

# Il posto del *Barone rampante* nell'opera narrativa di Calvino

di Martin McLaughlin

*Il barone rampante* (1957) è un'opera più unica che rara nel contesto della narrativa calviniana, se non altro nel senso che è non solo il romanzo più lungo scritto da Calvino, ma anche il suo ultimo vero romanzo, anziché un libro composto di brevi testi narrativi in una serie modulare, come la maggior parte dei suoi libri posteriori, quali *Le città invisibili* (1972), *Il castello dei destini incrociati* (1973), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) e *Palomar* (1983). Una pietra miliare nella sua opera, quindi, o forse, usando una metafora più adatta al romanzo stesso, un'enorme pianta, come quell'albero del Tule messicano descritto dall'autore in un saggio del 1976, poi raccolto in *Collezione di sabbia*, con radici e rami che si estendono un po' dappertutto, dietro e davanti e anche ai due lati del tronco (*La forma dell'albero*: S, 599-602). In quel che segue vorrei esplorare queste radici e questi rami e i loro rapporti con il romanzo: le radici sarebbero le connessioni tra *Il barone rampante* e le opere calviniane che lo precedono, nonché i molti legami intertestuali tra *Il barone* e i classici della letteratura occidentale, mentre i rami sarebbero i meno numerosi ma pur sempre significativi legami tra *Il barone* e le opere che Calvino avrebbe scritto dopo il grande romanzo storico.

È noto che Calvino riesce a scrivere questo romanzo lunghissimo (278 pagine nell'edizione dei "Meridiani") nel giro di 2 mesi e mezzo, dal 10 dicembre 1956 al 26 febbraio 1957, mentre gli ci vogliono ben 15 mesi per finire *La speculazione edilizia*, che è molto più breve (110 pagine), iniziato il 5 aprile 1956 e finito il 12 luglio 1957. Giustamente Mario Barenghi parla della stesura estremamente rapida del *Barone* e quindi di «un felice, spumeggiante interludio [...] che interrompe la faticosa gestazione della *Speculazione edilizia*» (RR1, 1329). E, non a caso, questa creatività quasi miracolosa porta a un libro che rimarrà a lungo il best-seller di Calvino.

Ma guardiamo più da vicino il testo e i suoi legami con il passato e il futuro. Prima consideriamo quello che io chiamerei «il Barone prima del *Barone*». Alcune immagini che affiorano nel romanzo del 1957 sono presenti nella narrativa di Calvino fin dall'inizio. Così in uno dei primissimi racconti del dopoguerra, *La stessa cosa del sangue*, si trova questa descrizione di due fratelli che negli ultimi anni della guerra si decideranno ad unirsi con i partigiani:

Andando per i campi, il fratello maggiore con in mano qualche libro, nascondendosi nei torrenti se mai salisse la brigata nera, il minore sempre a cercar colpi da pistola, caricatori da mitra [...] (RR1, 224).

Qui ci sono due fratelli con caratteristiche opposte, il maggiore che adora i libri – che rappresentano la vita contemplativa –, il più giovane sempre con le armi – che simboleggiano quella attiva. Anche Cosimo e Biagio avranno caratteri totalmente opposti, ma Cosimo è anche una specie di sintesi dei due fratelli del racconto giovanile, perché lui maneggia sia libri che armi e coltiva sia la vita attiva che quella speculativa. In realtà, molti dei primi racconti calviniani contengono dei fratelli – *I fratelli Bagnasco* (1946), *I figli poltroni* (1948), *Pranzo con un pastore* (1948) – e nel romanzo scritto negli stessi mesi del *Barone* – *La speculazione edilizia* (1957) – troviamo altri due fratelli nel ruolo di protagonisti. Uno dei motivi dietro la presenza di tutti questi fratelli è l'adorazione di Calvino per il più famoso romanzo di cui sono protagonisti due fratelli, uno buono e uno malvagio, cioè il *Master of Ballantrae* di Robert Louis Stevenson: Calvino lo apprezza soprattutto per l'elemento strutturale di base del contrasto tra i due protagonisti, che lui definisce un «sistema d'effetto sicuro» (RR1, 1210-1)<sup>1</sup>.

Altre radici del *Barone* si trovano in alcuni classici della letteratura mondiale. In termini strutturali il *Barone rampante*, con i suoi 30 capitoli, è un omaggio al più famoso *conte philosophique* del Settecento, il *Candide* di Voltaire, anche quello un romanzo in 30 capitoli. Ma l'*incipit* del romanzo calviniano – «Fu il 15 di giugno del 1767 che Cosimo Piovasco di Rondò, mio fratello, sedette per l'ultima volta in mezzo a noi» (RR1, 549) – costituisce un omaggio a un altro classico della letteratura francese, *La Chartreuse de Parme* di Stendhal, di cui echeggia la prima frase:

Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan à la tête de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi, et d'apprendre au monde qu'après tant de siècles César et Alexandre avaient un successeur<sup>2</sup>.

Il romanzo di Stendhal rimane per tutta la vita un punto di riferimento per Calvino, che lo collega in modo particolare con la gioventù (e anche con la propria gioventù di partigiano) e con i giovani lettori, come dice in un saggio del 1982:

quanti giovani riceveranno il colpo di fulmine fin dalle prime pagine, e si convinceranno d'improvviso che il più bel romanzo del mondo non può essere che questo [...]. Sarà l'appartenere a una generazione che ha vissuto guerre e cataclismi politici in gioventù che mi ha fatto lettore della *Chartreuse* per la vita? (S, 959-60)

Il saggio del 1982 getta luce anche su altri aspetti della *Chartreuse* che verranno rievocati nel *Barone*:

1. *The Master of Ballantrae* viene citato in diversi saggi (S, 973, 977-9) e Calvino lo definisce addirittura il «capolavoro» di Stevenson (S, 977).

2. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Flammarion, Paris 1961, p. 3.

Ho detto che la *Chartreuse* è tanti romanzi insieme e mi sono soffermato sull'inizio: cronaca storica e di società, avventura picaresca; poi s'entra nel tronco del romanzo, cioè il mondo della piccola corte del principe Ranuccio Ernesto IV (S, 960-1).

