falsa. Qui il mondo non è diverso da quello allucinato della prigione dei primi racconti e le cose nella città invasa dallo smog non hanno il loro colore naturale. L'«Io» c'è, ma il mondo vero no. Insomma Calvino impiega l'«IO» in racconti che indicano una mancanza di qualcosa oppure un'alterazione; si può ben dire che lo usa in racconti di frustrazione. Ma quando può lo evita. Si sa che *La giornata d'uno scrutatore* nasce da una sua lontana e scioccante esperienza di scrutatore nel seggio del Cottolengo a Torino, e tuttavia evita di usare il pronome di prima persona e attribuisce l'esperienza al personaggio fittizio di Amerigo Ormea. Del resto Calvino ha certo pensato ad una autobiografia, forse come raccolta di scritti già compiuti più altri progettati, o magari a «schegge di «vissuto»», come le ha chiamate, ma non ha mai realizzato alcun progetto organico⁸.

8. Cfr. M. Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 84-7.

A volte sceglie di far parlare direttamente il suo io profondo, quello nascosto dei ricordi in modo da dipingere il mondo solo come il frutto di ciò che ha visto quando i ricordi si imprimono per sempre. E da quest'io profondo escono come sconnessi fra loro dei nuclei disaggregati, cosicché il testo è fatto di segmenti che sembrano venir su a getto continuo, e i nuclei sono separati fra loro solo da uno spazio bianco, non un intervallo esprimibile linguisticamente, escono senza interruzioni, e semmai tutti sono collegati da particelle elementari, congiuntive («e... e... e») o disgiuntive («o... o... o»), la punteggiatura è fatta di sole virgole, talvolta anche di lineette ma solo quando lo scrittore interviene a riflettere. Parla la parte opaca dell'individuo, e per questo Calvino precisa che il titolo di questo racconto *Dall'opaco* nella forma linguistica primitiva in cui gli apparve si dice *D'int'ubagu*; attenzione: forma primitiva, il dialetto, non materna. Ma neanche paterna, perché qui lo sguardo è tutto rivolto a mezzogiorno, verso il mare, quando l'autore ci ha ormai informato che il padre amava la parte di San Remo lontana dalla costa e opposta ad essa. Questo a parte, i ricordi vengono da sé, ma chi li registra e manipola e ordina fingendo il loro disordine genetico è lo scrittore. Erano *D'int'ubagu* ma sono tradotti come *Dall'opaco*. È il massimo della sperimentazione di testo in verticale, da cui uscirebbe un delirio se non si esercitasse l'autocontrollo.

Detto *en passant* (ma il fenomeno va registrato perché il testo è poco citato): una volta Calvino sperimenta il fenomeno della razionalizzazione in verticale ma non su di sé, sibbene nella storia umana facendo intervistare l'uomo di Neanderthal da un nostro contemporaneo. Il primo usa un dettato smozzicato, fatto di frasi brevissime e folte di ripetizioni, con un periodo lunghissimo (una pagina e mezzo) che non è neppure un periodo, ma un testo continuo in sé frammentario, dotato tuttavia di una costruzione logica (RR3, 184-5); con questo vuole rendere la civiltà del lavoro del primitivo di fronte al moderno che non ne capisce nulla e ne risulta intellettualmente e moralmente inferiore. Il testo è del 1974, dunque negli anni in cui Calvino si pone problemi radicali sulla sorte dell'umanità e del nostro pianeta⁹.

2.2. Se stesso come "Es"

Alla metà degli anni Settanta in una conversazione privata Calvino mi disse che aveva cominciato a trascrivere i suoi sogni, ma che aveva smesso perché gli prendevano troppo tempo. Era il tentativo di una presa diretta con l'inconscio, traducendolo sulla pagina. E invece le trascrizioni, se di trascrizioni si tratta, dei sogni dei pazienti di Freud sono in genere molto brevi. Questo forse perché i sogni devono confermare la simbologia precostituita con cui Freud li interpreta: se una signora X racconta di aver sognato un tale che camminava tenendo in mano un bastone da passeggio, è sufficiente per dire che la signora X ha voglia di far l'amore. Evidentemente Calvino non partiva dai simboli ma dai materiali

9. Cfr. A. Mario, *Italo Calvino. Quale autore laggiù attende la fine?*, FUP, Firenze 2015, pp. 31-61.

del sogno; e quindi doveva raccontare chi eventualmente fosse la signora, e come vestita e che facesse e chi fosse il signore e come fosse il bastone, e magari come il manico e la punta ecc. Senz'altro descriveva il materiale e raccontava le sequenze del sogno, procedendo in direzione opposta alla conferma di una simbologia. Per questo la trascrizione era troppo lunga. Conta comunque questo tentato e impossibile resoconto di materiali dell'«Es».

