

«LEZIONI AMERICANE» DI ITALO CALVINO

di *Alberto Asor Rosa*

In:
Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere
Vol. IV.II, a cura di Alberto Asor Rosa,
Einaudi, Torino 1995

Sommario

1. <i>Genesi e storia.</i>	4
1.1. L'occasione e le date.	4
1.2. Alla fine di un lungo percorso.	6
2-3. <i>Struttura e tematiche.</i>	18
4. <i>Modelli e fonti.</i>	33
4.1. Un libro di modelli e fonti.	33
4.2. Le «Operette morali del XX secolo».	38
5. <i>Un «ponte» verso il terzo millennio.</i>	46
6. <i>Nota bibliografica.</i>	54

1. Genesis e storia.

1.1. *L'occasione e le date.*

Nel giugno del 1984 a Italo Calvino, sessantunenne, ormai giunto al culmine della sua fama nazionale e internazionale, era giunto l'invito dalla Harvard University a tenere per l'anno accademico 1985-86 le "Poetry Lectures" intitolate al celebre dantista e storico dell'arte americano Charles Eliot Morton¹. Calvino prese molto sul serio questo invito, come del resto era suo solito, e trasformò l'occasione accademica in un formidabile pretesto per un discorso sul libro, sulla letteratura, sulla lettura e sulla propria opera.

Secondo la testimonianza della moglie Esther, che per prima aveva pubblicato le *Lezioni americane* presso Garzanti nel 1988² «dal momento in cui riuscì a definire chiaramente il tema da trattare – alcuni valori letterari da conservare nel prossimo millennio – dedicò quasi tutto il suo tempo alla preparazione delle conferenze. Presto divennero un'ossessione, e un giorno mi disse di avere idee e materiali per almeno otto lezioni, e non soltanto le sei previste e obbligatorie» (*LA, Apparato*, p. 2957).

Il lavoro svolto da Mario Barenghi, curatore delle *Lezioni americane* per l'edizione testè citata, rivela ampiamente il percorso compiuto da Calvino per giungere ad una stesura pressoché definitiva (*ibid.*, pp. 2957-85). Si direbbe che all'inizio egli sia stato sedotto prevalentemente dalla possibilità di fissare alcune grandi categorie e/o procedure dell'agire letterario, accanto alle quali studiare a mo' d'esempi autori fondamentali della storia letteraria di ogni tempo e paese (ad esempio, colpisce l'insistenza con cui ritornano i nomi di Ovidio e Lucrezio). Nelle numerose "scalette", che costellano gli appunti di questa fase iniziale del lavoro, troviamo in forma ricorrente temi come «Cominciare e finire» e «Enciclopedia e nulla», che verranno espunti successivamente, in vista, probabilmente, di un impianto più secco e rigoroso del discorso. Altri temi che s'affacciano, per poi scomparire, sono «Cosmicità», «Sense of space», «Visività-Visione e parola»,

¹ Devo alla squisita cortesia di Mario Barenghi ed Elisabetta Risari di aver potuto consultare per tempo il testo e l'apparato critico delle *Lezioni americane* nella edizione dei «Meridiani» Mondadori, successivamente apparsa: I. CALVINO, *Saggi (1945-1985)*, a cura di M. Barenghi, II, Milano 1995. Le nostre citazioni nel testo dalle *Lezioni* e dall'*Apparato* sono estratte da tale volume (indicando, fra parentesi, la sigla *LA* e il numero di pagina). Da questo e dal contemporaneo tomo I si citerà anche il resto della produzione saggistica di Calvino. Per quanto riguarda il *corpus* narrativo calviniano si rimanderà ai seguenti volumi: ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, prefazione di J. Starobinski, I, Milano 1991; II, Milano 1992; III. *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, con una *Bibliografia degli scritti di Italo Calvino*, a cura di L. Berardelli, Milano 1994.

² ID., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, introduzione di E. Calvino, Milano 1988.

«Vaghezza geometria precisione», «Sense of connection», «The presence of the void», ed altri (*ibid.*, pp. 2962-63).

In seguito lo scrittore focalizza a poco a poco i propri interessi sui temi, che alla fine risulteranno privilegiati, a partire dalla stesura di *Leggerezza*, la cui priorità rispetto agli altri valori non deve considerarsi un fatto puramente cronologico o ordinativo. In un appunto del 22 giugno 1985 Calvino rimette a posto il piano, il quale risulta a questo punto non molto lontano dal disegno definitivo:

- 1 – Leggerezza FATTO
- 2 – Rapidità FATTO
- 3 – Esattezza DA FARE (e il nulla?)
- 4 -VISIBILITY LO STO FACENDO (e il nulla?)
- 5- Molteplicità FATTO
- 6 – Openness.

(*ibid.*, p. 2964).

«Openness», «da intendersi non come “franchezza”, bensì nel senso di apertura, proporzione spaziale tra uomo e mondo» (*ibid.*, p. 2459), verrà soppiantato più avanti nel progetto calviniano da «Consistency» (da intendersi come “coerenza”), che, secondo la moglie Esther, avrebbe dovuto ruotare intorno a *Bartleby* di Herman Melville e che nelle intenzioni dell'autore sarebbe stata scritta dopo il suo trasferimento a Harvard.

Ma ciò non sarebbe mai accaduto. Italo Calvino, mentre si trovava nella sua villa di Roccamare presso Castiglione della Pescaia, dove trascorreva tutte le estati, viene colpito da ictus il 6 settembre 1985. Ricoverato all'ospedale di Santa Maria della Scala a Siena, vi spira nella notte fra il 18 e il 19.

Il messaggio resta dunque incompiuto, e di ciò va tenuto conto nella valutazione dell'opera: per un autore abituato a passare i suoi scritti ad infiniti vagli prima di darli alle stampe, non possiamo sapere fino in fondo quale uso avrebbe fatto di queste “lezioni”, se fosse rimasto in vita.

Questa incompiutezza del testo, – intesa, più che come mancanza di una delle conferenze su sei, come impossibilità di sottoporre l'insieme e ognuna delle pagine al leggendario *labor limae* calviniano, – non impedisce però di coglierne, oltre che il senso complessivo, chiarissimo, anche quasi tutte le interne implicazioni. Quando la moglie Esther pubblica questi testi nel 1988 l'ordine con cui le conferenze sono presentate è lo stesso voluto da Calvino in quell'appunto che abbiamo citato: Leggerezza, Rapidità, Esattezza, Molteplicità, Visibilità (spesso l'autore usa i termini inglesi corrispondenti: Lightness, Quickness, Exactitude, Visibility, Multiplicity, [Consistency]). Del resto, la linea del discorso e i rinvii interni

non lasciano dubbi sul fatto che l'ordine prescelto dall'autore sia proprio questo.

Le conferenze furono dapprima pubblicate in inglese col titolo *Six Memos for the Next Millennium*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1988; poi in italiano, col titolo *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988. La moglie Esther spiega che Calvino aveva lasciato il libro senza un titolo italiano: «Aveva dovuto pensare prima al titolo inglese, *Six Memos for the Next Millennium*, ed era il titolo definitivo» (*ibid.*, p. 2957). Il termine *Lezioni americane*, – peraltro particolarmente felice, – nasce da un modo di definirle di Pietro Citati quando si recava a visitare Calvino nel corso dell'estate '85, sempre secondo la testimonianza di Esther.

Mario Barenghi osserva che il titolo complessivo *Six Memos for the Next Millennium* «deriva, per semplificazione e abbassamento stilistico, da formule analoghe ma più sostenute, reperibili fra gli appunti: *Some literary values for use in the next millennium* o [...] *Six literary legacies for the incoming millennium*» (*ibid.*, p. 2965). Tornerò sulle suggestioni contenute in queste altre intitolazioni. Intanto è interessante osservare che Calvino, conformemente ai suoi atteggiamenti intellettuali spogli e privi di qualsiasi enfasi, sceglie il termine *memo*, il quale «significa 'appunto, promemoria', e designa tra l'altro i foglietti adesivi raccolti in piccoli blocchi, per lo più colorati, in uso in tutti gli uffici» (*ibid.*). «'Proposte' è il termine di cui Calvino, – come spiega la moglie Esther, – si servirà come equivalente italiano» (*ibid.*).

Le ambizioni in sé smisurate del discorso vengono fin dall'inizio attenuate dalla tonalità discreta e problematica, che è la più tipica del discorso saggistico calviniano³.

1.2. Alla fine di un lungo percorso.

Per quanto mi sforzi anch'io di resistere ad ogni tentazione di enfasi, mi pare fuor di dubbio che le *Lezioni americane*, per le circostanze eccezionali da cui sono state accompagnate e seguite, assumano il valore pieno di un *testamentum*, non tanto nel senso più ristretto dell'eredità lasciata quanto nel senso della "testimonianza" che lo scrittore rende in pubblico intorno alle sue più profonde convinzioni letterarie e poetiche e alle sue molteplici e contrastanti visioni del mondo.

Nelle *Lezioni americane*, dunque, nonostante la "forma" originale del testo,

³ Nell'edizione dei «Meridiani» è stata recuperata e pubblicata per la prima volta la conferenza *Cominciare e finire* (LA, pp. 734-53), che risulta essere stata pensata da Calvino come introduzione all'intero ciclo di conferenze.

in precedenza non mai esperita da Calvino, c'è come una ricaduta dell'intera sua storia passata, sia saggistica sia creativa. In un saggio di qualche anno fa su Calvino ho attirato l'attenzione sul fatto che in questo scrittore agiscono delle strutture mentali profonde, delle vere e proprie "forme della visione", che prescindono dalle ideologie, nelle quali pure talvolta si modellano (per esempio: il marxismo, in una certa fase, o successivamente la semiologia e lo strutturalismo), e affondano le loro radici in aspetti della biologia e dell'ottica calviniane⁴. Naturalmente questo patrimonio "genetico", se tale si può definire, non resta immobile nella storia dello scrittore, anzi, è piuttosto proteiforme dal punto di vista dei risultati raggiunti: ma sempre per seguire un processo di interni rimandi e di inesauribili approssimazioni, che non lascia mai in condizione di stasi il "sistema" complessivo della sua opera. E ben noto che, rispondendo a una domanda di Maria Corti, Calvino ebbe a precisare che la sua ricerca poteva dirsi contraddistinta da continui «cambi di rotta», «per dire qualcosa che con l'impostazione precedente non sarei riuscito a dire»⁵. Non ci sarebbe perciò nessuna difficoltà a considerare le *Lezioni americane* come il momento in cui Calvino, operando un bilancio della propria carriera, al tempo stesso dice la sua idea di letteratura e pronunzia auspicci e previsioni per il futuro.

Calvino aveva cominciato a scrivere quasi quarant'anni prima e sempre aveva accompagnato la sua attività creativa con una profonda e ricca attività di riflessione critica e intellettuale (caratteristica, che egli condivide al massimo grado con autori come Fortini e Pasolini). A ben guardare, si potrebbe dire che non c'è punto di questa precedente elaborazione che non ritorni nelle *Lezioni americane*, le quali perciò risultano incomprensibili, se non vengono proiettate sullo sfondo dell'intera sua carriera. Poiché mi è impossibile rifare per intero questo lungo percorso, indicherò quelli che a mio giudizio ne costituiscono i capisaldi decisivi.

Il "nutrimento per una morale rigorosa". C'è un filo rosso nell'attività letteraria ed intellettuale di Italo Calvino, scrittore eminentemente fantastico e destinato ad apparire talvolta persino svagato e divagante, ed è la persuasione, che corre dall'inizio alla fine della sua opera, che quella della "scrittura" sia fondamentalmente un'operazione *morale*. Non a caso il suo primo scritto saggistico di alto livello, che risale al 1955, porta come titolo *Il midollo del leone*. E lì che troviamo

⁴ A questa impostazione è dedicato A. ASOR ROSA, *Il «punto di vista» di Calvino*, in AA.VV., *Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio 1987)*, Milano 1988, pp. 261-76.

⁵ *L'Intervista di Maria Corti* apparve postuma su «Autografo», II, 6 ottobre 1985; ora in CALVINO, *Saggi cit.*, II, p. 2921.

scritto: «Noi [...] siamo tra quelli che credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione, di grado e di qualità insostituibile»⁶.

Si potrebbe obiettare: nel 1955 questa osservazione doveva apparire come canonica e quasi rituale. In realtà essa suona, all'interno dell'opera di Calvino, profondamente diversa da qualsiasi altra dichiarazione d'impegno e di militanza progressista. Calvino, infatti, non si riferisce in nessun modo ad una professione di fede generica ed esteriore: vuol intendere che il meccanismo dell'invenzione letteraria viene influenzato *dall'interno* dal senso di "responsabilità" di cui l'operazione letteraria viene caricata. Molto più vicini all'essenza del pensiero calviniano siamo con quest'altra affermazione: «In ogni poesia vera esiste un midollo di leone, un nutrimento per una morale rigorosa, per una padronanza della storia»⁷.

È possibile dimostrare che alcune delle categorie più squisitamente letterarie del pensiero calviniano sono state plasmate da questa concezione della responsabilità etica dello scrittore. È del tutto evidente che «l'opposizione alla resa incondizionata all'oggettività» viene motivata facendo appello ad una scelta di campo, di cui sono protagonisti «gli scrittori i poeti i pittori i moralisti dell'attrito con il mondo»⁸. È quest'idea dell'«attrito con il mondo» a dominare l'impostazione mentale dell'autore, sia per quanto riguarda un suo eventuale rapporto con la storia sia per quanto riguarda le sue idee letterarie. La prospettiva si chiarisce ancor meglio con l'ingresso in campo della categoria di «sfida al labirinto»⁹. È evidente che quella di «sfida» è una nozione eminentemente morale: comporta un'assunzione di responsabilità nel perseguimento di un ideale letterario, che per Calvino è sempre, – e questo costituisce un altro aspetto costante della sua posizione, – anche conoscitivo. A questa altezza cronologica è stata ormai dismessa da parte dello scrittore la prospettiva di avere una risposta ultima alle proprie domande. *Nonostante ciò*, non può che essere ribadita la tensione che porta oltre ogni soggezione a ciò che si presenta come puramente fenomenico, apparente: il mare dell'oggettività non meno del labirinto:

Resta fuori chi crede di poter vincere i labirinti sfuggendo alla loro difficoltà; ed è dunque una richiesta poco pertinente quella che si fa alla letteratura, dato un labirinto, di fornirne essa stessa la chiave per uscirne. Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà al-

⁶ ID., *Il midollo del leone* (1955), in ID., *Una pietra sopra* (1980), *ibid.*, I, pp. 9-27 (la citazione è a p. 21).

⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁸ ID., *Il mare dell'oggettività* (1960), *ibid.*, p. 55.

⁹ ID., *La sfida al labirinto* (1962), *ibid.*, pp. 105-23.

tro che il passaggio da un labirinto all'altro. E la *sfida al labirinto* che vogliamo salvare, è una letteratura della *sfida al labirinto* che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della *resa al labirinto*¹⁰.

In un altro punto del saggio: «[...] quello che oggi ci serve è la mappa del labirinto più particolareggiata possibile»¹¹.

Sono gli anni in cui vengono concepite e scritte opere come *Marcovaldo* (1963), *La giornata d'uno scrutatore* (1963), *Le Cosmicomiche* (1965), *Ti con zero* (1967), le quali, con prospettive anche molto diverse fra loro, esplorano le infinite possibilità che si prospettano ad una scelta di "avventura", quando questa si misuri con i problemi totalmente nuovi posti da una crisi d'identità e di riconoscibilità umana sempre più abissali.

In questa fase la posizione di Calvino, – di un laicismo capace di reggersi in equilibrio sul filo di un rasoio, – potrebbe esser definita (con l'approssimazione cui non si sottrae nessuna sintesi) di natura stoica. Anche in questo caso letteratura, morale e vita si confondono fino a diventare una cosa sola. Egli risale persino a testi e autori assai lontani dal clima dell'impegno politicizzato, come gli ermetici e i pittori degli anni Trenta (Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Giorgio Morandi), per rivendicare da parte sua una non illegittima appropriazione di quell'«eredità»: «E non è un'eredità da poco: essi ci hanno insegnato che ciò di cui possiamo esser sicuri è pochissimo e va sofferto fino in fondo dentro di noi: una lezione di stoicismo»¹². Su questo tema Calvino aveva polemizzato con Pietro Citati, che a sua volta aveva proclamato la *Fine dello stoicismo*, dichiarando tutt'altro che «finito il compito di quella tradizione che si concretò in un ideale stilistico e morale di ostinazione volontaria, di riduzione all'essenziale, di rigore autocostruttivo»¹³.

In altri termini Calvino definirà questo atteggiamento come il suo stendhalismo giovanile: «Da tutto il mio discorso avrete capito che l'azione mi è sempre piaciuta più dell'immobilità, la volontà più della rassegnazione, l'eccezionalità più della consuetudine»¹⁴. In questa fase staranno al primo posto fra le sue preferenze «i romanzieri dell'appassionata e razionale partecipazione attiva alla Storia, da Stendhal a Hemingway a Malraux»¹⁵. Questo non gli impediva già allora di nutrire una predilezione trascinate per Ariosto. Ma questa, che avrebbe potuto appa-

¹⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹¹ *Ibid.*

¹² *ID.*, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (1959), *ibid.*, pp. 64-65.

¹³ *ID.*, *Il mare dell'oggettività* cit., p. 58.

¹⁴ *ID.*, *Tre correnti del romanzo italiano* cit., p. 73.

¹⁵ *Ibid.*, p. 74.

rire ed in parte era espressione di una dicotomia congenita nella *forma mentis* di Calvino («è evasione il mio amore per l'Ariosto?», si chiedeva lo scrittore), veniva ripresa e sanata da una concezione più libera e più complessa della letteratura e della poesia, che gli consentiva di vivere anche Ariosto quasi fosse un «romanziero dell'appassionata e razionale partecipazione attiva alla Storia». Anche lui, infatti, ci aveva insegnato «come l'intelligenza viva anche, e soprattutto, di fantasia, di ironia, d'accuratezza formale, come nessuna di queste doti sia fine a se stessa ma come esse possano entrare a far parte di una concezione del mondo, possano servire a meglio valutare virtù e vizi umani»¹⁶.

Tutto il ritratto di Amerigo Ormea, protagonista della *Giornata di uno scrutatore*, e trasparente proiezione autobiografica dello scrittore, è orientato secondo questo schema (e, nel suo piccolo, anche Marcovaldo si muove su questo terreno...).

Con il passar degli anni questo fervore si attenua ed emerge in lui una visione sempre più (apparentemente) neutrale e distaccata dell'operare letterario: lo stoicismo (per continuare ad usare una terminologia classica) si trasformò in scetticismo. La trasformazione, ovviamente (ovviamente, dico, in uno scrittore come Calvino), è del tutto cosciente. Scrive nel 1973: «Lo stendhalismo, che era stata la filosofia pratica della mia giovinezza, a un certo punto è finito. Forse è solo un processo del metabolismo, una cosa che viene con l'età, ero stato giovane a lungo, forse troppo, tutt'a un tratto ho sentito che doveva cominciare la vecchiaia, si proprio la vecchiaia, sperando magari d'allungare la vecchiaia cominciandola prima»¹⁷.

E tuttavia, anche quando tutte le fonti dell'entusiasmo pratico si sono disseccate, resta del tutto evidente che la passione conoscitiva, la *passio cognitiva*, che caratterizza tanta parte della personalità di questo scrittore, continua ad esser mossa dall'imperativo categorico dell'individuo, il quale si realizza, ed è, solo attraverso la conoscenza. C'è un bellissimo saggio suo, restato inedito fino al momento della pubblicazione in volume ma fatto risalire dall'autore stesso al 1972, che porta già nel titolo il segno di un mutamento di rotta:

Nel suo scavo l'archeologo rinviene utensili di cui ignora la destinazione, cocci di ceramica che non combaciano, giacimenti di altre ere da quella che s'aspettava di trovare lì: suo compito è descrivere pezzo per pezzo anche e soprattutto ciò che non riesce a finalizzare in una storia o in un uso, a ricostruire in una continuità o in un tutto [...].

¹⁶ *Ibid.*, p. 75.

¹⁷ F. CAMON, *Il mestiere di scrittore*, conversazioni critiche con G. Bassani, I. Calvino, C. Cassola, A. Moravia, O. Ottieri, P. P. Pasolini, V. Pratolini, R. Roversi e P. Volponi, Milano 1973, pp. 181-201.

Analogamente noi vorremmo che il nostro compito fosse di indicare e descrivere più che di spiegare [...]. Così si chiarisce un altro punto necessario a definirci: di fronte alla scuola (o insieme di scuole) che rileva i rapporti interni ai sistemi linguistici o i rapporti interni ai sistemi di segni o i rapporti interni ai sistemi di rapporti interumani, mentre molti ne sollecitano un rapido riconvergere sull'asse verticale della Storia, *a noi invece quel che più incuriosisce e intriga in questo tipo di sapere è il suo espandersi orizzontale, la spinta tendenziale a render conto di tutti i modelli di rappresentazione e di comunicazione*, a generalizzare e formalizzare il codice delle prime operazioni dell'ordinatore umano e più in là biologico, e più in là ancora il meccanismo delle scelte e opposizioni elementari attraverso le quali la materia si diversifica e comunica con se stessa¹⁸.

È questa la fase in cui i suoi saggi e i suoi racconti si trasformano spesso in repertori enciclopedici e collezionistici, in resoconti di mostre bizzarre e di scavi archeologici fuori del comune, in tentativi di porsi da un punto di vista "altro", che può essere quello della bestia o quello della 'cosa'. "Charcuteries", "formagгерie", "macellerie" o il Jardin des Plantes in *Palomar*¹⁹; la "collezione di sabbia", il museo delle statue di cera, lo scavo di Settefinestre, i racconti della Colonna Traiana, in *Collezione di sabbia*²⁰; la suggestione fortissima provata per l'Oulipo e per gli scrittori del gruppo, innanzi tutto Raymond Queneau e Georges Perec, che lo avevano introdotto ai segreti della letteratura come attività combinatoria e che egli ricambiò di un'amicizia fortissima²¹: tutto questo indica in lui uno spostamento e una modificazione dell'ottica veramente straordinari ma non cancella, pur ovviamente modificandola, l'impronta originaria. Ancora negli ultimi mesi di vita Calvino ebbe a dichiarare: «All'epoca in cui ho cominciato a pormi il problema di come scrivere, cioè nei primi anni Quaranta, c'era un'idea di *morale* che doveva dar forma allo stile, e questo è forse ciò che più mi è rimasto, di quel clima della letteratura italiana d'allora, attraverso tutta la distanza che ci separa»²².

Passare da Stevenson e da Conrad a Borges e a Queneau, – impresa certamente abbastanza prodigiosa, – non poteva non lasciare tracce profonde sulla sua mentalità, e sul suo modo di scrivere. I suoi grandi libri della "nuova maniera", –

¹⁸ I. CALVINO, *Lo sguardo dell'archeologo* (1972), in ID., *Una pietra sopra* cit., pp. 325-26 (corsivo nostro; d'ora in poi c.n.).

¹⁹ ID., *Un chilo e mezzo di grasso d'oca, Il museo dei formaggi, Il marmo e il sangue, L'ordine degli squamati*, in ID., *Palomar*, in ID., *Romanzi e racconti* cit., II, pp. 930-32, 933-36, 937-39, 945-48.

²⁰ ID., *Collezione di sabbia, Il museo dei mostri di cera, Il maiale e l'archeologo, La colonna Traiana raccontata*, in ID., *Saggi* cit., I, pp. 411-16, 434-40, 490-97, 498-505.

²¹ Cfr. ID., *La filosofia di Raymond Queneau* (1981), *ibid.*, pp. 1410-30. Di questo autore Calvino favorì anche la diffusione in Italia. Si rammentino: R. QUENEAU, *Segni, cifre lettere e altri saggi*, introduzione di I. Calvino, traduzione di G. Bogliolo, Torino 1981; ID., *Piccola cosmogonia portatile*, traduzione di S. Solmi, seguita da *Piccola Guida alla Piccola cosmogonia* di I. Calvino, Torino 1982.

²² ID., *Intervista di Maria Corti* cit., p. 2923.

gli ipertesto o meta-romanzi *Le città invisibili* (1972), *Il castello dei destini incrociati* (1973) e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), – propongono sotto e attraverso le loro aeree geometrie e le loro fantastiche, un po' gelide architetture un senso dell'avventura, una *quête* del Santo Graal, non meno intensi di quelli di un tempo, pur svolgendosi sempre di più nel chiuso universo linguistico della ricerca letteraria. D'altra parte, mentre in passato gli eroi di Calvino si erano misurati soprattutto con il mondo storico (dal Kim del *Sentiero dei nidi di ragno* all'Amerigo Ormea della *Giornata di uno scrutatore*), ora lo scrittore si misura soprattutto con il cosmo, e tende a farlo sempre più direttamente, abolendo quanto più gli è possibile la scomoda mediazione dei personaggi e delle "storie". Può sforzarsi di guardare l'universo, facendo finta che ciò non accada mediante uno sguardo umano; oppure può mettersi dalla parte dell'universo, – dalla parte della materia brutale o inanimata, – e cercare di guardare se stesso e l'uomo oppure, – e ciò è apparso a taluno persino paradossale, mentre è del tutto normale nel quadro descritto, – proprio in questa fase, per la prima volta nella sua storia, quest'uomo si pone il problema se, per conoscere il cosmo, non sia necessario innanzitutto conoscere la propria interiorità, muovendosi dunque verso un approdo esplicitamente autobiografico, sempre presente anche in precedenza, ma sempre celato dietro una fitta rete di allegorie formali e tematiche. L'individuo di cui stiamo parlando è l'uomo di Palomar, che nella scala dell'evoluzione della specie si colloca al punto esattamente opposto dell'uomo di Neanderthal: tanto intelligente, colto e sofisticato quanto incerto, problematico e disilluso.

Questo personaggio, – che è quanto resta del Pin originario e della sua passione per i segreti dei misteriosi nidi di ragno, – non ha abbandonato tuttavia l'antico vizio, che ne connota i caratteri dal principio alla fine della sua storia. Sa ormai che «ogni traduzione richiede un'altra traduzione, e così via»²³ e sa che alla fine di questa lunga catena di traduzioni la verità "prima" risulterà inevitabilmente inafferrabile. Volgendosi intorno da ogni parte, sia verso il mondo storico sia verso il mondo cosmico, sia verso se stesso, esso non trova che spiegazioni incerte, approssimative, provvisorie, cangianti. Eppure, al tempo stesso, «sa che non potrebbe mai soffocare in sé il bisogno di tradurre, di passare da un linguaggio all'altro, da figure concrete a parole astratte, da simboli astratti a esperienze concrete, di tessere e ritessere una rete di analogie. *Non interpretare è impossibile, come è impossibile trattenersi dal pensare*»²⁴.

Quest'uomo il quale pensa che, nonostante tutto, «non interpretare sia im-

²³ ID., *Serpenti e teschi*, in ID., *Palomar* cit., p. 956.

²⁴ *Ibid.*, c.n.

possibile», allo stesso modo in cui «è impossibile trattenersi dal pensare», è l'uomo di Palomar, e l'uomo di Palomar è esattamente quello che ha pensato e scritto, più o meno negli stessi anni, le *Lezioni americane*.