Anche il *Barone* contiene tanti romanzi insieme: comincia con la cronaca storica e di società per poi diventare un romanzo picaresco in cui il protagonista si ribella contro il padre che vorrebbe essere il principe di una piccola corte. Essendo il romanzo ambientato nei secoli dei Lumi, non sorprende trovare nel *Barone* tantissime allusioni anche ad altre opere francesi dell'epoca. Così in quel bellissimo XII capitolo, che – come dice l'autore stesso – è quasi un racconto a sé stante (BRsc, 149), ci si rende conto che la lista dei libri che Cosimo legge o che compra per Gian dei Brughi costituisce quasi una biblioteca dei best-seller del Settecento: Lesage, *Gil Blas* (1715-35); Fénelon, *Le avventure di Telemaco* (1717); Plutarco, *Le vite*<sup>3</sup>; Richardson, *Clarissa* (1747-8); *L'Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert (1751-72). Ma c'è un'importante differenza tra i due lettori: mentre la biblioteca di Cosimo è una biblioteca dinamica e denota dei progressi nelle sue letture (Cosimo passa dal romanzo picaresco di Lesage al romanzo didattico di Fénelon, alle biografie classiche di Plutarco che rappresentano la vita ideale, per poi arrivare all'*Encyclopédie*), quella del brigante è statica e lo trasforma in un lettore passivo: Gian rifiuta di leggere l'opera didattica di Fénelon, che trova noioso, e passa invece ai lunghi romanzi sentimentali di Richardson, quali *Clarissa* e poi al *Jonathan Wild* (1743) di Fielding. Scrivendo sotto lo pseudonimo anagrammatico di Tonio Cavilla, nell'edizione scolastica del 1965, Calvino spiega:

Il contrasto tra l'ex-brigante che rimbecillisce a leggere romanzi e Cosimo che attraverso la lettura diventa un uomo responsabile e attivo, può rappresentare il contrasto tra lettura come evasione e lettura come formazione (BRsc, 149).

Quello che Calvino/Cavilla non dice però è che i testi letti da Cosimo e Gian vengono rispecchiati precisamente nella narrazione degli eventi del *Barone*: così, all'inizio dell'episodio, mentre Cosimo sta leggendo il *Gil Blas*, la sua lettura viene interrotta da una tipica azione da romanzo picaresco, cioè guardando giù dall'albero vede un brigante che scappa inseguito dagli sbirri:

Dunque leggeva il *Gil Blas* di Lesage, tenendo con una mano il libro e con l'altra il fucile. [...] Ed ecco, giù dalla montagna, per il sentiero, veniva correndo e ansando un uomo barbuto e malmesso, disarmato, e dietro aveva due sbirri a sciabole sguainate che gridavano: – Fermatelo! È Gian dei Brughi! (RR1, 640)

In modo analogo, nella chiusa del capitolo, la fine del romanzo che sta leggendo Gian rispecchia la fine della vita del brigante, perché anche Jonathan Wild muore impiccato:

3. La traduzione francese delle *Vite* di Plutarco, fatta da André Dacier, fu ristampata diverse volte tra il 1721 e il 1735.

Quand'ebbe il cappio al collo, Gian dei Brughi sentì un fischio di tra i rami. Alzò il viso. C'era Cosimo col libro chiuso.

– Dimmi come finisce – fece il condannato.

– Mi dispiace di dirtelo, Gian – rispose Cosimo –, Gionata finisce appeso per la gola.

– Grazie. Così sia di me pure! Addio! – e lui stesso calciò via la scala, restando strozzato (RRi, 649).

Per sottolineare l'equivalenza tra la letteratura e la vita, tema caro a Calvino, l'autore suggerisce che i due briganti siano simili o addirittura identici, perché il nome che assegna al suo brigante, Gian dei Brughi, cioè Gian delle Brughiere, è la versione italiana del nome del protagonista di Fielding, Jonathan Wild. La differenza tra i due modi diversi di leggere viene confermata verso la fine del capitolo successivo, il XIII, in cui Cosimo, che ormai ha abbandonato la narrativa per la trattatistica, legge alcune voci significative dell'*Enciclopedia* e non vede l'ora di mettere in pratica quello che ha imparato in quel capolavoro del Settecento:

ora invece la lettura dell'Enciclopedia, certe bellissime voci come *Abeille*, *Arbre*, *Bois*, *Jardin* gli facevano riscoprire tutte le cose intorno come nuove. Tra i libri che si faceva arrivare, cominciarono a figurare anche manuali d'arti e mestieri, per esempio d'arboricoltura, e non vedeva l'ora di sperimentare le nuove cognizioni (RRi, 654).

Alcuni di questi testi letterari menzionati nel capitolo XII riaffiorano nella seconda metà del libro: per esempio Plutarco ricompare nel capitolo XXVIII durante il dialogo tra Napoleone e Cosimo, dialogo che evoca quello tra Diogene e Alessandro Magno riferito da Plutarco:

– Sì, sì – disse Napoleone – statevene un po' più in qua, ve ne prego, per ripararmi dal sole, ecco, così, fermo... – Poi si tacque, come assalito da un pensiero, e rivolto al Viceré Eugenio: – *Tout cela me rappelle quelque chose... Quelque chose que j'ai déjà vu...*

Cosimo gli venne in aiuto: – Non eravate voi, Maestà: era Alessandro Magno.

– Ah, ma certo! – fece Napoleone –. L'incontro di Alessandro e Diogene!

– *Vous n'oubliez jamais votre Plutarque, mon Empereur* –, disse il Beauharnais.

– Solo che allora – soggiunse Cosimo – era Alessandro a domandare a Diogene cosa poteva fare per lui, e Diogene a pregarlo di scostarsi... (RRi, 766)

Come dimostra l'ultima battuta di Cosimo, Napoleone in realtà il suo Plutarco l'aveva un po' dimenticato, a differenza di Cosimo. Quindi si tratta di una riscrittura alla rovescia del famoso aneddoto di Plutarco, perché nel testo greco leggiamo che fu il filosofo Diogene a dire all'Imperatore di spostarsi un po' e di non bloccargli i raggi del sole, mentre nel *Barone* è l'Imperatore che prega Cosimo – novello Diogene – di bloccargli il sole che lo acceca, impedendogli di vederlo. E la chiusa dell'episodio, in cui Napoleone dice «– Se io non era l'Imperator Napoleone, avria voluto ben essere il cittadino Cosimo Rondò!» (RRi, 766-7), riprende le ultime parole di Alessandro, secondo Plutarco: «Ma, a dir la verità, se io non fossi Alessandro, vorrei essere Diogene»<sup>4</sup>.