Ma esiste un'altra forma del prendere le distanze da se stesso, ed è quella tipica di tutti gli uomini e della loro evoluzione, per la quale ciascuno muta e si rinnova, e uno scrittore in particolare, trovata una forma, o la mantiene e la applica a nuovi contenuti – come fa Vittorini che trovata la forma-*Conversazione in Sicilia* la applica ai due romanzi successivi – oppure muta continuamente coi contenuti le forme espressive. Calvino appartiene a questa seconda razza, ma di questo suo prendere le distanze si farà solo qualche cenno perché altrimenti dovremmo tracciare la storia della sua evoluzione di scrittore.

3

Prendere le distanze dai modelli

Mi rendo conto che il titolo di questo paragrafo è arduo e l'argomento vasto. Mi riservo però di trattarne un segmento brevissimo in questa sede. Alle origini della modernità il rapporto col passato non si poneva conflittualmente, ma come continuità e magari gara a chi fa meglio, imitazione. Ariosto non ha problemi a dichiarare che continua il poema del Boiardo, cosa che un nostro contemporaneo non potrebbe fare. Fulminante la dichiarazione di Baudelaire: «Je suis le dernier et le plus solitaire des humains»¹⁰, e questo non vale solo per lui, ma per tutti i grandi scrittori nostri contemporanei, per i quali il corpo a corpo con la realtà si consuma nella consapevolezza di essere loro stessi a produrla, e tuttavia continuano a farlo.

Scriva Palomar: «Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose, [...] ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile» (RR2, 920). Ora, quando Palomar-Calvino dichiara che non è possibile vedere cosa c'è sotto, afferma l'esistenza di due realtà, quella del sopra e quella del sotto. È questa una delle coppie già note, come il prima e il dopo, l'avanti e il dietro, il passato e il futuro, il sé e l'altro da sé e così via. Non sono antiteti- che, ma complementari, solo che una rimane sconosciuta ma tutte formano la complessità inesauribile della realtà. L'esistenza di uno dei due elementi della coppia rende sempre provvisorio l'ordine della scrittura in sé, per cui il racconto della superficie che si vede è un'operazione dell'occhio, ma l'occhio rimanda a chi guarda e chi guarda è un individuo che come tale ha pulsioni che in qualche modo orientano la vista e rendono precario ogni testo. Oppure è la superficie che varia di continuo? Questo in fin dei conti è indifferente perché il risultato è lo stesso, finché non si arriva alla sospensione mediante l'uso dei puntini.

10. C. Baudelaire, *Petits poèmes en prose. Les paradis artificiels* (1868), in *Œuvres complètes*, vol. IV, Calmann-Lévy, Paris 1925, p. 19.

Calvino ricorre al non-detto come in *Il prato infinito*, ancora in *Palomar*, dove molti periodi inaspettatamente si chiudono proprio coi puntini – esattamente su dieci capoversi i primi cinque col punto fermo, il secondo gruppo di cinque coi puntini. I puntini in fine di periodo si trovano anche altrove. È un modo per alludere all'inesauribile superficie del mondo indicando contemporaneamente l'esauribilità delle forme linguistiche per prenderne possesso.