La struttura ossimorica del pensiero calviniano. È mia intenzione dimostrare, come forse si sarà già inteso, che la letteratura è per Calvino al tempo stesso un fatto esistenziale e un fatto di civiltà, e in ambedue i casi un dato umano irrinunciabile. Questo secondo aspetto è forse risultato sempre più evidente del primo. Il Calvino illuminista e “progressista” non ha mai nascosto, infatti, l'idea che la letteratura costituisse un fattore di trasformazione del mondo. Anche a questa prospettiva si lega l'etica del «midollo del leone», di cui ho testé discusso. Meno scoperto, forse, il ruolo che Calvino attribuisce alla ricerca letteraria innanzitutto *per se stesso*, sul piano della concretezza del vissuto, che dell'esperienza letteraria costituisce peraltro l'aspetto forse più consistente e intrigante.

Per tentare di dare una risposta alla domanda implicita in questo contesto, bisogna però sondare un altro aspetto ricorrente della posizione calviniana, un altro vero e proprio “filo rosso” della sua personalità. Non ho mai avuto dubbi sul fatto che la personalità di Calvino, apparentemente così luminosa ed uniforme, presentasse invece una scissione interna tanto evidente e radicale da costituirne l'aspetto probabilmente più consistente e caratteristico²⁵. Recentemente si sono infittiti i contributi volti ad approfondire quest'aspetto della sua opera e della sua persona²⁶. Ma non si finirà mai di sottolinearne l'importanza.

E del tutto evidente e persino ovvio che in Calvino fantasia e razionalità, – una fantasia tutta dispiegata e agilissima e una razionalità precisa e metodica, capace di arrivare fino a una visione geometrica e matematizzante del mondo, – coesistono e s'intrecciano. Mettere insieme Ariosto e Stendhal, Borges e Galilei ha esattamente questo significato. È altrettanto evidente che in lui i due mondi sono non distinti ma profondamente compenetrati: sicché si potrebbe parlare, per quanto lo riguarda, così d'un realismo a base fantastica come di una fantasia a base realistica. La compenetrazione di precisione geometrica e di carica mitico-simbolico-fantastica raggiunge indubbiamente il suo culmine con *Le città invisibili*; ma anche *Palomar*, sia pure in forma diversa, la ripresenta.

²⁵ Cfr. A. ASOR ROSA, *Il «punto di vista» di Calvino* cit.

²⁶ Mi riferisco ad esempio al contributo di G. CONTE, *Il tappeto di Eudossia*, in Italo Calvino. *La letteratura, la scienza, la città. Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo*, a cura di G. Bertone, Genova 1988, pp. 44-49, che studia la presenza del mito, come tendenza del linguaggio a sollevarsi alla dimensione del simbolico, e al recente e interessante volume di R. BERTONI, *Int'abrigo int'ubagu*, Torino 1993.

Ebbene, io penso che dietro queste due diverse e definite tendenze della sua immaginazione letteraria ci sia una scissione più profonda, una compresenza di più piani della visione del mondo, che incide sulla sfera esistenziale non meno che su quella ideologica. *La giornata di uno scrutatore* è il racconto di come il protagonista, Amerigo Ormea, specchio portavoce trasparente dello scrittore, esca definitivamente dalla sfera e dalla fase delle certezze universali per entrare in quella assai più sofferta di un perenne e travagliato problematicismo:

Ogni significato si stinge sull'altro, e addosso ai muri la pioggia infradiciava i manifesti, improvvisamente invecchiati come se la loro aggressività si fosse spenta con l'ultima sera di battaglia dei comizi e degli attacchini, l'altro ieri, e già fossero ridotti a una patina di colla e carta cattiva, che da uno strato all'altro lascia trasparire i simboli degli opposti partiti. Ad Amerigo la complessità delle cose alle volte pareva un sovrapporsi di strati nettamente separabili, come le foglie d'un carciofo, alle volte invece un agglutinamento di significati, una pasta collosa²⁷.

Quando il libro di Calvino apparve, già allora mi accadde di notarlo:

Sfogliando il carciofo, strato dietro strato, Amerigo Ormea cerca di arrivare ad una approssimazione di realtà, a una delucidazione di significati. Il magma come oggetto d'indagine è salvo; e salva è anche una sia pur relativa possibilità di ordinamento. Il gioco comincia a questo punto (ma solo provvisoriamente) a chiarirsi. L'alternativa al disordine è la Ragione. Qui il vecchio Calvino «enciclopedista» e francese spunta fuori. Ma il suo narcisismo [...] non può più accontentarsi della frontale contrapposizione luce-ombra, ordine-disordine, né dell'appuntito ma ormai troppo parziale strumento della ragione illuministica. Il magma deve pur avere una sua «ragione» interna per poter essere spiegato senza violenza. La salvezza dell'individuo sta infatti non meno nel sentirsi *diverso* dal magma che nel sentirsi *interno* ad esso, *confuso alle sue leggi*²⁸.

Sono, rammentiamolo, gli anni del *Mare dell'oggettività* e della *Sfida al labirinto*. Calvino doveva essersi così affezionato all'immagine del "carciofo" da riprenderla di peso in un intervento dedicato a Carlo Emilio Gadda, *Il mondo è un carciofo*, del medesimo anno 1963 ma restato inedito fino alla pubblicazione in volume, in cui peraltro egli la estende fino ad una problematica di comprensione e d'interpretazione dell'intero fenomeno letterario: «La realtà del mondo si presenta ai nostri occhi multipla, spinosa, a strati fittamente sovrapposti. Come un carciofo. Ciò che conta per noi nell'opera letteraria è la possibilità di continuare a spogliarla come un carciofo infinito. Perciò sosteniamo che fra tutti gli autori im-

²⁷ I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore* (1963), in ID., *Romanzi e racconti* cit., II, p. 9.

²⁸ A. ASOR ROSA, *Il carciofo della dialettica* (1963), in ID., *Intellettuali e classe operaia. Saggi sulle forme di uno storico conflitto e di una possibile alleanza*, Firenze 1973, pp. 141-42.

portanti e brillanti di cui si è parlato in questi giorni, forse solo Gadda merita il nome di grande scrittore»²⁹.

Lo sforzo per tenere insieme le due parti dell'essere può arrivare fino a contraddistinguere il senso di tutta una vita: «Pronto sempre a comporre gli estremi, Amerigo avrebbe voluto continuare a scontrarsi con le cose, a battersi, eppure intanto raggiungere dentro di sé la calma al di là di tutto... Non sapeva cosa avrebbe voluto: capiva solo quant'era distante, lui come tutti, dal vivere come va Vissuto quello che cercava di vivere»³⁰. C'è dunque, da una parte, l'attrazione verso il vuoto, il nulla, o, se si vuole, il tutto, in cui tutto si perde, dall'altra il richiamo della praticità, della concretezza, del fare positivo ed alacre: «La vanità del tutto e l'importanza di ogni cosa fatta da ognuno erano contenute tra le mura dello stesso cortile [il Cottolengo]»³¹.

La scissione più avanti s'allarga fino a diventare incolmabile. il testo in cui c'è la più alta verifica di questa separazione è *Dall'opaco*, apparso nel 1971, dove, con tonalità così intense come è raro riscontrare in Calvino, egli descrive la sua visione del mondo, facendola combaciare con quella che del golfo aperto sul mare e chiuso alle spalle dalla linea delle colline aveva avuto nella sua adolescenza e nella sua giovinezza. La linea di divisione e la contrapposizione fra *luce* e *ombra*, di cui io avevo già parlato a proposito della *Giornata di uno scrutatore*, vengono qui disegnate con chiarezza ancora maggiore:

Chiamasi «opaco», – nel dialetto: «ubagu», – la località dove il sole non batte, in buona lingua, secondo una più ricercata locuzione: «a bacio»; – mentre è detta «a solatio», o «aprico», – «abrigu», nel dialetto, – la località soleggiata. Essendo il mondo che sto descrivendo una sorta d'anfiteatro concavo a mezzogiorno e non essendo in essa compresa la faccia convessa dell'anfiteatro, presumibilmente rivolta a mezzanotte, vi si riscontra di conseguenza l'estrema rarità dell'opaco e la più ampia estensione d'aprico³².

L'«aprico» e l'«opaco», l'«abrigu» e l'«ubagu», sono *al tempo stesso* due forme del mondo, due visioni del mondo, due forme dell'essere: stanno *dentro* e stanno *fuori*; delineano un conflitto fra conscio e inconscio, fra razionalità e fantasia; pongono con forza il problema della scelta del “punto di osservazione”, del “punto di vista”: infatti, a seconda di come l'osservatore si “posiziona” rispetto alla linea dell'orizzonte e al percorso del sole e a seconda di come muoverà la te-

²⁹ I. CALVINO, *Il mondo è un carciofo* (1963), in ID., *Saggi cit.*, I, p. 1067.

³⁰ ID., *La giornata di uno scrutatore* cit., p. 35.

³¹ *Ibid.*, p. 43.

³² ID., *Dall'opaco* (1971), in ID., *Romanzi e racconti* cit., III, p. 98.

sta nelle diverse direzioni possibili, lo sguardo sarà diverso, i risultati dell'osservazione e della rappresentazione saranno diversi.

Questa tematica avrà tutto un suo sviluppo successivo, sul quale non posso soffermarmi come sarebbe opportuno. Nel *Castello dei destini incrociati* essa prende la forma più specifica di un conflitto tra "scelta" e "caso". L'infinita variabilità delle opzioni possibili porta a infinite soluzioni possibili, continuando senza sosta a oscillare «tra due poli: il tutto e il nulla»³³.

«Leggendo» gli affreschi del Carpaccio sulle pareti di San Giorgio degli Schiavoni a Venezia, – secondo un procedimento di "duplicazione" della realtà, che diventerà sempre più abituale in Calvino, – lo scrittore individua e ritraduce in termini anche morali il senso di tale conflitto, emblematicizzandolo nelle figure di san Giorgio e san Girolamo, così diversi fra loro, e pure tanto contigui che le loro storie «continuano l'una a seguito all'altra come fossero una storia sola. E forse sono davvero una sola storia, la vita d'uno stesso uomo, giovinezza maturità vecchiaia e morte. Non ho che da trovare la traccia che unisca l'impresa cavalleresca alla conquista della saggezza»³⁴ e poi, giungendo veramente ad un passo dalle conclusioni cui era già pervenuto Amerigo Ormea: «Il personaggio in questione o riesce ad essere il guerriero e il savio in ogni cosa che fa e pensa, o non sarà nessuno, e la stessa belva è nello stesso tempo drago nemico nella carneficina quotidiana della città e leone custode nello spazio dei pensieri: e non si lascia fronteggiare se non nelle due forme insieme»³⁵.

In *Palomar* questa tensione arriva al punto che lo scrittore immagina che non ci sia più un soggetto separato dal quale far partire lo sguardo verso il mondo ma un soggetto che è già mondo, che sta nel mondo e può guardarlo solo come parte del mondo³⁶; ma subito dopo riscopre che non potrà esserci conoscenza del mondo senza che prima il soggetto abbia già conosciuto integralmente se stesso: «Palomar, non amandosi, ha sempre fatto in modo di non incontrarsi con se stesso faccia a faccia; e per questo che ha preferito rifugiarsi tra le galassie; ora capisce che è col trovare una pace interiore che doveva cominciare»³⁷.

Questo schema ossimorico pervade tutta l'opera di Calvino, fonda le sue invenzioni letterarie più felici, diventa un ingrediente fondamentale delle *Lezioni americane*, nei cui apparati è possibile seguire il continuo emergere e l'infinito rincorrersi di tale tematica. Negli abbozzi poi abbandonati troviamo queste elenca-

³³ ID., *Il castello dei destini incrociati* (1973), in ID., *Romanzi e racconti* cit., 11, p. 589.

³⁴ *Ibid.*, p. 601.

³⁵ *Ibid.*, p. 602.

³⁶ ID., *Il mondo guarda il mondo*, in ID., *Palomar* cit., pp. 968-70.

³⁷ ID., *L'universo come specchio*, *ibid.*, p. 973.

zioni di temi ossimorici: «1) stile come modello universale *vs* stile come singolarità individuale; 2) il tutto *vs* la parte; 3) gli altri *vs* l'io; 4) disordine *vs* ordine; 5) Mercurio *vs* Vulcano; 6) compatto *vs* fluido» (LA, *Apparato*, p. 2965); oppure, con riferimento ancora più preciso ad uno dei temi delle lezioni: «la leggerezza è concepibile solo in contrasto col suo contrario» (*ibid.*, p. 2970); oppure, riflettendo sudi «uno dei più grandi libri del nostro millennio», i *Viaggi di Gulliver*, lo scrittore coglie l'aspetto più originale d'itale opera nel fatto che essa descrive un «mondo scisso tra peso del corpo e astrazione mentale» (*ibid.*, p. 2983).

Questo atteggiamento di Calvino si potrebbe dire discenda non meno dal suo scetticismo che dal suo materialismo. In un brano non utilizzato sulla coppia Ovidio-Lucrezio egli ha lasciato scritto: «[...] io credo nell'esistenza di un mondo non scritto e che la letteratura viva nella sfida di questo non scritto con cui deve continuamente misurarsi, cercando di raggiungerlo, di catturarlo, in una caccia, un inseguimento che non avrà mai fine» (*ibid.*, p. 2979)³⁸. Dunque, il mondo esterno è reale, *ma* il piano del linguaggio è decisivo. Anzi, soltanto l'esercizio del linguaggio in una dimensione ordinata e formale può consentire di “tenere insieme”, di “riunire” le labbra di quella ferita aperta, che l'essere umano porta con sé e in sé, e che sta al tempo stesso nel cosmo circostante. Naturalmente non c'è nessuna speranza che ciò possa avvenire in modo tranquillo e definitivo (significativamente ritorna *in extremis* il termine «sfida»). Ma rinunciare all'impresa significherebbe precipitare in un abisso senza fondo. Da qui si può capire quanta importanza Calvino attribuisca alla letteratura, una delle cui funzioni è esattamente quella di “tenere insieme” le due parti dell'essere, nel singolo individuo come nei grandi aggregati della civiltà umana. Questo è il tema profondo delle *Lezioni americane*, al di là persino di quelli resi espliciti dall'autore.