4. Plutarco, *Alessandro*, in *Vite parallele. Alessandro, Cesare*, Rizzoli, Milano 1987, § 14, p. 65.

Altri testi evocati nella seconda metà del romanzo continuano ad alludere alle opere citate nel capitolo XII. Così, nel capitolo XVIII si legge come Cosimo ordini un famoso romanzo di Bernardin de Saint-Pierre, e uno di Rousseau:

Cosimo scrisse al libraio Orbecche che da Ombrosa gli rimandasse per la posta a Olivabassa i volumi arrivati nel frattempo. Così poté far leggere a Ursula *Paolo e Virginia* e *La Nuova Eloisa* (RR1, 685).

Anche se *Paul et Virginie* (1788) è una storia d'amore, quindi adatta all'episodio amoroso tra Cosimo e Ursula, nel romanzo francese è scritto che il libro che più piaceva al protagonista Paolo era *Le avventure di Telemaco*. Anche il secondo romanzo menzionato qui, *La Nouvelle Héloïse* di Rousseau (1761), interagisce con il testo del *Barone* stesso: di nuovo si tratta di un romanzo d'amore, ma nel romanzo francese Rousseau dedica molte pagine anche al contrasto tra la passione e la ragione, tematica fondamentale per il dialogo tra Cosimo e Viola nel capitolo XXIII:

- Cosa vuoi dire? Che sono geloso?
- Fai bene a esser geloso. Ma tu pretendi di sottomettere la gelosia alla ragione.
- Certo: così la rendo più efficace.
- Tu ragioni troppo. Perché mai l'amore va ragionato?
- Per amarti di più. Ogni cosa, a farla ragionando, aumenta il suo potere (RR1, 724).

In un'altra opera di Rousseau, *Émile*, al protagonista vengono dati due libri già menzionati, *Le vite* di Plutarco e *Telemaco*, ma il primo libro che gli danno per la sua formazione, quando ha dodici anni (come Cosimo all'inizio del romanzo calviniano) è il testo che sottende molti capitoli del *Barone*, cioè *Robinson Crusoe* di Defoe<sup>5</sup>.

A dir la verità, la presenza implicita di Rousseau si fa sentire in molti capitoli, come ha ben dimostrato Judith Bryce<sup>6</sup>. La studiosa inglese sostiene che il romanzo calviniano sia una riscrittura dell'*Émile*, con al centro un ragazzo che viene isolato dalla società corrotta, e che viene messo in contatto con la natura per imparare ad essere autonomo dall'età di dodici anni. Il legame con l'*Émile* emerge già all'inizio del capitolo XIII (RR1, 650), in cui Cosimo chiede all'Abate Fauchelafleur chi fosse il Vicario Savoiaro (il personaggio principale di una lunga digressione nel libro IV dell'*Émile*). Sempre secondo Bryce, perfino la famosa frase usata da Calvino nella *Postfazione* alla trilogia per descrivere la filosofia di Cosimo – «Una persona si pone volontariamente una difficile regola e la segue fino alle ultime conseguenze, perché senza di questa non sarebbe se stesso né per sé né per gli altri» (RR1, 1213) – deriverebbe da una frase molto simile in *Émile*<sup>7</sup>.

5. J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1969: p. 276 (Plutarco), p. 578 (*Telemaco*), pp. 202-3 (*Crusoe*).

6. J. Bryce, *Rousseau and Calvino: An Unexplored Ideological Perspective in «Il barone rampante»*, in *Moving in Measure. Essays in Honour of Brian Moloney*, ed. by J. Bryce, D. Thompson, Hull University Press, Hull 1989, pp. 201-14; 203-9.

7. La frase di Rousseau è: «Pour être quelque chose, pour être soi-même et toujours un, il faut agir comme on parle; il faut être toujours décidé sur le parti qu'on doit prendre, le prendre hautement, et le suivre toujours»: Rousseau, *Œuvres complètes*, cit., p. 250.

Ma forse l'opera più famosa di Rousseau, *Les Confessions*, che Bryce<sup>8</sup> menziona solo di sfuggita, sarebbe altrettanto importante per il *Barone*<sup>9</sup>. Sempre all'inizio del capitolo XIII, Cosimo parla di «Rousseau che passeggiava erborizzando per le foreste della Svizzera» (RR1, 650), con un'allusione al libro XII delle *Confessions*, in cui Rousseau descrive la sua passione per la botanica. Ma ci sono altri legami meno espliciti che collegano le due opere. Nel I libro delle *Confessions* si legge come il protagonista presto impari a preferire Plutarco ai romanzi, e come ordini da un libraio molti libri, buoni e cattivi; nel secondo libro il giovane Rousseau va a Torino, dove incontra alcuni esponenti dell'Inquisizione; nel quarto libro Mlle du Chatelet gli presta *Gil Blas* ma il protagonista preferisce romanzi con sentimenti più nobili; nel quinto libro va in giro alla ricerca di donne con cui fare l'amore, come Cosimo nel capitolo XIX del *Barone*; e nel VI libro legge tutti i grandi filosofi dell'epoca e diventa mezzo giansenista, anche se continua a confessarsi da un gesuita. Nel *Barone* Cosimo finisce per scrivere una «lettera filosofica» a Rousseau sulla questione della «tristezza dopo l'amore» (RR1, 716). Quindi l'opera autobiografica di Rousseau è sicuramente un'altra fonte intertestuale del romanzo storico di Calvino. Più di vent'anni dopo la pubblicazione del *Barone*, Calvino spiegherà in un famoso saggio, *Perché leggere i classici* (1981), il suo rapporto contraddittorio con il filosofo svizzero:

Tutto quello che Jean-Jacques Rousseau pensa e fa mi sta a cuore, ma tutto m'ispira un incoercibile desiderio di contraddirlo, di criticarlo, di litigare con lui. C'entra la sua personale antipatia su un piano temperamentale, ma per quello non avrei che da non leggerlo, invece non posso fare a meno di considerarlo tra i miei autori (S, 1821).

Questo rapporto difficile con Rousseau porta Calvino a formulare una delle sue definizioni di ciò che costituisce un'opera classica:

II. Il «tuo» classico è quello che non può esserti indifferente e che ti serve per definire te stesso in rapporto e magari in contrasto con lui (*ibid.*).