Fra gli scrittori dichiarati come suoi modelli da Calvino considero brevemente l'Ariosto. Se la «superficie delle cose è inesauribile» si può dire che su questa superficie agiscano i personaggi dell'*Orlando Furioso*, perché Ariosto è uno scrittore del «sopra». È Fenoglio che secondo Calvino scrive *Una questione privata* con spirito ariostesco: «folia amorosa e cavallereschi inseguimenti» ecc., ma conclude anche che «è un libro assurdo, misterioso, in cui ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro, e quest'altro per inseguire altro ancora e non si arriva al vero perché» (*Prefazione 1964 al Sentiero*: RR1, 1202). Eppure il motivo per cui Milton corre la sua avventura è conosciuto, quindi perché misterioso? La risposta sta nella spinta che proviene dal «sotto» e che dà vita alla meccanica della narrazione, nell'impulso a infilare storie una dietro l'altra, con deviazioni intersezioni ecc. A Calvino non rimane che tentare episodicamente il racconto di questo tipo fra personaggi che si incontrano come per caso, quali quelli del mazzo delle carte nel *Castello dei destini incrociati*, ma in realtà quanta fatica la sua nel disporle perché creino una storia! E inoltre i tre romanzi più ariosteschi di Calvino sono quelli della trilogia, ma il romanzo moderno esigerebbe che ci fosse una conclusione laddove l'Ariosto una conclusione non ce l'ha; e scrive continuamente il suo poema allungandolo e arriva a 46 canti nell'edizione del 1532 e lascia brani nel cassetto. Quindi nello scontro di forze e nel mutare delle loro parvenze sta l'ariostismo di Calvino, il quale ha visto Fenoglio coi colori che si sono detti e ha chiamato i *Promessi sposi* «il romanzo dei rapporti di forza» (questo il titolo in S, 328-41). Ogni tanto gli scappa anche qualcosa simil-Ariosto, come l'endecasillabo del *Cavaliere inesistente* «Rambaldo ne fu tosto innamorato» (RR1, 990). E sarà stata una sollecitazione anche del contesto: i nomi da poema epico: Bradamante, Rambaldo; la situazione, come la vista della bella seminuda stando nascosto – che dopo la Bibbia diventa un topos almeno in Occidente, anche per il contributo del Tasso e soprattutto della pittura – e così via. Ma a parte Ariosto, Calvino tiene a distanza tendenzialmente i versi. Certo qua e là se ne trovano, e cito il caso di due endecasillabi perché infilati uno dopo l'altro in *Il giardino incantato*: «Da un cespito di corbezzolo, a una svolta, / s'alzò un volo di passeri, con gridi» (RR1, 169). Il volo di passeri improvviso fa parte delle sorprese tipiche del meccanismo narrativo epico che proprio si fonda sulle apparizioni improvvise. Generalmente Calvino si tiene però lontano dal linguaggio della poesia, finché non decide, ma molto più tardi, di mettersi a giocare tirando fuori, da abile artefice, anche giochi fonetici: «Batte l'onda sullo scoglio e scava la roccia, un'altra onda sopravviene, un'altra, un'altra ancora; che lui ci sia o non ci sia, tutto continua ad avvenire» (RR2, 976, *corsivi miei*); la ripetizione vuol rendere mimeticamente il ritmo della realtà che si ripete all'infinito e vince sull'individuo. È una vera gabbia fonica, come la seguente sempre da *Pa-*

lomar: «Nell'aria viola del tramonto egli guarda affiorare da una parte del cielo un pulviscolo minutissimo, una *nuvola d'ali che volano*» (RR2, 925, *corsivi miei*) con forse una suggestione montaliana. Qui Calvino rende la cosa vista battendo al nostro orecchio, perché il *volo* è una parola che implica il caos, e i suoni lo umanizzano.

4

Prendere le distanze dai simboli e dai segni

C'è un racconto del 1947 che Calvino ha escluso dall'edizione dei *Racconti* e che per noi ha molta importanza. Si tratta di *Amore lontano da casa* (1947), dove si legge: «per noi le cose pensate sono diverse dalle cose», e ancora:

bambino solitario, e ogni cosa per me era uno strano simbolo, gli intervalli dei datteri appesi ai ciuffi dei gambi, le braccia deformi dei cereus, strani segni nella ghiaia dei viali. Poi c'erano i grandi, che avevano il compito di trattare con le cose, con le vere cose. Io non dovevo far altro che scoprire nuovi simboli, nuovi significati. Così sono rimasto tutta la vita, mi muovo ancora in un castello di significati, non di cose, dipendo sempre dagli altri, dai «grandi», da quelli che manovrano le cose. Invece c'è chi fin da bambino ha lavorato a un tornio. A un arnese per fare delle cose. [...] Un tornio. Chissà cos'è un tornio.

e poi concluderà «Tu hai pochi miti di cui ti devi liberare; per me tutte le cose sono simboli. Ma questo è certo: dobbiamo riconquistare le cose» (RR3, 966-7).

Questo è un passo che io considero molto rappresentativo di una condizione vera dell'autore fin da adolescente, e poi sempre: la necessità vitale di muoversi fra le cose e non nelle astrazioni, e il grande problema del lavoro organizzato per produrre cose, come nella società creata da Cosimo dall'alto.