³⁸ Questo convincimento che il mondo ha un'esistenza autonoma al di fuori del soggetto che lo conosce era già stato ampiamente motivato in un'intervista a Madeleine Santschi (*Je ne suis pas satisfait de la littérature actuelle en Italie*, in «Gazette de Lausanne», 3-4 giugno 1967: «Io non sono tra coloro che credono che esista solo il linguaggio, o solo il pensiero umano [...]. Io credo che il mondo esiste indipendentemente dall'uomo; il mondo esisteva prima dell'uomo ed esisterà dopo, e l'uomo è solo un'occasione che il mondo ha per organizzare alcune informazioni su se stesso. Quindi la letteratura è per me una serie di tentativi di conoscenza e di classificazione delle informazioni sul mondo il tutto molto instabile e relativo ma in qualche modo non inutile» (citato da C. MILANINI, *Introduzione* a I. CALVINO, *Romanzi e racconti* cit., II, p. XXIII). Si potrebbe osservare che di tutte le scissioni possibili quella tra cosmo (naturale) e linguaggio (umano) è la prima e la più fondante: da essa discendono tutte le altre, perché è solo la coscienza umana che può rendere «visibile» la frattura che esiste fra lo sguardo che osserva e l'oggetto osservato. Nei *Racconti per «I cinque sensi»* (I. CALVINO, *Romanzi e racconti* cit., III, pp. 11-73) Calvino proverà addirittura ad uscire dalla sfera della coscienza intesa in senso proprio, trasferendo le attività conoscitive direttamente ai cinque sensi dell'uomo, che sono già parte, molto più immediatamente, del mondo naturale. A questo proposito si veda anche la conclusione di ID., *Dall'opaco* cit., p. 101.

2-3. Struttura e tematiche.

Una struttura semplice e comunicativa. La struttura del libro è estremamente semplice e comunicativa. Non bisogna dimenticare che Calvino aveva intenzione di scrivere dei *memos* o “lezioni” che dir si voglia: interlocutore, un pubblico di studenti e di professori americani. Egli tiene fede al suo assunto, mettendo “in chiaro” quello che in opere come *Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili*, *Dall'opaco*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *Palomar* e molti dei saggi di *Collezione di sabbia* aveva già espresso “in codice”. Tuttavia, la dimensione più diretta ed esplicita del discorso non ne abbassa certo il livello: siamo anzi di fronte ad una manifestazione abbastanza prodigiosa (soprattutto per l'area culturale italiana) di stile alto senza particolari difficoltà interpretative che non siano quelle derivanti dall'accumulo dei materiali e delle citazioni.

Il testo si compone di una brevissima introduzione senza titolo (185 parole), che sostituisce assai più sobriamente la conferenza *Cominciare e finire*, di cui abbiamo già detto, e dalle cinque conferenze: nell'ordine *Leggerezza*, *Rapidità*, *Esattezza*, *Visibilità*, *Molteplicità*. Si potrebbe dire, pur non avendo argomenti veri e propri per sostenere questa tesi, che le prime tre sembrano le più compiute e forse anche le più vicine al sentire dell'autore; l'ultima, la più distante e la meno partecipata, forse anche perché il valore che essa individua è quello indubbiamente fatto meno proprio dall'autore.

Nelle cinque conferenze si mescolano quasi sempre tre elementi, che però non procedono sempre nello stesso modo: c'è una dichiarazione personale di poetica da parte dell'autore, per cui i valori indicati sono in primo luogo i valori considerati giusti per sé e conseguentemente praticati dall'autore; c'è un catalogo ragionato delle proprie letture e un ragionamento sul proprio modo di leggere i testi; e infine c'è un intervento che si pone a livello mondiale, – a livello mondiale, sia per la vastità e la ricchezza delle letture, sia per l'ampiezza della proposta, – sui destini della lettura e della letteratura³⁹. In talune conferenze Calvino comincia dal primo atteggiamento per concludere con l'ultimo («Dopo quarant'anni che scrivo *fiction* [...] è venuta l'ora che io cerchi una definizione complessiva per il mio lavoro» (*LA*, p. 631); «Così, a cavallo del nostro secchio, ci affacceremo al nuovo millennio, senza sperare di trovarvi nulla di più di quello che saremo capaci di portarvi»; *LA*, p. 655); in altre, inizia da una lettura («Cominciamo con una

³⁹ Nella conclusione di un esordio scartato troviamo scritto: «Le mie riflessioni mi hanno sempre portato a considerare la letteratura come universale senza distinzioni di lingua e di carattere nazionale, e a considerare il passato in funzione del futuro; così farò anche in queste riflessioni, né saprei fare altrimenti» (*LA*, *Apparato*, p. 2958).

citazione [...]»; *LA*, p. 715) e finisce con una considerazione di carattere generale («Non era forse questo il punto d'arrivo cui tendeva Ovidio nel raccontare la continuità delle forme, il punto di arrivo cui tendeva Lucrezio nell'identificarsi con la natura comune a tutte le Cose?»; *LA*, p. 733). L'insieme di questi fattori, combinati insieme, disegnano complessivamente l'itinerario creativo dello scrittore, una sua autobiografia intellettuale.

La più lunga delle lezioni è la prima, poi in misura decrescente le altre (quasi identiche fra loro, la seconda e la terza, la quarta e la quinta): a conferma, probabilmente, del carattere meno elaborato e compiuto delle ultime.

Fisico e mentale. I valori che Calvino attribuisce alla propria concezione della letteratura sono di una natura un po' speciale: si tratta, infatti, di qualità perfettamente *fisiche*, che meglio si adatterebbero ad un corpo nello spazio: leggerezza, rapidità, visibilità, molteplicità; ma è esattamente quello che Calvino desiderava che accadesse, in stretto rapporto con il suo nodo di "fare" letteratura nell'ultima parte della sua vita, di cui abbiamo già ragionato. Quanta distanza, dunque, dai concetti di "maturità" e "comprensività", che Thomas S. Eliot usava per la propria definizione del classico, non a caso ricavandoli da quel Virgilio, che invece ha così poco peso nel sistema calviniano!⁴⁰ Questa caratteristica si accentua, se si considera che spesso il valore enunciato viene trattato in distinzione/contrapposizione con il proprio Opposto: ad esempio, leggerezza/peso; ed anche il valore opposto, non necessariamente sempre negativo, ma soltanto indicatore d'un modo diverso di "concepire" e "fare" letteratura, è di natura fisica⁴¹. Che si tratti di una vera e propria forma *mentis* dello scrittore e non di una combinazione casuale, lo dimostra il fatto che nei suoi appunti preparatori compaiono altri valori del medesimo tipo: ad esempio, ragionando di leggerezza e chiamando in causa l'*Orlando Furioso*, osserva, quasi senza avvedersene, che «la prima regola del poema» è «la mobilità», cioè la qualità del movimento, che è anch'essa di natura fisica e spaziale.

Forse soltanto "esattezza", – ed eventualmente "consistency", – sarebbe attribuibile alla sfera formale, organizzativa, soggettiva del testo letterario. Vedre-

⁴⁰ Cfr. TH. S. ELIOT, *What is a Classic?* (1944), in ID., *On Poetry and Poets*, 1957 (trad. it. di A. Giuliani, *Che cos'è un classico?*, in *Sulla poesia e sui poeti*, Milano 1960, pp. 55-75); e la discussione che io ne faccio nel saggio *Il canone delle opere*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, diretta da A. Asor Rosa, I, Torino 1992, pp. XXVII-XXVIII.

⁴¹ Questo sempre in ossequio al principio per cui «vedere vuol dire percepire delle differenze, e appena le differenze si uniformano nel prevedibile quotidiano lo sguardo scorre su una superficie liscia e senza appigli» (I. CALVINO, *La vecchia signora in kimono viola*, in ID., *Collezione di sabbia* cit., p. 566): se non ci fosse «peso», neanche sarebbe avvertibile la «leggerezza».

mo tuttavia che nella terza conferenza Calvino parla assai poco di “esattezza” in senso formale e moltissimo di altre cose più complesse e importanti, come lui stesso è costretto a riconoscere: «Questa conferenza non si lascia guidare nella direzione che mi ero proposto. Ero partito per parlare dell’esattezza, non dell’infinito e del cosmo [...]» (LA, p. 686): il fatto è, – e vi torneremo su, – che un «legame tra le scelte formali della composizione letteraria e il bisogno di un modello cosmologico (ossia di un quadro mitologico generale)» è presente secondo lui «anche negli autori che non lo dichiarano in modo esplicito» (LA, p. 687). Anche l’“esattezza”, perciò, va ricondotta alla sua corrispondenza con un modello fisico, cui la letteratura, secondo uno schema mentale, ha bisogno di conformarsi (per via di approssimazioni, s’intende).

Naturalmente non penso che quando Calvino usa questa terminologia per definire i caratteri della letteratura, egli intenda usare un metro esteriore e puramente quantitativo. Al contrario: tutto ciò di cui parla è strettamente legato al linguaggio, come egli dice a proposito di Ovidio e Lucrezio: «[...] in entrambi i casi la leggerezza è qualcosa che si crea nella scrittura, con i mezzi linguistici che sono quelli del poeta, indipendentemente dalla dottrina del filosofo che il poeta dichiara di voler seguire» (LA, p. 638). Voglio dire invece che anche il linguaggio viene da lui soppesato e valutato in termini fisici, come una porzione della grande macchina universale. Valori come “bello”, “brutto”, “maturo”, “dignitoso”, “appropriato”, che hanno avuto una circolazione secolare nell’estetica, non hanno più nessun senso in questo quadro. La testura linguistica è per Calvino come un organismo della natura da descrivere in termini fisici, alla stessa maniera della pancia d’un geco o della rete di un ragno. Ma è del tutto evidente che essa è umana, in quanto produce un movimento di associazioni e di analogie nella mente dell’uomo.

Il tema del millennio. Solo in quanto prodotto umano la testura linguistica, che sta alla base della ricerca letteraria, diventa un problema. La funzione di ricordo, che essa svolge tra le varie parti dell’essere e tra l’essere e il cosmo, infatti continuamente a rischio. Questo rischio aumenta a dismisura nell’età presente, quando il millennio sta per concludersi, come lo scrittore enuncia nella premessa, che qui riproduco integralmente:

Siamo nel 1985: quindici anni appena ci separano dall’inizio di un nuovo millennio. Per ora non mi pare che l’approssimarsi di questa data risvegli alcuna emozione particolare. Comunque non sono qui per parlare di futurologia, ma di letteratura. Il millennio che sta per chiudersi ha visto nascere ed espandersi le lingue moderne dell’Occidente e le letterature che di queste lingue hanno esplorato le possibilità espressive e cognitive e

immaginative. E stato anche il millennio del libro, in quanto ha visto l'oggetto-libro prendere la forma che ci è familiare. Forse il segno che il millennio sta per chiudersi è la frequenza con cui ci si interroga sulla sorte della letteratura e del libro nell'era tecnologica cosiddetta postindustriale. Non mi sento d'avventurarmi in questo tipo di previsioni. La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici. Vorrei dunque dedicare queste mie conferenze ad alcuni valori o qualità o specificità della letteratura che mi stanno particolarmente a cuore, cercando di situarle nella prospettiva del nuovo millennio.

(LA, p. 629).

Calvino ha sempre rifiutato qualsiasi tentazione apocalittica, anzi, di questo rifiuto s'è fatto una bandiera. Eppure, non c'è alcun dubbio che, nel momento in cui scrive queste parole, il suo stato d'animo dominante sia di angoscia. Egli avverte con estrema acutezza che si sta aprendo una cesura nella storia dell'umanità. Alle spalle c'è il millennio, che ha visto nascere e affermarsi le lingue e le letterature moderne d'Occidente. «E stato anche, – aggiunge, – il millennio del libro, in quanto ha visto l'oggetto-libro prendere la forma che ci è familiare». E davanti a noi? Calvino si era già interrogato più volte su questa tematica, pervenendo tuttavia a conclusioni abbastanza diverse da quelle finali. In *Cibernetica e fantasmi* (1967-68) era arrivato perfino a ipotizzare che, nella concorrenza tra l'uomo e la macchina, la macchina avrebbe prevalso, rendendo superflua «la figura dell'autore, questo personaggio a cui si continuano ad attribuire funzioni che non gli competono»⁴². Tuttavia, la possibilità di una verifica del prodotto letterario (quand'anche frutto della macchina o di un lavoro umano analogo a quello della macchina) sarebbe sussistita, perché, «smontato e rimontato il processo della composizione letteraria», «il momento decisivo della vita letteraria» sarebbe diventato «la lettura», destinata a restare «un luogo privilegiato della coscienza umana, un'esplicitazione delle potenzialità contenute nel sistema dei segni d'ogni società e d'ogni epoca»⁴³.

Ma la situazione, più avanti, si deteriora in maniera pressoché catastrofica e i toni nelle *Lezioni americane* si alzano a dismisura. Bisogna osservare questo (che può essere tanto un pregio quanto un limite della posizione calviniana): lo scrittore ha esplorato in maniera curiosa e profonda innumerevoli possibilità linguistiche, da quelle offerte dalle scienze naturali a quelle offerte dalle matematiche, le geometrie, le arti figurative e persino il cinema. Ma non si è lasciato minimamen-

⁴² ID., *Cibernetica e fantasmi* (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio) (1967-68), in ID., *Una pietra sopra* cit., p. 216.