Adesso sappiamo che lo status problematico del filosofo svizzero era già evidente al momento della stesura del romanzo: l'importante tesi di Giulia Bassi sul dattiloscritto del *Barone* ha dimostrato che nel passaggio dal dattiloscritto all'edizione a stampa Calvino elimina diverse allusioni esplicite a Rousseau e alle sue opere, e in due casi le sostituisce con rimandi a Diderot<sup>10</sup>.

Quindi, per Calvino, Rousseau è un autore canonico ma problematico. Tuttavia, più che le opere del filosofo svizzero, è il romanzo di Defoe a svolgere il ruolo di ipotesto fondamentale del *Barone rampante*. La tematica della vita di Cosimo

8. Bryce, *Rousseau and Calvino*, cit., p. 204.

9. Sono grato a Claudio Milanini per questo suggerimento.

10. G. Bassi, «*Il barone rampante*» di Italo Calvino. *Analisi del dattiloscritto*, Tesi magistrale, relatori L. Di Nicola e M. McLaughlin, correlatore M. Motolese, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma, a.a. 2017-18, pp. 45, 74-5. Il dattiloscritto del romanzo si trova nel Fondo Einaudi presso l'Archivio di Stato di Torino. Si veda anche il saggio di Mauro Bersani, *supra*, pp. 92-100.

sugli alberi, di come riesce a costruire la propria esistenza in un ambiente spesso ostile, rassomiglia molto alla storia di *Crusoe* che sopravvive al naufragio, costruisce un fortino, si veste di pellicce e si crea un *modus vivendi* sulla sua isola deserta. Nel capitolo XXI, la battuta di Viola rende esplicito il legame tra i due romanzi:

[Viola] Tornò a guardare lui. Cosimo quel giorno era vestito da caccia: irsuto, col berretto di gatto, con lo schioppo. – Sembri Robinson!

– L'hai letto? – disse subito lui, per farsi vedere al corrente (RR1, 709-10).

È interessante notare che nello stesso anno della pubblicazione del *Barone*, il 1957, Calvino pubblica un saggio su *Robinson Crusoe*. Le parole con cui riassume la trama del *Crusoe* in questo saggio mostrano quante cose i due romanzi abbiano in comune:

[*Robinson Crusoe*] comincia *ab ovo* e prosegue fino alla vecchiaia del protagonista [...] Minuziose sino allo scrupolo sono le descrizioni delle operazioni manuali di Robinson: [...] appena si è reso conto d'essere l'unico scampato di tutto l'equipaggio – «infatti, di loro, non vidi più alcuna traccia, tranne tre cappelli, un berretto e due scarpe scompagnate» – dopo un rapidissimo ringraziamento a Dio passa a guardarsi intorno e a studiare la situazione [...]; e quando apprende l'esistenza d'un gruppo di naufraghi spagnoli in un'isola vicina ha paura d'unirsi a loro perché teme che lo vogliano consegnare nelle mani dell'Inquisizione (S, 833-5).

Come si può vedere, quasi ogni frase (tranne il «ringraziamento a Dio») potrebbe essere applicata alla trama del *Barone*: anche il romanzo di Calvino descrive la vita di Cosimo quasi *ab ovo* fino alla sua vecchiaia, con minuziose descrizioni delle sue operazioni sugli alberi; c'è un episodio in cui incontra un gruppo di spagnoli; e c'è l'Inquisizione. Perfino la breve citazione diretta dal *Crusoe* fatta da Calvino nel saggio («infatti, di loro, non vidi più alcuna traccia, tranne tre cappelli, un berretto e due scarpe scompagnate») trova un riscontro nell'ultima bellissima frase del capitolo XVIII, alla fine dell'episodio con gli esuli spagnoli:

Solo sugli alberi di Olivabassa rimase mio fratello. Impigliati ai rami c'erano ancora qualche piuma, qualche nastro o merletto che s'agitava al vento, e un guanto, un parasole con la trina, un ventaglio, uno stivale con sperone (RR1, 690).

L'intero romanzo potrebbe essere definito una riscrittura di questo testo fondante della narrativa moderna. Come Cosimo, *Crusoe* litiga con l'anziano padre, passa la prima notte (dopo il naufragio) su un albero, scuovia gli animali e ne indossa le pelli, trova un cane che diventa il suo compagno, salva un altro uomo che scappava dai suoi nemici (Venerdì) e lo istruisce (come fa Cosimo con Gian dei Brughi), e verso la fine del romanzo, in quella che costituisce la sua ultima vittoria contro le forze del male, *Crusoe* organizza i suoi uomini per proteggere i paesi da un'invasione di lupi (come Cosimo nel capitolo XXIV del *Barone*). Sempre nel saggio sul *Crusoe*, si legge un'altra frase che dimostra i legami tra il romanzo di Defoe e altri modelli del primo Calvino:

Da Rousseau fino ad Hemingway, tutti coloro che ci hanno indicato come prove del valore umano il misurarsi, il riuscire, il fallire nel «fare» una cosa, piccola o grande, possono riconoscere in Defoe il primo maestro (S, 834).

Quindi si potrebbe dire che quasi tutti i testi canonici del Settecento fanno da sottofondo alla trama del *Barone rampante*. C'è, però, un altro romanzo canonico, dell'Ottocento ma ambientato nello stesso periodo del *Barone*, che Calvino stesso ammette di aver imitato nel suo romanzo storico: *Le Confessioni d'un Italiano* di Ippolito Nievo. Nell'edizione scolastica, Calvino/Cavilla elenca quasi tutti i punti di contatto tra i due romanzi:

L'arco della vita di Cosimo di Rondò copre pressappoco gli stessi anni di quella di Carlino di Fratta; non manca la galleria degli eccentrici nobilotti di provincia, tra cui un familiare vestito alla turca (come in Nievo il redivivo padre di Carlino); Viola può essere considerata una sorella minore della Pisana; e gli echi della Rivoluzione, gli Alberi della Libertà, perfino l'incontro con l'Imperatore Napoleone in persona sono elementi comuni ai due libri (BRsc, 7-8).