Nella *Nuvola di smog* si legge: «il mio sguardo cercava solo dei segni; altro non ero mai stato capace di vedere. Segni di cosa? segni che si rimandavano l'un l'altro all'infinito» (RR1, 949). E qui siamo nel mondo falso della città dove le cose sono rimaste offuscate dallo smog. Il testo segue di poco il *Barone* in cui Cosimo crea una società di produttori; è del 1958 e si conclude con le cose che tornano ad essere cose attraverso la purificazione degli oggetti rappresentata dalle lavanderie. Scrivere è per Calvino un atto di concretezza, e quella «cosa» che è il prodotto letterario è utile all'umanità, se questa lo vuole.

Simboli e segni costituiscono l'essenza di un esterno minaccioso dal quale occorre prendere le distanze. Quando è in prigione il ragazzo, che altri non è che Calvino, nella caserma parla del «male dei simboli»: «il *mare confuso*, senza ritmo, senza sfogo; *la vita, una cosa cieca e caotica*. Da allora in poi le cose e gli uomini non furono più loro stessi ma *simboli*» (*Angoscia in caserma*: RR1, 237, *corsivi miei*).

Quindi cos'è il simbolo? È ciò che si presenta come caos e disordine. Il fenomeno in Calvino è noto¹¹ per cui lo riassumo richiamando il lessico che lo defi-

11. Cfr. G. Falaschi, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Einaudi, Torino 1976, pp. 124-32.

nisce e avvertendo che ci sono alcuni termini che di per sé hanno un significato neutro ma che in alcuni sintagmi assumono questo significato di caos, come *volo*: nel *Sentiero* le lentiggini di Pin «gli si affollano agli occhi come un *volo* di vespe» (RR1, 6), «In cielo c'è un *volo* alto di faville» (RR1, 86), «salgono *voli* di nebbia come porte sbattute una dopo l'altra» (RR1, 99), «hanno visto le creste traboccare uomini urlanti e *voli* di fuoco alzarsi dai ciglioni» (RR1, 125). E quindi, *polvere*: «i discorsi dei soldati erano *polverosi* sopra di lui come le ragnatele del soffitto» (*Angoscia in caserma*: RR1, 240); e *sciame*: «Non perse conoscenza subito per una *nuvola di dolore* che gli arrivò addosso come uno *sciame d'api*» (*Uno dei tre è ancora vivo*: RR1, 274); *nuvole*, ma anche *turbo*, *gorgo*, *fiumana*: tutti termini che assumono un significato collettivo, plurale: «la *fiumana* lo circondava da ogni parte, lo travolgeva in un *gorgo*» (*Attesa della morte in un albergo*: RR1, 234); e quanto al *Barone rampante*, anche *bosco* può essere sinonimo di confuso e “difficile”: come tale lo vede Cosimo all'inizio della sua scelta e così appare in *La stessa cosa del sangue*: «Ma la casa era un *bosco* di domande» (RR1, 223, *tutti i corsivi del capoverso sono miei*).

Lo stesso effetto minaccioso e incomprensibile ce l'ha non solo ciò che è intricato in natura ma il suo contrario, come l'eccessivamente ordinato. Il ragazzo prigioniero nella caserma: «la sua angosciata *geometria di scale, corridoi e camerate deserte*, i suoi abitatori ottusi e pallidi, tutte *maglie di una rete* di disperazione che stringeva il mondo» (*Angoscia in caserma*: RR1, 237, *corsivi miei*). Oppure l'incubo è costituito da un gioco di immagini viste nello specchio: «tutto fu spaventosamente lucido, come in un mondo di specchi» (RR1, 244); e tutto ciò che è *incomprensibile* è anche *mostruoso*.

Tutto quanto si muove meccanicamente e implacabilmente è minaccioso, come in *Attesa della morte in un albergo*, dove Michele cammina nel corridoio e Diego vede «in quel suo camminare lento e assorto una *forza minacciosa della natura*» (RR1, 233, *corsivi miei*) che lo avrebbe portato a camminare sempre, anche dopo morto, facendo giustizia prima dei tedeschi e poi dei ricchi.