⁴³ *Ibid.*, p. 215.

te sedurre dai linguaggi dei mezzi di comunicazione di massa, nei confronti dei quali ha sempre avuto un atteggiamento fortemente critico. In particolare, egli ha lamentato la perdita di senso che *parole* e *immagini* hanno subito a causa del diluvio massmediologico. Non è un caso che le “deprecazioni” più forti si collochino all’interno delle lezioni su *Esattezza* e *Visibilità*, che sono le facoltà più colpite da tale invasione. Si badi: i termini che vengono in mente a Calvino per definire tale fenomeno sono “pestilenza” e “spazzatura”, – termini “forti”, che bastano per designare una posizione. Se cito così ampiamente, è perché questo punto indica la prospettiva di tutto il discorso:

Alle volte mi sembra che un’epidemia pestilenziale abbia colpito l’umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l’uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l’espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze. [...].

Vorrei aggiungere che non è soltanto il linguaggio che mi sembra colpito da questa peste. Anche le immagini, per esempio. Viviamo sotto una pioggia ininterrotta d’immagini; i più potenti media non fanno che trasformare il mondo in immagini e moltiplicarlo attraverso una fantasmagoria di giochi di specchi: immagini che in gran parte sono prive della necessità interna che dovrebbe caratterizzare ogni immagine, come forma e come significato, come forza d’imporsi all’attenzione, come ricchezza di significati possibili. Gran parte di questa nuvola d’immagini si dissolve immediatamente come i sogni che non lasciano traccia nella memoria: ma non si dissolve una sensazione d’estraneità e di disagio. (LA, pp. 678-79).

Mi resta da chiarire la parte che in questo golfo fantastico ha l’immaginario indiretto, ossia le immagini che ci vengono fornite dalla cultura, sia essa cultura di massa o altra forma di tradizione. Questa domanda ne porta con sé un’altra: quale sarà il futuro dell’immaginazione individuale in quella che si usa chiamare «civiltà dell’immagine»? Il potere di evocare immagini *in assenza* continuerà a svilupparsi in un’umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate? Una volta la memoria visiva d’un individuo era limitata al patrimonio delle sue esperienze dirette e a un ridotto repertorio d’immagini riflesse dalla cultura; la possibilità di dar forma a miti personali nasceva dal modo in cui i frammenti di questa memoria si combinavano tra loro in accostamenti inattesi e suggestivi. Oggi siamo bombardati da una tale quantità d’immagini da non saper più distinguere l’esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione. La memoria è ricoperta da strati di frantumi d’immagini come un deposito di spazzatura, dove è sempre più difficile che una figura tra le tante riesca ad acquistare rilievo.

Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco ai valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare* per immagini. (LA, p.707)

È significativo, però, che Calvino non si fermi alla denuncia di una possibile prevaricazione dei linguaggi massmediologici su quelli della tradizione letteraria. Il problema è più vasto, s'allarga alle condizioni generali del mondo contemporaneo. «Forse, – scrive Calvino, – l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel mondo. La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita [...]» (LA, p. 679).

Fermiamoci un momento. Se è vero quello che qui leggiamo, Calvino affronta la fine del millennio e l'inizio di quello nuovo in posizione profondamente critica e polemica: è il mondo, intorno, la vita, che hanno perso “forma” Cammin facendo, attraverso quarant'anni di attività letteraria, si è venuto a poco a poco svuotando l'entusiasmo originario, il serio, operoso, non enfatico ottimismo del fare ed è subentrato questo sguardo sempre più disperato e angosciato. L'uomo di Palomar vorrebbe vedersi tutto ridotto ai propri limitati ma rigorosi strumenti d'osservazione: vorrebbe soltanto «vedere» e non «giudicare», «stare contento al *quia*». Ma, nonostante tutto, la sua indifferenza e il suo scetticismo non sono glaciali: nascondono un'indicazione, che le *Lezioni* rivelano.

Non sono stati molti gli scrittori che hanno riflettuto sulla fine del millennio. Tra gli italiani certamente Pasolini e Fortini. Qui si scopre un elemento di comunanza forte con Calvino: lo sguardo con cui essi si rivolgono ai “tempi nuovi” è tragico. E a nessuno dei tre sarà concesso di nutrire consolazione o speranza né per il proprio né per l'altrui futuro.

Letteratura e valori. In questi frangenti la funzione della letteratura, che per Calvino era sempre stata importante, diviene decisiva. Ricordiamo cosa ne aveva detto Calvino anni prima a proposito del concetto di “sfida”: «è [...] una richiesta poco pertinente quella che si fa alla letteratura, dato un labirinto, di fornirne essa stessa la chiave per uscirne. Quel che la letteratura può fare è *definire l'atteggiamento migliore per trovare la via di uscita*, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro»⁴⁴. Ma, per riprendere l'immagine

⁴⁴ ID., *La sfida al labirinto*, in ID., *Una pietra sopra* cit., p. 122; c.n.

calviniana, ora si tratta di ben altro che d'una «sfida al labirinto»: ciò con cui oggi abbiamo a che fare è il rischio della dissoluzione stessa dello strumento senza il quale fare letteratura diviene impensabile, e cioè il linguaggio, per non parlare del linguaggio scritto, la cui perdita di senso e di comunicabilità è sempre più evidente. Paradossalmente, dunque, la funzione della letteratura diventa sempre più essenziale e insostituibile man mano che sono messe in discussione le basi stesse della creazione letteraria. Ed è in conseguenza di questo fatto che, a sua volta, lo scrittore è spinto a sondare ancor più in profondità di quanto non avesse fatto in passato le radici di tale creazione. Su questo punto Calvino è di una chiarezza estrema, come in questo brano della *Rapidità*:

[...] in un'epoca in cui altri *media* velocissimi e di estesissimo raggio trionfano, e rischiano di appiattire ogni comunicazione in una crosta uniforme e omogenea, *la funzione della letteratura è la comunicazione tra ciò che è diverso in quanto è diverso, non ot-tundendone bensì esaltandone la differenza*, secondo la vocazione propria del linguaggio scritto. (LA, p. 668; c.n.).

Ritorna, come si vede, la tematica della “differenza”⁴⁵, come criterio in grado di rendere possibile una valutazione e di favorire un giudizio, mediante l'individuazione di quello scarto semantico, che i dislivelli stilistici e linguistici sempre rivelano. La letteratura ha a che fare con la “forma”, e la “forma” ha a che fare con la vita. Quando la vita perde “forma”, la letteratura può contribuire a fargliela ritrovare. Completo ora una citazione, che avevo dato in precedenza dimezzata: «La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco d'opporre *l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea della letteratura*». (LA, p. 679; c.n.).

Ma qual è questa “idea”? L'idea è quella espressa nella premessa: «La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che *ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici*» (LA, p. 629; c.n.). Questo punto è particolarmente importante: «*solo la letteratura [...] coi suoi mezzi specifici*». Ciò significa che esiste uno “spazio” della dimensione umana, in cui il linguaggio si consolida in un'aggregazione di significati e di forme, contraddistinta da connotati inconfondibili, speciali. A questa aggregazione di segni e sensi linguistici, che convenzionalmente è denominata “letteratura”, spetta il compito di affrontare quella “perdita di forma”, che Calvino constata nella vita contemporanea. Potremmo dire provvisoriamente, per concludere questa parte del discorso, che per

⁴⁵ Cfr. p. 966, nota 3.

Calvino la letteratura è un valore *in sé*, da cui partire, o a cui arrivare, per una “riconquista” della realtà perduta. Detto con accenti addirittura biblici: «La letteratura [...] è la Terra Promessa in cui il linguaggio diventa quello che veramente dovrebbe essere» (LA, p. 678).

Da ciò l'intento esplicito delle *Lezioni*: «Vorrei dunque dedicare queste mie conferenze ad alcuni *valori* o *qualità* o *specificità* della letteratura che mi stanno particolarmente a cuore, cercando di situarle *nella prospettiva del nuovo millennio*» (LA, p. 629; c.n.). Questi «valori» o «qualità» o «specificità» della letteratura sono, secondo Calvino, i temi delle sue cinque (sei) conferenze.

«*Alcuni valori o qualità o specificità della letteratura*». Mi sembra piuttosto superfluo ripercorrere, in maniera approssimativa e presumibilmente slabbrata, i contenuti di ognuna delle *Lezioni americane*, che vanno ricostruite direttamente nel testo, nel fitto intreccio di osservazioni generali e personali, di citazioni, memorie e previsioni, che, come ho già detto, contraddistingue quest'opera. Più utile può risultare invece la ricostruzione del *percorso* che Calvino compie *dentro* questa materia: ipotizzando, come credo giusto, che lo scrittore concepisca le cinque “qualità” come altrettanti aspetti e forme del proprio lavoro, dunque, di *un unico lavoro*.

«Il primo attributo è la leggerezza»: non sono io a dirlo, ma lo stesso Calvino, e l'approssimazione è da intendersi non solo in un senso meramente ordinativo. Si tratta dell'*incipit* di un suo saggio dedicato al mondo delle fate e degli elfi⁴⁶: e, naturalmente, l'attributo di cui si parla riguarda in questo caso le piccole e invisibili creature dei boschi e delle tane sotterranee. Ma, altrettanto naturalmente, è importante che a Calvino venga in mente l'attributo delle fate e degli elfi per designare questa “qualità” della letteratura, in ogni senso la prima.

Non c'è dubbio, infatti, che, di tutte le “qualità” o “specificità” letterarie, Calvino privilegi in sommo grado questa. Si potrebbe fare un'antologia delle anticipazioni di questo termine rispetto alle *Lezioni americane*. In uno stupendo saggio del 1975, rimasto inedito fino alla pubblicazione in volume, su di un viaggio in Iran, Calvino confessa che la sua perpetua, tormentosa oscillazione tra il desiderio di una vita «segnata» nella pietra e il desiderio di una vita «consegnata» al perpetuo volgere e mutare delle stagioni, si placa soltanto nella contemplazione dei tappeti tessuti dai nomadi: «oggetti *variegati* e *leggeri* che si stendono sul nudo suolo

⁴⁶ I. CALVINO, *La geografia delle fate* (1980), in ID., *Collezione di sabbia* cit., p. 340. Si tratta dell'ampia e complessa recensione a R. KIRK, *Il regno segreto*, a cura di M. M. Rossi, Milano 1980.

dovunque ci si ferma a passare la notte e si arrotolano al mattino per portarli via con sé insieme a tutti i propri averi sulla gobba dei cammelli»⁴⁷. *Le città invisibili*, – «il mio libro in cui credo d'aver detto più cose» (LA, p. 689), – è un vero capolavoro di «leggerezza»⁴⁸. Lo stesso Calvino ne parla così: «Come lettore tra gli altri, posso dire che nel capitolo quinto, che sviluppa nel cuore del libro *un tema di leggerezza* stranamente associato al tema città ci sono alcuni dei pezzi che considero migliori come evidenza visionaria, e forse queste figure più filiformi (“città sottili” o altre) sono la zona più luminosa del libro»⁴⁹.

È evidente che in questi ultimi due-tre anni della sua vita una serie di simboli, metafore, figure allegoriche, ritorna continuamente nel suo pensiero. Anche una delle «invenzioni letterarie» più importanti della lezione sulla *Leggerezza*, e cioè lo shakespeariano Mercutio, aveva già fatto la sua comparsa, e nel modo più esplicito e dichiarato, sulle colonne di un giornale americano del tempo. Alla domanda, infatti, della «New York Times Book Review», su quale personaggio di un romanzo o di un'opera di *non-fiction* avrebbe voluto essere e perché, Calvino rispose: «I would like to be Mercutio. Among his virtues, I admire above all his lightness, in a world full of brutality, his dreaming imagination [...] and at the same time his wisdom, as the voice of reason amid the fanatical hatreds of Capuletes and Montagues [...]»⁵⁰; verso la fine, Mercutio viene paragonato a un Don Quixote «who knows very well what dreams are and what reality is, and he lives both with open eyes»⁵¹. La coppia Don Chisciotte-Mercutio ritorna di peso nelle pagine delle *Lezioni americane* (LA, pp. 644-46).

Come ho già accennato, nella sua trattazione «leggerezza» e «peso» si congiungono e si contrappongono come le due facce della stessa medaglia. Questo, del resto, risponde a un criterio d'ordine generale: «Ogni valore che scelgo come tema delle mie conferenze, l'ho detto in principio, non pretende d'escludere il valore contrario: come nel mio elogio della leggerezza era implicito il mio rispetto

⁴⁷ ID., *Le sculture e i nomadi* (1975), in ID., *Collezione di sabbia* cit., p. 625. Il motivo del tappeto ritorna altre volte nell'opera di Calvino.

⁴⁸ Su questo punto, e più in generale sulla connessione tra forme stilistiche e idee letterarie, cfr. M. ZANCAN, «*Le città invisibili*» di Italo Calvino, in questo stesso CD-Rom.

⁴⁹ I. CALVINO, Presentazione all'edizione «Oscar» delle *Città invisibili*, ricavata da una conferenza in inglese detta il 23 marzo 1983 agli studenti della Graduate Writing Division della Columbia University di New York, Milano 1993, p. XI.

⁵⁰ In «The New York Times Book Review» del 2 dicembre 1984; ora in ID., *Saggi* cit., II, p. 2911 («Vorrei essere Mercutio. Delle sue qualità, ammiro soprattutto la leggerezza, in un mondo pieno di brutalità, l'immaginazione trasognata [...] e al tempo stesso la saggezza, come voce della ragione nel mezzo dei fanatici rancori tra Capuleti e Montecchi»).

⁵¹ *Ibid.* («[...] che sa benissimo che cosa è sogno e cosa realtà, e li vive entrambi ad occhi aperti»).

per il peso, così questa apologia della rapidità non pretende di negare i piaceri dell'indugio» (LA, p. 668). Ma, mentre nelle altre lezioni Calvino comincia da stimoli d'ordine più generale, in questa lo spunto è personale, si fonda su di un'esperienza profondamente e intensamente vissuta, con tratti, anche, di sofferta confessione autobiografica:

Dopo quarant'anni che scrivo *fiction*, dopo aver esplorato varie strade e compiuto esperimenti diversi, è venuta l'ora che io cerchi una definizione complessiva per il mio lavoro; proporrei questa: *la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso*; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio.