A questa lista quasi esauriente si potrebbero aggiungere solo un paio di altre cose in comune: nel I capitolo il Conte di Fratta compare con la sua zimarra, l'abbigliamento alla turca adottato dal Cavalier Avvocato nel *Barone*, menzionato ogni volta che quest'ultimo entra in scena (RR1, 595, 606-7, 630, 663): la zimarra (e il fez) diventano il *Leitmotiv* del Cavalier Avvocato. Per di più, il I capitolo di ciascun romanzo viene usato per presentare al lettore tutti i membri della famiglia eccentrica, uno per uno; nel II capitolo delle *Confessioni*, come nel II capitolo del *Barone*, la figura femminile più importante, la Pisana, domina la scena e a un certo punto, come Viola, dice a Carlino che i campi e il prato che lui vede appartengono a lei; l'Inquisizione e i gesuiti sono presenti in molti capitoli dei due libri; nel capitolo VII del romanzo di Nievo Carlino si mette a corteggiare tutte le donne che incontra, un po' come Cosimo nel capitolo XIX del *Barone*; e dopo l'incontro con Napoleone (capitolo XVIII delle *Confessioni* di Nievo), il capitolo XIX del romanzo di Nievo racconta gli anni 1819-20, come nel capitolo finale del *Barone rampante*.

C'è un ultimo romanzo canonico che funge da fonte intertestuale per il *Barone*, ovvero *Guerra e pace* di Tolstoj. Nel capitolo XXIX del *Barone* compare in prima persona uno dei protagonisti di *Guerra e pace*, il principe Andrej Bolkonskij. Qui Calvino resuscita un famoso personaggio letterario, che in *Guerra e pace* era morto a seguito della battaglia di Borodino, e lo fa arrivare sotto l'albero di Cosimo a Ombrosa. Calvino stesso definisce Andrej «uno dei più complessi e affascinanti personaggi» del romanzo di Tolstoj (BRsc, 235), e le parole che rivolge a Cosimo ne confermano la complessità:

– Vous voyez... La guerre... Il y a plusieurs années que je fais le mieux que je puis une chose affreuse: la guerre... et tout cela pour des idéals que je ne saurais presque expliquer moi même... [...]



– *Je suis le Prince Andréj...* – e il galoppo del cavallo si portò via il cognome (RR1, 772).

Ma Calvino sa benissimo che il personaggio tolstoiano muore a seguito della battaglia di Borodino, perché una delle sue scene preferite di *Guerra e pace* è quella, alla vigilia della battaglia, in cui il principe rivela la consapevolezza della propria mortalità. In un saggio su *Natura e storia nel romanzo*, scritto nel 1958, Calvino parla del fascino di quel brano:

Che cosa c'è in queste pagine di Tolstoj, che tanto ci affascina? C'è un uomo con la sua coscienza di sé, della finitezza della sua vita, c'è la natura, come un simbolo di vita ultraindividuale che c'è stata e ci sarà dopo di noi, c'è la storia, il suo trascorrere, il suo cercare un senso, il suo essere intessuta delle nostre vite individuali nelle quali continuamente entra a far parte (S, 30).

La scena è affascinante per Calvino perché contiene questi tre elementi: l'uomo, la natura e la storia. Anche nel *Barone* si trovano questi tre elementi fondamentali, e l'autore crea questo dialogo fittizio tra Andrej e Cosimo alla vigilia della morte di quest'ultimo. Come dice Tonio Cavilla, c'è «un velo di elegia» in questo capitolo, in cui «alla melanconica vecchiaia di Cosimo risponde la melanconica giovinezza del Principe Andrej» (BRsc, 235-6). In questo modo il romanzo calviniano, che comincia con una frase che accennava all'inizio della *Chartreuse* di Stendhal e all'entrata di Napoleone e del suo esercito a Milano, si chiude con un omaggio a Tolstoj e un'allusione alla sconfitta di Napoleone in Russia. I rimandi intertestuali del *Barone* coprono gli sviluppi del romanzo europeo dalla sua nascita con Defoe, passando per i romanzi francesi del Sette e Ottocento fino al trionfo del romanzo con *Guerra e pace* di Tolstoj, non senza un'allusione al contributo italiano da parte di Nievo.

C'è un ultimo tipo di romanzo a cui fa riferimento *Il barone rampante*, e cioè il romanzo cavalleresco: soprattutto l'*Orlando furioso*, libro molto amato da Calvino. Il poema dell'Ariosto fa da sottotesto ai capitoli XXII-XXIII del romanzo storico. All'inizio del capitolo XXII, Cosimo porta Viola, appena tornata a Ombrosa, a vedere la vecchia scritta da lui incisa su un albero tanti anni prima:

Il primo loro pellegrinaggio fu a quell'albero che in un'incisione profonda nella scorza, già tanto vecchia e deformata che non pareva più opera di mano umana, portava scritto a grosse lettere: *Cosimo, Viola* e – più sotto – *Ottimo Massimo* (RR1, 714).

L'episodio ricorda il momento tragico del poema ariostesco in cui Orlando scopre i nomi di Angelica e Medoro incisi sia sugli alberi che nella caverna dove andavano a ripararsi dal sole:

Volgendosi ivi intorno, vide scritti  
molti arbuscelli in su l'ombrosa riva  
(XXIII, 102, 1-2)<sup>11</sup>.

11. L. Ariosto, *Orlando furioso*, 2 voll., a cura di C. Segre, Mondadori, Milano 1990, p. 590.

Questa è la scoperta che porta alla pazzia d'Orlando. E non credo che sia un caso che, quando Cosimo diventa matto per il suo amore e per la sua gelosia per Viola, la sua pazzia venga descritta nel capitolo XXIII del romanzo: l'Ariosto aveva collocato la pazzia dell'Orlando nel canto centrale del suo poema, per l'appunto il canto XXIII. Verso la fine del canto troviamo la descrizione della distruzione degli alberi da parte di Orlando:

Quivi fe' ben de le sue prove eccelse,  
ch'un alto pino al primo crollo svelse:

e svelse dopo il primo altri parecchi,  
come fosser finocchi, ebuli o aneti;  
e fe' il simil di querce e d'olmi vecchi,  
di faggi e d'orni e d'illici e d'abeti  
(XXIII, 134, 7-8; 135, 1-4)<sup>12</sup>.

In modo analogo, nel capitolo XXII Cosimo «si metteva a spezzar rami con furia distruttrice, e un olmo frondoso in pochi istanti era ridotto nudo e sguernito» (RR<sub>I</sub>, 718) e poi, verso la fine del capitolo XXIII, comincia a distruggere il proprio abitato:

Poi venne il tempo della violenza distruggitrice: ogni albero, cominciava dalla vetta e, via una foglia via l'altra, rapidissimo lo riduceva bruco come d'inverno, anche se non era d'abito spogliante. [...] Neanch'io potevo più farmi illusioni: stavolta Cosimo era proprio diventato matto (RR<sub>I</sub>, 733-4).