I racconti sulla prigionia di Calvino ragazzo sono raccolti in *Ultimo viene il corvo* nel 1949, ma esclusi dalla raccolta del 1958. Forse Calvino aveva riflettuto sul piccolo corpus di queste memorie angosciose e l'aveva sentito estraneo, o magari mal riuscito (cosa che invece non era), o forse vi si sentiva troppo direttamente implicato. Forse si convinse che il tema dell'incubo aveva trovato nei suoi scritti delle soluzioni migliori, fin da subito, molto più narrative (cioè, con una separazione del tema dall'io che narra in proprio magari vestendosi della terza persona). E in effetti aveva raccontato situazioni difficili in cui l'incubo era diventato un personaggio che non opprime l'autore, o il personaggio fittizio simile a lui, ma un altro che fosse storicamente accettabile come colpevole, per esempio un fascista o un tedesco. Ecco allora il giustiziere di *Andato al comando*, o il corvo nel racconto eponimo della raccolta che vola a giri sul tedesco nascosto. Oppure l'incubo era costituito da «cose», come il bosco notturno di *Paura sul sentiero* (una decina d'anni dopo ecco il contrario nel *Barone*); oppure il vallone minato che il contrabbandiere di *Campo di mine* deve attraversare.

Comunque la realtà tollerabile o anche felice è quando le cose sono quello che sono, quindi non simboli né segni di altro. Così quando il ragazzo fugge dalla prigione ecco che

la strada che portava nei campi fu una strada che portava nei campi, [...] la terra che correva 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

e poi

la caserma grigia non esisteva più per lui, sommersa nel fondo della coscienza. Le erbe e il sole e loro che camminavano [...] erano un simbolo nuovo, arioso ed enorme, erano quello che spesso, senza capire, gli uomini dicono libertà (*Angoscia in caserma*: RRI, 245).

Prendiamo un esempio molto successivo a questi testi. Subito dopo l'inizio del saggio *Natura e storia nel romanzo* si legge questa bella citazione Tolstoj:

Guardò la fila di betulle che luccicavano al sole, col loro immobile fogliame giallo e verde e la loro scorza bianca, «Morire... che mi uccidano... domani... Che io non esista più... Che tutto questo esista e io non ci sia più...» Si rappresentò al vivo la sua assenza da questa vita. E quelle betulle con le loro ombre e le loro luci, e quelle nuvole a pecorelle, e quel fumo dei bivacchi, tutto intorno si trasformò ai suoi occhi e parve qualcosa di terribile e di minaccioso (S, 29).

5

Prendere le distanze anche dall'uomo?

Il passo, molto noto, è l'inizio di una conferenza di Calvino del marzo 1958, ed è tratto da *Guerra e pace*. Dai suoi saggi e dalle lettere non si ricava nulla circa la sua lettura di questo grande romanzo, ma in via di principio c'è da ammettere che l'abbia letto almeno negli anni Quaranta (torneremo fra poco su questo punto) – data la sua importanza – ed è possibile che l'abbia riletto nella metà degli anni Cinquanta, magari in una delle ristampe einaudiane nella traduzione di Enrichetta Carafa D'Andria (una è del 1955).

Comunque il principe Andrej compare come sappiamo alla fine del XXIX capitolo del *Barone*, e Calvino lo descrive così: «Era alto, esile, d'aria nobile e triste; teneva levato il capo nudo verso il cielo venato di nuvole» (RRI, 771). L'immagine è disegnata in modo svelto e preciso, è un'immagine congrua con un'osservazione dall'esterno, e tuttavia prorompe dall'interno perché Calvino si è autorappresentato in Andrej: anche lui era alto, esile, con aria nobile e, se non triste, pensosa; e forse accettava di sembrare anche con la testa «fra le nuvole», come si dice comunemente. E non basta: il principe confessa che da anni sta facendo una cosa spaventosa come la guerra «*pour des idéals que je ne saurais presque expliquer moi-même*»; e Cosimo parlando di sé lo traduce: «vivo da molti

anni per degli ideali che non saprei spiegare neppure a me stesso», ma aggiunge che sta facendo una cosa assolutamente buona: «*je vis dans les arbres*» (RR1, 772). È Calvino che, nella delusione seguita allo svelarsi della natura del socialismo reale, presta ai due personaggi la definizione della sua propria condizione: se c'è una cosa spaventosa come la guerra fra i russi e i ribelli ungheresi, lui si ritira a scrivere, cercando di ristabilire un equilibrio in una solitudine creativa. Siamo tra fine '56 e primi '57; pochi mesi dopo lascerà il PCI.