(LA, p. 631; c.n.).

Questo concetto, che poi è anche una concreta pratica di scrittura, ritorna spesso nel discorso di Calvino: per esempio, nell'intervista a Maria Corti, dove serve a definire un segmento del suo processo creativo: «Il libro *Palomar* è il risultato di molte fasi di un lavoro di questo tipo, in cui il “levare” ha avuto molta più importanza del “mettere”»⁵².

Calvino precisa che esistono tre forme diverse della «leggerezza». La prima consiste in «un alleggerimento del linguaggio per cui i significati vengono convogliati su un tessuto verbale come senza peso, fino ad assumere la stessa rarefatta consistenza [...]» (LA, p. 643): è il caso della poesia di Guido Cavalcanti o di Emily Dickinson; nel caso dell'opera di Calvino, direi che bisogna pensare soprattutto alle *Città invisibili*. La seconda consiste nella «narrazione di un ragionamento o d'un processo psicologico in cui agiscono elementi sottili o impercettibili, o qualunque descrizione che comporti un alto grado d'astrazione» (LA, p. 644): è il caso della prosa narrativa di Henry James; nell'antichità possiamo pensare al *De rerum natura* di Lucrezio, «la prima grande opera di poesia in cui la conoscenza del mondo diventa dissoluzione della compattezza del mondo, percezione di ciò che è infinitamente minuto e mobile e leggero» (LA, p. 636); fra gli scritti di Calvino mi pare che corrispondano a tale modello talune prose di *Palomar*. La terza s'identifica con «un'immagine figurale di leggerezza che assuma un valore emblematico, come, nella novella di Boccaccio [VI, 9], Cavalcanti che volteggia con le sue smilze gambe sopra la pietra tombale» (*ibid.*): è il caso, già richiamato, delle figure di don Chisciotte e di Mercurio, di Cyrano de Bergerac, più avanti del divino Swift e del Leopardi “lunare” dei *Canti* e delle *Operette morali*;

⁵² ID., *Intervista di Maria Corti* cit., p. 2925.

per Calvino stesso occorre pensare alle sue aeree invenzioni delle *Cosmicomiche* e a certe figure rarefatte e simboliche del *Castello dei destini incrociati*.

Anche nelle *Lezioni americane* ritorna per dominare sovrana la struttura ossimorica del pensiero (preferirei dire: del cervello) di Calvino. Anche la distinzione/opposizione leggerezza/peso si configura nella sua immaginazione con queste caratteristiche:

Possiamo dire che due vocazioni opposte si contendono il campo della letteratura attraverso i secoli: l'una tende a fare del linguaggio un elemento senza peso, che aleggia sopra le cose come una nube, o meglio un pulviscolo sottile, o meglio ancora come un campo di impulsi magnetici; l'altra tende a comunicare al linguaggio il peso, lo spesso, la concretezza delle cose, dei corpi, delle sensazioni. (LA, p. 642).

«All'origine della letteratura italiana – e europea – queste due vie sono aperte da Cavalcanti e da Dante» (*ibid.*). Si osservi che il brano precedente, in una stesura leggermente diversa recuperata tra gli appunti, portava un finale, poi caduto per motivi, io penso, di sobrietà, che suona in questo modo: «Entrambe queste scelte poetiche sono dominate da un'idea morale coerente e rigorosa [...]» (LA, *Apparato*, p. 2966): non si potrebbe essere più... calviniani di così.

Messo di fronte a queste molteplici alternative, – le diverse, peculiari forme della leggerezza, la distinzione/contrapposizione tra leggerezza e peso, – Calvino è ripreso dal suo eterno dubbio, dalla sua inesauribile, tormentosa incapacità di scelta, o più esattamente, dal suo desiderio di scegliere di volta in volta cose diverse, restando però sempre se stesso: «Devo imboccare questa strada? Ma la conclusione che mi attende non suonerà troppo scontata? La scrittura modello di ogni processo della realtà..., anzi, unica realtà conoscibile... anzi, unica realtà *tout court*... No, non mi metterò su questo binario obbligato che mi porta troppo lontano *dall'uso della parola come io la intendo, come inseguimento perpetuo delle cose, adeguamento alla loro varietà infinita*» (LA, p. 653; c.n.).

Di questo brano la parte importante è quella conclusiva. Ritorna un ragionamento già fatto: c'è un mondo esterno, una «varietà infinita» di cose, che la parola umana insegue perpetuamente, in una rincorsa destinata a non avere mai fine. Lasciamo stare che questo mondo esterno non sia neanche concepibile, nonché descrivibile, senza un linguaggio umano. Resta il fatto che Calvino “concepisce”, “vede” la propria immaginazione in questo modo: c'è un obiettivo esterno da raggiungere e da descrivere, che lo sguardo dello scrittore cerca di non perdere nelle nebbie della dissolvenza e nel caos della molteplicità. Si pongono in questo modo le condizioni per affrontare il discorso sulle altre «qualità».

È molto significativo il senso che si può ricavare, componendo un mosaico dei valori essenziali secondo Calvino alla scrittura letteraria. «La rapidità dello stile e del pensiero vuol dire soprattutto agilità, mobilità, disinvoltura [...]» (LA, p. 668; c.n.). Si può anche parlare di «velocità», sapendo tuttavia che «la velocità di cui si parla è una velocità mentale» (LA, p. 663; c.n.), la quale, nel senso stretto del termine, «non può essere misurata» (LA, p. 668). In questo modo, – ed è una confessione importante da parte di Calvino, – *poesia* e *prosa* si avvicinano molto: «Sono convinto che scrivere prosa non dovrebbe essere diverso dallo scrivere poesia: in entrambi i casi è ricerca di una espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile» (LA, p. 671). Calvino ha scelto di scrivere soprattutto *short stories*, perché «è difficile mantenere questo tipo di tensione in opere molto lunghe» (*ibid.*), oltre che per una insopprimibile inclinazione temperamentale.

Si potrebbe dire che nel «sistema» calviniano l'«esattezza» serve a «bilanciare» un eccesso di «rapidità». Infatti, «esattezza» vuol dire per lui soprattutto tre cose: «1) Un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato; 2) l'evocazione di immagini visuali nitide, incisive, memorabili [...]; 3) un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione» (LA, p. 677). Si tratta di «una battaglia con la lingua per catturare qualcosa che ancora sfugge all'espressione» (LA, p. 694): di questo atteggiamento costituisce un esempio particolarmente significativo un autore come Leonardo da Vinci, i cui codici «sono un documento straordinario di una battaglia con la lingua, una lingua ispida e nodosa, alla ricerca dell'espressione più ricca e sottile e precisa» (*ibid.*).

La *visibilità* è più che altro un ragionamento sull'«immaginazione» o, per meglio dire, sui modi con cui si forma e si sviluppa l'«immaginazione» o, forse più precisamente ancora, «la parte visuale della [...] fantasia», «precedente o contemporanea all'immaginazione verbale. [...] Il primo processo è quello che avviene normalmente nella lettura [...]» (LA, p. 699). Calvino ha battuto sia l'una sia l'altra strada. Infatti, «nell'ideazione d'un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali» (LA, p. 704). Però, in altri momenti (per esempio, nelle *Cosmicomiche*), ha seguito un «procedimento un po' diverso, perché il punto di partenza è un enunciato tratto dal discorso scientifico: il gioco autonomo delle immagini visuali deve nascere da questo enunciato concettuale» (LA, p. 705). In altri casi «l'immaginazione verbale» è stata stimolata fortemente dalla contemporanea «visione» di un oggetto prodotto a sua volta dall'«immaginazione figurativa»: è ciò

che gli è accaduto di fronte alle pitture di Carpaccio a San Giorgio degli Schiavoni a Venezia, come avevamo già segnalato a proposito di una pagina stupenda del *Castello dei destini incrociati*. Il rapporto tra Calvino e le arti figurative costituisce un *topos* centrale della sua posizione, come ha ben segnalato Marina Zancan nel suo saggio su *Le città invisibili*⁵³. Ma, tornando indietro agli anni dell'infanzia, si pensi all'importanza ch'egli attribuisce nella formazione delle proprie facoltà immaginative alla lettura puramente visiva delle "strisce" del «Corriere dei piccoli», prima che queste fossero dotate di un corredo verbale peraltro banalizzante (come lui stesso precisa; *LA*, pp. 708-9).

Trovo, – e l'ho già accennato, – che la *Molteplicità* sia la lezione più esteriore della serie. Il modello di tale «qualità», infatti, è «il romanzo contemporaneo come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come *rete di connessione* tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo» (*LA*, p. 717; c.n.). L'elenco degli autori possibili in questo quadro, – Gadda, Musil, Proust, Flaubert, Valéry, Borges, Perec..., – invece di chiarire tale enunciazione, la rende più confusa e approssimativa, accostando l'uno all'altro testi abissalmente distanti. L'impressione d'incertezza concettuale s'accentua ancora di più, se ai modelli suddetti vengono affiancate le opere sue, che Calvino indica come appartenenti a questa sfera: *Il castello dei destini incrociati* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. In realtà, a me pare che la nozione di «molteplicità» serva a Calvino allo scopo di attirare l'attenzione su di un altro aspetto della sua personalità e della sua opera, e cioè sulla tendenza a concepire l'attività letteraria come un' "attività combinatoria", in cui si riflette l'inesauribile varietà della vita e delle cose, secondo uno schema a lui caro sul quale siamo più volte tornati.

In questo senso si deve intendere la sua adesione ad un modello, che per altri versi si dovrebbe considerare così lontano da lui (si pensi a Gadda!); e cioè come ennesima giustificazione anche sul piano teorico alla sua incoercibile tendenza allo "scrivere breve". Infatti, scrive Calvino, «oggi la regola dello «scrivere breve» viene confermata anche dai romanzi lunghi, che presentano una struttura accumulativa, modulare, combinatoria» (*LA*, p. 730). Quando però si va al concreto torna in primo piano la figura di Valéry, scrittore tutt'altro che molteplice o enciclopedico nel senso gaddiano o borgesiano di questi termini, «un autore, – dice Calvino, – che non mi stanco mai di leggere» (*LA*, p. 728), e che proprio qui gli ispira un pensiero che ha poco a che fare con la molteplicità in sé e che se mai fa pensare al bisogno suo predominante di mettere ordine e di rarefare là dove c'è

⁵³ Cfr. M. ZANCAN, «*Le città invisibili*» di Italo Calvino cit., pp. 917 sgg.

un eccesso di presenze umane, di parole e di cose: «Tra i valori che vorrei fossero tramandati al prossimo millennio c'è soprattutto questo: d'una letteratura che abbia fatto proprio il gusto dell'ordine mentale e della esattezza, l'intelligenza della poesia e nello stesso tempo della scienza e della filosofia [...]» (*ibid.*). Capisco meno come si possa dire che «chi ha realizzato perfettamente l'ideale estetico di Valéry» nella narrativa sia Borges (*ibid.*).

Questo, che ho sommariamente riassunto, è in realtà un vero e proprio percorso, un viaggio affascinante attraverso molteplici forme e suggestioni letterarie, la cui ricchezza nessuna sintesi potrebbe neanche lontanamente restituire. Ogni affermazione, ogni enunciato si sostiene con innumerevoli fili al patrimonio letterario dello scrittore, che risulta immenso: cercherò di darne un'idea nel prossimo paragrafo. Il viaggio dello scrittore nel mondo della letteratura è scandito da numerose tappe, ognuna delle quali a sua volta corrisponde a un punto fermo della sua carriera. Questa storia interna di Calvino nel “pianeta letteratura” costituisce un capitolo a sé, e non dei meno interessanti, nella struttura di quest'opera. Non basta infatti dire: Calvino, scrittore “leggero”, “rapido”, “esatto”, “visibile” e “molteplice” ognuna di queste definizioni – o autodefinitzioni – si rifrange infatti in una pluralità di soluzioni possibili. Il viaggio, invece di presentarsi lineare, è come spezzettato in una miriade di sentieri, che portano nelle direzioni più diverse: il disegno complessivo dell'opera è più vicino alla forma di una ragnatela che a quella di un binario ferroviario.

La tormentosa resistenza a decidere (e a decidersi), che già nella *Leggerezza* era stata enunciata così chiaramente, costituisce un *Leitmotiv* delle *Lezioni*. Se è vero infatti che, quanto alla *rapidità*, Calvino può enunciare la sua posizione con queste bellissime parole: «Il mio lavoro di scrittore è stato teso fin dagli inizi a inseguire il fulmineo percorso dei circuiti mentali che catturano e collegano punti lontani dello spazio e del tempo» (*LA*, p. 670), è vero anche che, di lì a qualche pagina, egli sembra enunciare, con altrettanta efficacia, il principio opposto: «Nei tempi sempre più congestionati che ci attendono, il bisogno di letteratura dovrà puntare sulla massima concentrazione della poesia e del pensiero» (*LA*, p. 673). Ricordiamo le figure emblematiche del *Castello dei destini incrociati*: l'eremita e il cavaliere, san Girolamo e san Giorgio. Qui gli si sostituiscono due figure mitiche: Mercurio, vale a dire «la *sintonia*, ossia la partecipazione al mondo intorno a noi»; e Vulcano, ossia «la *focalità*, ossia la concentrazione costruttiva» (*LA*, p. 675). Nella sua attività lo scrittore «deve tener conto di tempi diversi: il tempo di Mercurio e il tempo di Vulcano, un messaggio d'immediatezza ottenuto a forza d'ag-

giustamenti pazienti e meticolosi; un'intuizione istantanea che appena formulata assume la definitività di ciò che non poteva essere altrimenti [...]» (LA, p. 676). Sono definizioni – e autodefinizioni – d'una precisione che abbaglia.