I parallelismi sono evidenti, ma se Orlando che distrugge gli alberi è un segno topico della pazzia, nel caso di Cosimo, la sua distruzione degli alberi è una pazzia che distrugge il proprio ambiente, anche se per ovvi motivi Cosimo si limita a distruggere le foglie sui rami e non gli alberi stessi.

Quindi le radici del *Barone* sono tante e si estendono verso il passato di Calvino scrittore e verso i classici della letteratura mondiale, soprattutto quelli del Sette e Ottocento. Se ora consideriamo i legami tra il grande romanzo storico e le opere posteriori di Calvino, noteremo naturalmente meno punti di contatto, anche perché Calvino è uno scrittore che cambia molto di libro in libro, ma alcune affinità ci sono. Non sorprende che ci siano brani analoghi nel *Barone* e nella *Speculazione edilizia*, romanzi scritti più o meno nello stesso periodo, e in cui il paesaggio ligure svolge un ruolo prominente. Mario Barenghi ha sottolineato le «importanti affinità tematiche», tra cui l'«antinomia fra partecipazione e straniamento» e l'«inscindibile nesso fra mondo umano e mondo vegetale» (RR<sub>I</sub>, 1329). Uno di questi contrasti affiora in una delle ultime frasi del romanzo storico («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 [...]; in giù la costa è un'Australia rossa d'eucalipti, elefantasca di *figus* [...]»: RR<sub>I</sub>, 776), che si ricollega con l'inizio della *Speculazione edilizia*:

12. Ivi, p. 598.

Alzare gli occhi dal libro (leggeva sempre, in treno) e ritrovare pezzo per pezzo il paesaggio [...]: questo era il modo in cui tutte le volte che vi tornava, Quinto riprendeva contatto col suo paese, la Riviera. [...] A \*\*\* , la città di Quinto, un tempo circondata da giardini ombrosi d'eucalipti e magnolie [...] (RR<sub>I</sub>, 781-2).

Sempre nella chiusa del romanzo storico un altro importante legame tematico tra le due opere è stato rilevato da Mario Barenghi: «[...] all'affievolirsi dei ricordi e degli ideali resistenziali nella *Speculazione edilizia* fa riscontro l'opprimente clima della Restaurazione postnapoleonica [...]»<sup>13</sup>. Quindi non solo il paesaggio ma il clima politico e l'atteggiamento di rassegnazione di Biagio e Quinto uniscono le due opere.

Un'altra opera, ancora più autobiografica della *Speculazione*, in cui è forte la presenza del paesaggio intorno a Sanremo, rivela molti legami con *Il barone*. Il famoso attacco del IV capitolo del *Barone*:

Io non so se sia vero quel 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 (RR<sub>I</sub>, 577)

probabilmente è collegato con questo ricordo del padre di Calvino, cacciatore instancabile, evocato nella *Strada di San Giovanni* (1962):

[...] ogni selvaggina ed ogni pista era buona pur di fare chilometri a piedi fuori delle strade, [...] fino in Piemonte, fino in Francia, senza mai uscire dal bosco, aprendosi la strada, quella strada segreta che solo lui sapeva e che passava attraverso tutti i boschi, che univa ogni bosco in un bosco solo, ogni bosco del mondo in bosco al di là di tutti i boschi, ogni luogo del mondo in un luogo al di là di tutti i luoghi (RR<sub>3</sub>, 10-11).

Il commento di Calvino/Cavilla sembra confermare questa dimensione autobiografica nel *Barone*:

C'è quasi nascosto dentro il libro, un altro libro più sommerso, di nostalgica evocazione di un paesaggio, o meglio di ri-invenzione d'un paesaggio attraverso la composizione, l'ingrandimento, la moltiplicazione di sparsi elementi di memoria (BRsc, 8-9).

Infatti i due elementi principali che collegano le due opere sono il paesaggio e i personaggi, soprattutto la figura del padre. Il paesaggio evocato nel *Barone* e nella *Strada* è collegato anche dalla toponomastica. All'inizio del capitolo XXIX del romanzo si legge: «Cosimo non si faceva vedere a Ombrosa: stava appollaiato su di un pino del bosco, sul ciglio del cammino dell'Artiglieria, là dov'erano passati i cannoni per Marengo [...]» (RR<sub>I</sub>, 768); e gli stessi toponimi sono ricordati nella *Strada di San Giovanni*: «il bosco familiare nella toponomastica dei tempi di Napoleone – Monsù Marco, la Fascia del Caporale, il Cammino dell'Artiglie-

13. M. Barenghi, *Come raccontare in una notte buia e tempestosa*, in "Nuova Corrente", XXXIV, gennaio-giugno 1987, pp. 157-78; ora in Id., *Italo Calvino, le linee e i margini*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 61-80: 66.

ria» (RR<sub>3</sub>, 10). E il particolare dell'albero della Libertà nel capitolo XXVI del romanzo storico («Misero su anche l'Albero della Libertà, per seguire la moda francese»: RR<sub>1</sub>, 754) sembra avere origini autobiografiche: «La nostra proprietà s'interrompeva sulla piazza della chiesa di San Giovanni (dove ogni 24 di giugno si drizzava l'albero della cuccagna e suonava la banda civica)» (RR<sub>3</sub>, 24).