Il barone rampante esce il 4 giugno 1957 e *Il dottor Živago* di Pasternak a metà novembre; quindi questo testo non interferisce col *Barone*. Ma nella tarda primavera del 1958 Calvino lo recensisce evocando l'«ineguagliabile Tolstoj» (S, 1363)¹² per quanto attiene al rapporto fra tragici avvenimenti pubblici e affetti privati. È però abbastanza strano che quasi contemporaneamente Calvino sviluppi nel saggio *Natura e storia* un tema del tutto diverso come quello della natura che si rivela estranea e indifferente alle sorti del principe Andrej in modo tale da gettarlo nell'incubo. Come si vede il tema è fondamentale per lo scrittore e ora sappiamo perché: esso significa l'alterità irriducibile alla ragione, la quale apprende che il mondo non è il suo certo e totale dominio. A questo punto avanzo un'ipotesi basandomi sul fatto che fin dal primissimo dopoguerra Calvino centra in molti racconti il tema dell'incubo e dello spavento indotto dalle cose che procedono per conto proprio e schiacciano in qualche modo l'individuo: la lettura del romanzo di Tolstoj negli anni Quaranta bisogna darla per certa e, a parte il tema storia individuale-storia collettiva, si deve supporre che Calvino sia rimasto impressionato proprio dal passo in cui Andrej si spaventa a vedere la vita autonoma delle betulle e scopre che continueranno a vivere anche se lui morirà in battaglia. E ipotizzo che questo passo gli si sia depositato dentro – come accade a tutti noi per singoli passi letti nei classici in cui identifichiamo l'espressione di ciò che più ci preme – e che a metà anni Cinquanta abbia riletto il romanzo, o sicuramente almeno l'intero passo.

Quasi vent'anni dopo Calvino supera lo stato drammatico di Andrej nei racconti di *Palomar*. In *Come imparare ad essere morto*:

Il mondo meno lui vorrà dire la fine dell'ansia? Un mondo in cui le cose avvengono indipendentemente dalla sua presenza e dalle sue reazioni, seguendo una loro legge o necessità o ragione che a lui non riguarda? (RR2, 976);

e ancora, diversamente da Andrej: «Il signor Palomar pensa al mondo senza di lui: quello sterminato di prima della sua nascita, e quello ben più oscuro di dopo la sua morte» (*La spada del sole*: RR2, 887).

E la natura? Nel romanzo italiano contemporaneo a Calvino si può dire che ci sia poco. Per Calvino è invece un oggetto sconosciuto la cui relazione con l'uomo è un rapporto fra conviventi estranei. Certo l'uomo è anche natura, ma

12. A Pasternak Calvino dedicò un brevissimo commento nel maggio 1958 e un lungo articolo intitolato *Pasternak e la rivoluzione* nello stesso anno, con un singolare errore di data perché scrive che *Il dottor Živago* è del 1956 (S, 1361-82). Sposta forse il tema di questo romanzo all'anno della propria crisi ideologica?

questo Calvino lo dà per scontato e non gli interessa trattarlo. Insomma egli ha il senso della relatività e della casualità dell'esistenza umana. In qualche modo l'uomo di Calvino è sempre più «disambientato», e il problema è l'uomo, non la natura, ma siccome l'uomo vive nella natura, il problema sarà di nuovo come si comporta e come la pensa. Come si comporta pertiene soprattutto al Calvino teorico e politico, e il problema diventa più evidente per lui a cominciare dalla metà degli anni Settanta, quando registra continuamente che l'uomo sta distruggendo la natura. Ora il mondo gli si allarga, dai boschi e dai campi si passa alla luna e poi a Marte e poi ai buchi neri; è sempre, perennemente presente, il nostro pianeta. Dalla terra all'universo, ma il problema resta sempre lo stesso. L'immagine che ci lascia è stoica, quella di una persona pensosa che avverte gli uomini e resta inascoltato. Ora il suo "fare" coincide col dire, cioè con la scrittura. Ed è straordinario anche per questa sua fiducia nella creatività e nella letteratura.

E come la natura prima gli sembrava un'entità distruttiva perché indifferente alla sorte umana, ora si può dire che Calvino passa dall'altra parte; ne prende atto e non gli fa più paura; e così Palomar studia la meccanicità del rapporto amoroso delle tartarughe, e lo scatto rapido del gecko che afferra e inghiotte una farfalla. Vista da vicino la natura è bella, il «pathos della distanza» non c'è più; è l'uomo che non è bello.