Tale conclusione è però da considerarsi tutt'altro che definitiva. Infatti, è proprio a proposito dell'"esattezza" – per quanto ciò possa apparire paradossale, – che il discorso s'ingarbuglia ancora di più. Anche l'esattezza, infatti, cioè la qualità della precisione per eccellenza, si biforca in due direzioni diverse: «da una parte la riduzione degli avvenimenti contingenti a schemi astratti con cui si possano compiere operazioni e dimostrare teoremi, e dall'altra parte lo sforzo delle parole per rendere conto con la maggiore precisione possibile dell'aspetto sensibile delle cose» (LA, p. 691). È evidente come in formulazioni di questo tipo si possano ritrovare molti degli elementi richiamati in precedenza, le «qualità» più dichiaratamente fisiche, – per esempio, «leggerezza» e «rapidità», – risistemate nel quadro dell'"esattezza", che è «qualità», come abbiamo già detto, d'ordine più formale (a testimonianza, ancora una volta, dell'intreccio complesso di piani, su cui Calvino fonda il suo discorso). Da questo punto di vista, anche «nelle *Città invisibili*, [l'opera "precisa" per antonomasia], ogni concetto e ogni valore si rivela duplice: anche l'esattezza [...]» (LA, p. 690). «Tra queste due strade, – aggiunge Calvino, – io oscillo continuamente e quando sento d'aver esplorato al massimo le possibilità dell'una mi butto sull'altra e viceversa. Così negli ultimi anni ho alternato i miei esercizi sulla struttura del racconto con esercizi di descrizione, arte oggi molto trascurata» (LA, pp. 691-92; c.n.). Se la seconda strada è, come Calvino indica esplicitamente, quella di *Palomar*, la prima è, mi sembra, quella delle *Città invisibili* e di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Analogamente, anche per quel che riguarda la "visibilità", lo scrittore descrive il proprio processo creativo come una mediazione fra due tendenze opposte, che egli cerca di tenere unite dentro un medesimo disegno: «Insomma, il mio procedimento vuole unificare la *generazione spontanea delle immagini* e l'*intenzionalità del pensiero discorsivo*. Anche quando la mossa d'apertura è dell'immaginazione visiva, che fa funzionare la sua logica intrinseca, essa si trova prima o poi catturata in una rete dove ragionamento ed espressione verbale impongono anche la loro logica [...]» (LA, p. 705).

Ma, se il discorso si fermasse qui, esso si "chiuderebbe" su quella "mediazione" o "composizione" che dir si voglia, cui ho già accennato, e ciò risulterebbe contrastante con il carattere sostanzialmente mobile, aperto o, se si vuole, "indeciso" dell'ispirazione calviniana. Prosegue infatti Calvino: «Ma c'è un'altra definizione in cui mi riconosco pienamente ed è l'immaginazione come repertorio del

potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere» (LA, p. 706). È per questa strada che Calvino imbocca, nel senso estremamente specifico e particolare che questo termine assume in lui (come ho già avuto modo di osservare), la direzione della "molteplicità". Infatti, l'idea di "molteplicità" è legata a quella di "enciclopedia". Ma, precisa Calvino, «quella che prende forma nei grandi romanzi del XX secolo è l'idea d'una enciclopedia *aperta*, aggettivo che certamente contraddice il sostantivo *enciclopedia*, nato etimologicamente dalla pretesa di esaurire la conoscenza del mondo rinchiudendola in un circolo» (LA, p. 726). È dunque l'idea di una "enciclopedia" che nega se stessa quella che Calvino persegue nella sua opera: non un obiettivo di conoscenza assoluto, ma un inesauribile, faticoso esercizio di conoscenza senza limiti, che abbraccia senza riserve gli statuti e le procedure della ricerca scientifica più moderna: infatti, «oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima» (*ibid.*). Quel che resta fermo è la persuasione che la letteratura è un'operazione che comporta sempre una sintesi di *conoscenza* e *d'immaginazione*; e l'ineliminabile anche se vacillante convincimento che la letteratura è un'operazione che dà *senso* alla vita, anzi, è l'operazione che dà più senso alla vita.

4. Modelli e fonti.

4.1. Un libro di modelli e fonti.

Letto da un certo punto di vista, si potrebbe dire che *Lezioni americane* è un libro fatto tutto di modelli e fonti. La tripartizione di «compiti» del libro, di cui parlavamo più indietro, – discorso di poetica, lettura di altri testi, messaggio, – andrebbe moltiplicata all'infinito, proprio perché essa passa attraverso e s'avvale di una miriade di riferimenti letterari, usati con grande libertà (gli autori di epoche anche molto diverse vengono trattati spesso all'interno del medesimo contesto dimostrativo) e tuttavia intrecciati e ricomposti in complicati geroglifici anche fiologicamente tutt'altro che insostenibili. Nella massa di riferimenti, che investono le opere dello stesso autore, sovente chiamate a sostegno o a riprova d'una determinata tesi, si possono tuttavia distinguere i testi, che costituiscono *l'oggetto* delle letture calviniane, da quelli che egli tratta, più o meno esplicitamente, come veri e propri *modelli*.

Dei primi appare opportuno fornire un elenco, perché ne risulta come una vera e propria Biblioteca di Babele, nella quale, come criteri ordinatori, c'è da una parte un più ovvio e normale codice storico-letterario ed interpretativo, dall'altra

c'è un gioco di associazioni profonde, non sempre facilmente penetrabili, che coincide con gli aspetti molteplici, – è il caso di dirlo, – della personalità, della psiche e dei gusti dello scrittore. Nella *Leggerezza* Calvino parla di: Ovidio, *Metamorfosi*, e Lucrezio, *De rerum natura* (i due medesimi autori, ed opere, che torneranno nella conclusione di *Molteplicità*: essi, dunque, appaiono, in qualche modo involontariamente, come coloro che “cominciano” e “finiscono” la parte più segreta e profonda del discorso calviniano, come vedremo meglio più avanti); Eugenio Montale, *Piccolo Testamento*; Milan Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*; Boccaccio, *Decameron* (VI, 9; la novella di Cavalcanti); Guido Cavalcanti, *Rime*, e Dante Alighieri, *Inferno*, XIV, 30 (considerati, rispettivamente, emblemi di “leggerezza” e di “pesantezza”); Emily Dickinson, la poesia che comincia «A sepal, petal and a thorn»; Henry James, *The Beast in the Jungle*; Cervantes, *Don Quijote* e Shakespeare, *Romeo and Juliet* (Mercutio); ancora Shakespeare, *As You Like It*; Cyrano de Bergerac («straordinario scrittore»), *Voyage dans la lune*; Jonathan Swift, *Viaggi di Gulliver*; Voltaire, *Micromégas*; Antoine Galland, traduttore in lingua francese agli inizi del secolo XVIII delle *Mille e una notte*; le Avventure di Munchhausen; Giacomo Leopardi, *Storia dell'astronomia* e i canti sul tema della luna; più di sfuggita, Raimondo Lullo, la Kabbala dei rabbini spagnoli e quella di Pico della Mirandola, Galileo e Leibniz; infine Franz Kafka, *Der Kùberlreiter* (*Il cavaliere del secchio*), che offre il destro a Calvino per l'elegante conclusione della *Lezione* («Così, a cavallo del nostro secchio, ci affacceremo al nuovo millennio, senza sperare di trovarvi nulla di più di quello che saremo capaci di portarvi»; *LA*, p. 655).

La *Rapidità* comincia con una serie intricata di riferimenti ad un tema leggendario, quello dell'imperatore Carlomagno, che in tarda età s'innamorò d'una fanciulla e continuò ad amarla anche dopo morta: Calvino cita, a questo proposito, Barbey d'Aurevilly (*Une vieille maîtresse*), di sfuggita, e solo analogicamente, l'*Orlando Furioso* e *Robinson Crusoe* Petrarca (*Familiars*, I, 4), il novelliere cinquecentesco italiano Sebastiano Erizzo, Giuseppe Betussi, autore del *Dialogo amoroso*, Gaston Paris, in quanto studioso delle tradizioni medievali tedesche, le *Fiabe italiane* curate dallo stesso Calvino, Charles Perrault. Passando ad altra argomentazione chiama in causa il *Rip Van Winkle* di Washington Irving, la serie fiabesca orientale di Sheherazade, di nuovo il *Decameron* di Boccaccio (VI, 1; la novella di madonna Oretta), *The English Mail-Coach* di Thomas De Quincey, lo *Zibaldone* di Leopardi, *Il Saggiatore* e il *Dialogo dei massimi sistemi* di Galileo Galilei (con particolare riferimento al ruolo che vi svolge la figura di Sagredo), una introduzione di Carlo Levi al *Tristram Shandy* di Sterne, il motto manuziano «Fe-

stina lente», che Calvino dichiara di aver fatto suo, le *Operette morali* di Leopardi; e poi, in rapida successione, gli *Specimen Days* di Walt Whitman, le poesie di William Carlos Williams, *Monsieur Teste* di Paul Valéry, i poemetti in prosa di Francis Ponge, le esplorazioni sul linguaggio di Michel Leiris, i brevissimi racconti di *Plume* di Henri Michaux; infine, il racconto *El acercamiento a Almotasim* di Jorge Luis Borges, la raccolta di *Racconti brevi e straordinari* curata dallo stesso Borges e da Bioy Casares, gli studi sulla simbologia alchimistica di Carl Gustav Jung; una storia cinese di Chuang Tzu.

Nell'*Esattezza* vengono richiamati: il Leopardi dello *Zibaldone*, precisamente quei passi in cui il poeta fa l'elogio del "vago" (proprio per arrivare a dimostrare l'«attenzione estremamente precisa e meticolosa che egli esige nella composizione d'ogni immagine, nella definizione minuziosa dei dettagli, nella scelta degli oggetti, dell'illuminazione, dell'atmosfera», proprio allo scopo di «raggiungere la vaghezza desiderata»; (LA, p. 680); il Robert Musil dell'*Uomo senza qualità*; il Roland Barthes di *La chambre claire*; ancora una volta il Paul Valéry di *Monsieur Teste*, ampiamente citato; di nuovo, e in stretta relazione con il discorso precedente, il Leopardi delle *Operette morali*; Flaubert e Giordano Bruno, affiancati, niente di meno, per la loro tendenza a vedere tutto il mondo in ogni dettaglio; uno di seguito all'altro, perché riconducibili a quello che Calvino chiama «l'emblema del cristallo» (LA, p. 688), autori come Paul Valéry, Wallace Stevens, Gottfried Benn, Fernando Pessoa, Ramon Gomez de la Serna, Massimo Bontempelli, Jorge Luis Borges, William Carlos Williams, Marianne Moore e Eugenio Montale con *L'anguilla*; Francis Ponge con "i brevi testi" di *Le parti pris des choses*; in relazione al discorso su Ponge, Mallarmé, Hofmannsthal e Wittgenstein; infine, con un rilievo inconsueto, trattandosi di «omo senza lettere» e fuori di qualsiasi convenzione di genere, Leonardo da Vinci.

La *Visibilità* ricomincia da Dante, *Purgatorio*, XVII, 25: «Poi piovette dentro a l'alta fantasia». In seguito grande rilievo è dato, – e le intuizioni di Calvino sono di notevole acutezza anche dal punto di vista storico-culturale, – agli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola, in cui lo scrittore coglie «il passaggio dalla parola all'immaginazione visiva, come via per raggiungere la conoscenza dei significati profondi» (LA, p. 701). Poi c'è un richiamo allo *spiritus phantasticus* di Giordano Bruno. Indi, con rapidissimo passaggio, entrano in scena il «Corriere dei piccoli» anni Trenta, i più noti *comics* americani del tempo (Happy Hooligan, the Katzenjammer Kids, Felix the Cat, Maggie and Jiggs, «tutti ribattezzati con nomi italiani»), una serie di autori fantastici e visionari, richiamati con il nome puro e semplice, – Hoffmann, Chamisso, Arnim, Eichendorff, Potocki, Gogol', Nerval,

Gautier, Hawthorne, Poe, Dickens, Turgenev, Leskov, Stevenson, Kipling, Wells, Beckett, e, infine, con un rilievo anche in questo caso inaspettato, un altro autore, il Balzac di *Le chef-d'œuvre inconnu*, cui Calvino attribuisce il merito d'essere il primo testo «in cui tutti questi problemi [cioè, quelli d'un nuovo rapporto tra immagine e parola] sono presenti allo stesso tempo» (LA, p.711).

La *Molteplicità* comincia con una lunga citazione da *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda, scrittore di cui Calvino ricorda le ambizioni filosofiche, rifacentesi al pensiero di Spinoza e Leibniz, e da considerare «come una sorta di equivalente italiano di Joyce» (LA, p. 717). Dopo aver citato di Gadda anche *La cognizione del dolore*, Calvino passa a esemplificare con *L'uomo senza qualità* di Robert Musil e con *La recherche* di Marcel Proust, con Goethe, Lichtenberg, Mallarmé e Flaubert, filtrati attraverso il libro di Hans Blumenberg, di cui più sotto do notizia, e, direttamente, con il Flaubert di *Bouvard et Pécuchet*, «il vero capostipite dei romanzi che stasera passo in rassegna» (LA, p. 724; interessante rammentare che i protagonisti dell'immortale opera flaubertiana sono da lui denominati i «don Quijote dello scientismo ottocentesco», facendoli così rientrare a loro volta in una categoria letteraria ancora più ampia): Calvino passa quindi alla *Montagna incantata* di Thomas Mann, «il libro che possiamo considerare la più completa introduzione alla cultura del nostro secolo» (LA, p. 726: «alla cultura», si badi, non solo «alla letteratura»).

Comincia quindi la serie degli scrittori e delle opere, a cui la fase finale dell'opera di Calvino più direttamente si riallaccia: Raymond Queneau (*Bâtons, chiffres et lettres*), Alfred Jarry (*L'amour absolu*), Paul Valéry, Georges Perec (*La vie mode d'emploi* e *Les choses*); qua e là, sparsi, accenni a Thomas Stearns Eliot e a James Joyce; e alla fine il ritorno, come ho già detto, a Lucrezio e Ovidio.