Un'altra dimensione del paesaggio è la descrizione della città di Ombrosa/Sanremo. L'ultimo elemento del paesaggio che Cosimo vede dal suo albero appena salitoci sopra – «[...] l'abitato d'Ombrosa sporgeva i suoi tetti di mattone sbiadito e ardesia, e ne spuntavano pennoni di bastimenti, là dove sotto c'era il porto» (RR<sub>1</sub>, 560) – deriva sicuramente dalla vista su Sanremo dalla propria casa ricordata all'inizio della *Strada di San Giovanni*: «il porto non si vedeva, nascosto dall'orlo dei tetti delle case alte di piazza Sardi e piazza Bresca, e ne affiorava solo la striscia del molo e le teste delle alberature dei battelli [...]» (RR<sub>3</sub>, 8). A parte il paesaggio, le due opere sono collegate anche dai personaggi. Per certi aspetti Cosimo sembra addirittura una versione più giovane del padre di Calvino: anche Cosimo è un cacciatore accanito, riconosce il richiamo di quasi tutti gli uccelli, e rassomiglia egli stesso ad un uccello: «Dicevano che gli occhi gli fossero diventati luminosi nel buio come i gatti e i gufi» (RR<sub>1</sub>, 621)<sup>14</sup>; e se «Cosimo [...] imitava il canto degli uccelli» (RR<sub>1</sub>, 699), il padre dell'autore sapeva fare «quell'altro [discorso] non di parole ma di zufolii, pispoli, trilli, zirli, chiù, che era dato dalla sua bravura ad imitare i versi degli uccelli» (RR<sub>3</sub>, 12). La figura eccentrica del Cavaliere Avvocato è un'altra versione del padre di Calvino: a parte la zimarra, un altro *Leitmotiv* del Cavaliere è il fez, anche questo menzionato ogni volta che il personaggio compare nel romanzo. Anche Mario Calvino portava lo stesso tipo di cappello: «in testa il fez rosso, comprato in Tripolitania» (RR<sub>3</sub>, 16).

Il culto della ragione che Cosimo rappresenta e che sembra tipico del periodo dell'Illuminismo si trova anche nel padre di Calvino, che adorava la sua terra di San Giovanni perché sperava «che in questo suo mondo fosse possibile una convivenza civile, mossa da una passione di miglioramento, guidata da una ragione naturale» (RR<sub>3</sub>, 20). L'atteggiamento nei confronti della natura è identico nei due uomini:

Quel bisogno d'entrare in un elemento difficilmente possedibile che aveva spinto mio fratello a far sue le vie degli alberi, [...] la smania d'una penetrazione più minuta, d'un rapporto che lo legasse a ogni foglia e scaglia e piuma e frullo. Era quell'amore che ha l'uomo cacciatore per ciò che è vivo e non sa esprimerlo altro che puntandoci il fucile (RR<sub>1</sub>, 598).

Altrove si parla dell'amore di Cosimo per la natura come «spietato e doloroso, che ferisce e recide per far crescere e dar forma» (RR<sub>1</sub>, 655); lo stesso atteggiamento complesso si trova nel ritratto di Mario Calvino nella *Strada di San Giovanni*, dall'inizio – «e in questo nominare le piante metteva la passione di dar fondo a un universo senza fine» (RR<sub>3</sub>, 9) – alla fine: «Era un rapporto con la

14. Come non pensare alla descrizione del padre nella *Strada di San Giovanni*: «un viso fermo, da gufo» (RR<sub>3</sub>, 10)?

natura che voleva stabilire, di lotta, di dominio: darle addosso, modificarla, forzarla, ma sentendola viva e intera» (RR3, 25). Anche questa descrizione di Mario Calvino potrebbe essere applicata a Cosimo:

[...] e già non era più l'uomo dei campi ma l'uomo dei boschi, il cacciatore, perché questa era la sua passione – la prima, sì, la prima, ossia l'ultima, l'estrema forma della sua unica passione, il conoscere il coltivare il cacciare, in tutti i modi il darci addosso, dentro, in questo bosco selvatico, nell'universo non antropomorfo [...] (RR3, 10).

Le due opere hanno anche un personaggio minore in comune: sempre nel IV capitolo del *Barone*, tra gli agricoltori che cercano di cacciare via i ladri di frutta Cosimo riconosce «Giuà della Vasca, un manente di nostro padre» (RR1, 584), che probabilmente è la stessa persona che lavorava a San Giovanni e aiutava il padre a portar giù in città, con il suo mulo, i prodotti del podere: «C'era stato pure il tempo – ma questo è un ricordo d'infanzia più lontano – del mulattiere Giuà con la moglie Bianca e la sua mula Bianchina [...]» (RR3, 14)<sup>15</sup>.

Un altro elemento autobiografico sta dietro la tematica della Massoneria nel *Barone*. Nella *Strada di San Giovanni* si legge:

A fianco dell'antico casolare di Cadorso, (dove viveva la famiglia dei manenti) con ancora la traccia sbiadita, sopra la porta, del simbolo massonico che i vecchi Calvino mettevano sulle loro case (RR3, 24).

Ma il grande tema che accomuna tutte e tre le opere, *Il barone*, *La speculazione* e *La strada di San Giovanni*, è il rimpianto per il paesaggio distrutto, trasformato o scomparso.

*Il barone rampante* nasce dalla letteratura e da questi motivi autobiografici ma guarda anche verso il futuro e ha legami con le opere posteriori di Calvino. Nel capitolo XVI, Cosimo sogna di essere amato da tante belle donne ma non sa dove queste cose potrebbero succedere, se sulla terra o sugli alberi; o meglio:

un luogo senza luogo, immaginava, come un mondo in 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 (RR1, 677).

Qui viene da pensare alla *Distanza della luna*, il primo racconto delle *Cosmicomiche*, che parlerà infatti di un amore per una donna che finisce sulla luna. E ci sono altri brevi accenni ad altre opere future. Così, il fatto che Cosimo, nel capitolo XIX, scriva un Progetto di Costituzione per uno stato ideale – «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» (RR1, 695) – sembra anticipare l'interesse per le utopie tipico del periodo dei primi anni Settanta in cui Calvino studierà Fourier e scriverà la sua grande opera utopistica, *Le città invisibili* (1972). Nello stesso capitolo XIX del romanzo storico troviamo dei

15. Forse si tratta dello stesso contadino protagonista di uno dei primi racconti partigiani, *Il bosco degli animali* (1948): «Quella mattina il contadino Giuà Dei Fichi, stava facendo legna in un remoto angolo del bosco» (RR1, 280).

nomi di donna che riaffiorano nelle *Città*: «Una certa Dorotea, donna galante, ebbe a confessarmi d'essersi incontrata con lui [...]. Un'altra, tale Zobeida, mi raccontò d'essersi sognata "l'uomo rampicante"» (RR<sub>I</sub>, 692). Tutti e due i nomi saranno nomi di città nell'opera del 1972<sup>16</sup>. Ci sono accenni anche all'altra opera famosa dei primi anni Settanta. Nel capitolo XXIV il testo descrive tutti gli scritti e gli oggetti che Cosimo lascia sugli alberi nel periodo della Rivoluzione francese:

I suoi alberi ora erano addobbati di fogli scritti e anche di cartelli con massime di Seneca e Shaftesbury, e di oggetti: ciuffi di penne, ceri da chiesa, falciuole, corone, busti da donna, pistole, bilance, legati l'uno all'altro in un certo ordine. La gente d'Ombrosa passava le ore a cercar d'indovinare cosa volevano dire quei rebus: i nobili, il Papa, la virtù, la guerra [...] (RR<sub>I</sub>, 736).

Come non pensare qui alle storie che verranno raccontate non con parole ma con i tarocchi nel *Castello dei destini incrociati* (1973)?

Un'ultima allusione intertestuale a due autori classici collega *Il barone rampante* con la prima delle *Lezioni americane*, scritta nel 1985, quella sulla Leggezza. Di nuovo nel capitolo XIX, in cui Cosimo cerca l'amore in tante donne diverse, Biagio sostiene che una volta il barone era riuscito a fare l'amore con cinque donne, sulla famosa Quercia delle Cinque Passere, e che dopo si era messo a leggere loro le opere di grandi poeti latini:

Se le era portate tutte cinque sui rami, Cosimo [...] tutte nude, cogli ombrellini aperti per non farsi scottar dal sole, e il Barone era là in mezzo, che leggeva versi latini, non riuscì a capire se d'Ovidio o di Lucrezio (RR<sub>I</sub>, 693)<sup>17</sup>.

In questo contesto erotico Calvino probabilmente pensa alle molte storie d'amore nelle opere di Ovidio e all'inizio del *De rerum natura* con il famoso inno a Venere, ma quando, quasi trent'anni dopo, accosta di nuovo i due poeti latini nelle *Lezioni americane*, sta pensando non tanto alla tematica dell'eros quanto al loro concetto dell'universo.

\*\*\*

È strano che dopo l'*exploit* straordinario del *Barone rampante* Calvino abbia abbandonato sia la storia che la geografia nella sua *fiction*: nessuno dei suoi libri degli anni Sessanta e Settanta si incentrerà più su un periodo specifico, con tanto di date precise come nel *Barone*; eppure l'autore, solo sette mesi dopo aver completato il secondo libro della trilogia, confida a Sciascia: «Non c'è niente di più divertente che scrivere roba storica» (L, 517). Lo stesso vale per il paesaggio dettagliato della Liguria che occupa un posto di primo piano nel *Barone*: Mario Barenghi osserva

16. Dorotea è il nome della terza città visitata da Marco Polo (RR<sub>2</sub>, 364); mentre Zobeide sarà il nome della quinta città della serie *Le città e il desiderio* (RR<sub>2</sub>, 393).

17. Per quello che Calvino dirà sui due poeti, si veda S, 636-8, 640, 652-3 (Lucrezio); S, 633-5, 637-8, 640, 653 (Ovidio).

che questo secondo romanzo della trilogia ha come sfondo «una Liguria che non comparirà più in maniera tanto esplicita nella narrativa calviniana (farà eccezione [...] *La strada di san Giovanni*)» (RR1, 1329). Ma probabilmente lo scrittore elimina questi due elementi perché nelle opere degli anni Sessanta vuole andare oltre i limiti di un particolare periodo storico o di una zona geografica precisa: ora invece lo scrittore rivolge la sua attenzione all'universo con le *Cosmicomiche* e scrive opere totalizzanti come *Le città invisibili*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e anche *Palomar*. Non a caso dopo il 1963 Calvino non scriverà mai più la data di composizione delle sue opere alla fine del libro, come aveva fatto dal primo romanzo alla *Giornata d'uno scrutatore* (1963). Come dirà nel saggio *Cominciare e finire* (saggio che doveva essere la prima delle *Lezioni americane*, che poi fu scartato, ma che in ogni caso rispecchia l'atteggiamento dello scrittore maturo): «Il mio problema potrebbe essere enunciato così: è possibile raccontare una storia al cospetto dell'universo?» (S, 751)

Quindi nel *Barone* c'è tanta storia, tanta geografia e, come si è visto, moltissima letteratura: il romanzo è una specie di mosaico di testi, soprattutto del Sette e Ottocento, anzi il più grande mosaico di fonti intertestuali che si ritrovi in un'opera calviniana. C'è una dimensione totalizzante qui, come nell'*Avventura di un lettore*, scritto nel 1958, l'anno dopo il *Barone*. Mentre scrive il suo ultimo vero romanzo, l'autore fa omaggio a tutta la tradizione romanzesca. L'allusione iniziale alla *Chartreuse* di Stendhal, i costanti riferimenti a *Robinson Crusoe*, e la comparsa, nel penultimo capitolo, di un personaggio letterario quale il principe Andrej Bolkonskij, tratto dal *Guerra e pace* di Tolstoj (altro testo preferito di Calvino; S, 28-30), tutto questo sembra suggerire che *Il barone rampante* sia un romanzo che cerca di abbracciare tramite queste allusioni intertestuali l'intero sviluppo del romanzo europeo tra Sette e Ottocento, dal primo vero romanzo in inglese (*Robinson Crusoe*) e la tradizione spagnola-francese del romanzo picaresco menzionata nel XII capitolo, passando per le opere narrative di Voltaire e Stendhal fino al capolavoro di Tolstoj. Come dice apertamente Calvino stesso, nell'edizione scolastica del *Barone* del 1965:

Così [...] l'Autore cerca pateticamente di lanciare un ponte verso il libro che troneggia, solido come una montagna, in mezzo alla distesa del realismo ottocentesco: *Guerra e pace* di Tolstoj (BRsc, 236).

Ma si potrebbe dire che anche *Il barone rampante* troneggia in mezzo alla distesa della fiction di Calvino, almeno per la lunghezza e l'ambizione dell'opera nonché per il suo successo. Per tornare al saggio sull'albero del Tule di cui si è parlato all'inizio dell'intervento, dopo aver descritto quella pianta enorme Calvino la confronta con il tronco di una sequoia della stessa età che sta al Jardin des Plantes a Parigi, il cui spaccato offre come una visione della storia universale nei cerchi concentrici del suo legno: «i grandi fatti storici da duemila anni a questa parte sono segnati su piccole placche in rame inchiodate ai cerchi concentrici del legno databili alle epoche corrispondenti» (S, 600). Nello stesso modo, si potrebbe dire che sotto la superficie uniforme del testo del *Barone* si possono scorgere tanti segni di quel che precede e quel che seguirà il romanzo più lungo scritto da Italo Calvino.