Calvino chiama in causa circa novanta autori, che è una bella cifra per un libretto di sole centoquattro pagine (edizione dei «Meridiani»): il che conferma al tempo stesso la natura enciclopedica e la destinazione parzialmente didascalica dell'opera. La moltitudine dei riferimenti non impedisce che alcune assenze siano particolarmente vistose. Si sa, ad esempio, quanto abbiano contato nel *curriculum* dello scrittore Calvino classici come Ludovico Ariosto, Joseph Conrad e Stendhal. La loro scomparsa, – totale o quasi, – dal catalogo della “biblioteca ideale” dello scrittore sta a significare soltanto che egli ha privilegiato letture e preferenze del suo ultimo periodo.

Nel catalogo della libreria calviniana entrano anche gli studi e i saggi, che gli son serviti per definire il proprio punto di vista. Anche su questi è interessante lanciare uno sguardo: sono libri di storia dell'arte, di questioni scientifiche, di

problemi epistemologici e linguistici: percentualmente in netta minoranza sono i testi esplicitamente di critica e storiografia letteraria. Facciamo qualche esempio: *Saturn and Melancholy* di Klibansky, Panofsky, Saxl; la *Morfologia della fiaba* di Propp; l'*Histoire de notre image* di André Virel; la *Breve storia dell'infinito* di Paolo Zellini; l'introduzione di Massimo Piattelli Palmarini al volume del dibattito tra Jean Piaget e Noam Chomsky intitolato *Théories du langage. Théories de l'apprentissage*; *Gödel, Escher, Bach* di Douglas Hofstadter e *L'empire de l'imaginaire* di Jean Starobinski; *Fenêtre jaune cadmium* di Hubert Damisch; *La disarmonia prestabilita* di Gian Carlo Roscioni; *La leggibilità del mondo* di Hans Blumenberg; i saggi sul romanzo di Michail Bachtin.

L'enunciazione del catalogo ci consente di mostrare che il disegno espositivo di Calvino non ubbidisce a nessuna ricostruzione di tipo storico o "lineare". Lo scrittore "usa" i testi in funzione sostanzialmente dimostrativa più che ermeneutica: e siccome le "qualità" letterarie di cui è alla ricerca sono di natura "fisica" e non estetica, egli può accostare l'uno all'altro autori che, se esaminati con altra chiave, non rivelerebbero pressoché nulla di comune. Si potrà anche osservare che in alcuni casi, – ho già fatto quello della *Molteplicità*, – la nozione con la quale è condotta la *quête* testuale è già in sé troppo incerta per determinare una scelta interamente persuasiva dei "testi d'appoggio" (è del tutto ovvio che la "molteplicità" gaddiana ha ben pochi punti di contatto con quella di Robert Musil). Ma un'osservazione del genere avrebbe senso soltanto se Calvino stesse costruendo un discorso di critica e di storia letteraria: siccome egli si adopera a edificare un'"idea" di letteratura catafratta contro le insidie del terzo millennio, più argomenti, più autori e più testi accumula e meglio è ai fini di questo impianto di difesa.

Ciò che ne scaturisce non è tanto un *resumé* della letteratura europea occidentale dalle origini ai giorni nostri, – che è tuttavia una chiave possibile di lettura del libro, – quanto la ricostruzione di una serie di *genealogie* attraverso le quali Calvino dà un ordine al processo e stabilisce, anche mediante vere e proprie *cattene di citazioni*, la costellazione dei riferimenti possibili. Poiché ognuna di queste costellazioni entra in rapporto attraverso un proprio punto o segmento con altre costellazioni, *alla fine tutto il sistema si tiene*, – e questo è davvero prodigioso.

Uno degli esempi più chiari di questo tipo di procedura si può cogliere nella lezione sull'*Esattezza*. Secondo Calvino, «la poetica dell'esattezza è rintracciabile in una linea che da Mallarmé risale a Baudelaire e da Baudelaire a Edgar Allan Poe» (*LA*, p. 685). Questa "linea", tuttavia, non è individuata da Calvino attraverso i testi ma con l'occhio di un altro autore, che l'ha già vista e pensata per sé

(e si veda come il geroglifico delle citazioni a questo punto s'infittisca): «In Edgar Allan Poe, nel Poe visto da Baudelaire e da Mallarmé, Valéry vede “le démon de la lucidité, le génie de l'analyse” [...]» (*ibid.*). Ma Valéry, come ho già ricordato, è uno di quegli autori che Calvino non si stanca mai di leggere: egli perciò porta nel sistema calviniano tutt'intero il suo patrimonio genetico. D'altra parte, colui che, secondo Calvino, avrebbe «realizzato perfettamente l'ideale estetico di Valéry d'esattezza nell'immaginazione e nel linguaggio, costruendo opere che rispondono alla rigorosa geometria del cristallo e all'astrazione d'un ragionamento deduttivo», sarebbe Jorge Luis Borges (*ibid.*): giusto o sbagliato che sia, – e se è sbagliato è ancor più significativo, perché la forzatura rivela un preciso risvolto della personalità calviniana, – si capisce che l'accostamento di due scrittori, in questo caso Valéry e Borges, ma eventualmente anche altri, non significa per Calvino nessuna comunanza ideale e/o psicologica ma soltanto il medesimo atteggiamento verso il linguaggio, che sempre si riconferma una sintesi d'immaginazione e di razionalità: sintesi nella quale, per l'appunto, sia Valéry sia Borges furono davvero maestri. Ma, se su di un versante Valéry si congiunge a Borges, sull'altro, – e questo nel senso letterale del termine, perché Valéry sta proprio in mezzo ai due, – stende le sue fila fino a toccare la rete di Leopardi: «Nel suo saggio su *Eureka* di Poe, Valéry s'interroga sulla cosmogonia, genere letterario prima che speculazione scientifica, e compie una brillante confutazione dell'idea dell'universo, che è anche una riaffermazione della forza mitica che ogni immagine di universo porta con sé. Anche qui come in Leopardi, l'attrattiva e la repulsione per l'infinito [...]» (*LA*, pp. 685-86). Segue un'attenta esposizione delle idee cosmogoniche di Leopardi nel *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco* e nel *Cantico del gallo silvestre*. Ma in un altro punto, precisamente nella *Rapidità*, il Giacomo Leopardi dello *Zibaldone*, il quale ragiona della «velocità [...] de' cavalli o veduta o sperimentata», si trascina dietro il ricordo del Galilei del *Saggiatore*, il quale avrebbe usato per primo «la metafora del cavallo per la velocità della mente [...]» (*LA*, p. 665): e così via di seguito, in una catena di associazioni potenzialmente infinita...

4.2. Le «Operette morali del XX secolo».

Discorso diverso andrebbe fatto a proposito dei veri e propri “modelli” (sto parlando, naturalmente, del tipo di scrittura critico-saggistica, di cui le *Lezioni americane* sono una testimonianza eloquente, e non in generale dell'opera di Calvino, per cui bisognerebbe tirare in ballo anche altri nomi). Gli indizi lasciati nel testo da Calvino sono numerosi e precisi, sicché non resta che ordinarli.

Innanzitutto, direi, c'è quello che vorrei chiamare il “quadrilatero degli stranieri”: Valéry, Ponge, Queneau, Borges. L'ammirazione e la stima nei confronti di questi quattro scrittori e poeti sono dichiarate più volte nel corso delle *Lezioni*. Alcune di queste valutazioni positive le ho già riportate in precedenza. Vediamo di completare il quadro.

Lo sfondo e la motivazione di queste preferenze sono rappresentati, in sostanza, dalla predilezione calviniana per le “forme brevi”. Calvino associa esplicitamente quei nomi a questa scelta stilistica ed esistenziale: «Vorrei [...] spezzare una lancia in favore della ricchezza delle forme brevi, con ciò che esse presuppongono come stile e come densità di contenuti. Penso al Paul Valéry di *Monsieur Teste* e di molti suoi saggi, ai poemetti in prosa sugli oggetti di Francis Ponge, alle esplorazioni di se stesso e del proprio linguaggio di Michel Leiris, allo *humour* misterioso e allucinato di Henri Michaux nei brevissimi racconti di *Plume*» (LA, p. 672).

Tali valutazioni si precisano altrove con abbondanza di argomenti e di ammissioni: «Paul Valéry è la personalità del nostro secolo che meglio ha definito la poesia come una tensione verso l'esattezza [...]. Questo dice Valéry nel suo saggio *Situation de Baudelaire* che ha per me il valore di un manifesto di poetica, insieme all'altro suo saggio su Poe e la cosmogonia, a proposito di *Eureka*» (LA, p. 685). Francis Ponge, a sua volta, «con i suoi piccoli poemi in prosa ha creato un genere unico nella letteratura contemporanea: proprio quel “quaderno di esercizi” di scolaro che per prima cosa deve esercitarsi a disporre le sue parole sull'estensione degli aspetti del mondo e ci riesce attraverso una serie di tentativi, *brouillons*, approssimazioni. Ponge è per me un maestro senza eguali perché i brevi testi de *Le parti pris des choses* e delle altre raccolte che proseguono in quella direzione, parlino essi della *crevette* o del *galet* o del *savon*, rappresentano il miglior esempio di una battaglia col linguaggio per farlo diventare il linguaggio delle cose, che parte dalle cose e torna a noi carico di tutto l'umano che abbiamo investito nelle cose» (LA, pp. 692-93; c.n.)⁵⁴. Si potrebbe osservare che Calvino coglie dell'autore del *Partipris des choses* soprattutto l'aspetto di rifondazione del linguaggio che deriva da una piena adesione alla realtà oggettuale piuttosto che la più o meno esplicita persuasione di un'autonoma identità delle cose: è questo, probabilmente, che lo spinge nell'età matura ad apprezzare tanto un autore i cui insegnamenti avevano avuto una parte non irrilevante nel “movimento” del *nouveau roman*, che Calvino

⁵⁴ A proposito di racconti sulla *crevette* o sul *galet* o sul *savon*, si rammenti che Italo Calvino ha scritto e pubblicato nel 1977 un testo del genere, che è *La poubelle agréée*, di rilevante importanza anche dal punto di vista dello sviluppo della sua poetica (*Romanzi e racconti* cit., III, pp. 59-79): si veda, ad esempio, la conclusione volutamente incompiuta. Naturalmente, a questo medesimo filone di scrittura fanno capo i racconti della sezione *Palomar fa la spesa*, in *Palomar* cit., pp. 930-39, cui ho già accennato più volte.

aveva criticato così fermamente anni prima nel *Mare dell'oggettività*. È questo medesimo carattere che lo spinge a “riconoscere” in Ponge «il Lucrezio del nostro tempo, che ricostruisce la fisicità del mondo attraverso l'impalpabile pulviscolo delle parole» (LA, p. 693) (secondo uno di quei “sistemi di relazioni”, di cui ho discusso a lungo in precedenza).

Eguale importante la dichiarata predilezione per Borges, le cui opere «rispondono alla rigorosa geometria del cristallo e all'astrazione d'un ragionamento deduttivo» (LA, p. 728). «Le ragioni della mia predilezione per Borges non si fermano qui, – prosegue Calvino –; cercherò di enumerarne le principali: perché ogni suo testo contiene un modello dell'universo o di un attributo dell'universo: l'infinito, l'innumerabile, il tempo, eterno e compresente o ciclico; perché sono sempre testi contenuti in poche pagine, con un'esemplare economia d'espressione; perché spesso i suoi racconti adottano la forma esteriore d'un qualche genere della letteratura popolare, forme collaudate da un lungo uso, che ne fa quasi delle strutture mitiche» (LA, pp. 728-29).

Raymond Queneau, definito «un romanziere enciclopedico d'un secolo dopo» (LA, p. 725), – s'intenda «un secolo dopo» l'uscita del flaubertiano *Bouvard et Pécuchet*, che egli avrebbe contribuito a difendere e rivalutare, – fa da guida a Calvino sul sentiero complicato e difficile dei rapporti tra linguaggi scientifici e linguaggio letterario, tra universo oggettuale e universo linguistico, tra necessità e caso, e così via⁵⁵. È significativo, tuttavia, che il passo di Queneau da *Segni; cifre e lettere*⁵⁶, che Calvino cita nelle *Lezioni*, rinvii ad una tematica calviniana tipica e ricorrente anche molto prima di aver conosciuto e frequentato questo autore, e cioè alla persuasione (anti-surrealistica) che nei meccanismi automatici di esplorazione ed espressione della coscienza e del subconscio non ci sia vera libertà, mentre la vera libertà è nel rispetto cosciente delle regole: «Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe parla tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore»⁵⁷.

Vorrei osservare che, se questi sono i nomi, Calvino sembra orientare le sue preferenze verso una serie di scrittori, i quali sembrano appartenere tutti o quasi tutti alla generazione letteraria precedente la sua, forse a quella prima ancora, se è

⁵⁵ Per la comprensione del rapporto tra Calvino e Queneau sarà importante la conoscenza della *Piccola guida alla Piccola cosmogonia* di Italo Calvino, in R. QUENEAU, *Piccola cosmogonia portatile*, traduzione di S. Solmi, Torino 1982, pp. 145-83.

⁵⁶ Cfr. ID., *Segni, cifre e lettere* cit., p. 93.

⁵⁷ «Il classico che scrive la sua tragedia osservando un certo numero di regole che conosce è più libero del poeta che scrive quel che gli passa per la testa ed è schiavo di altre regole che ignora» (LA, p. 733).

possibile stabilire distinzioni così nette. Se si esclude Paul Valéry, più anziano (nato nel 1871), gli altri sono nati in una fascia cronologica estremamente ristretta e uniforme: Borges, Ponge e Michaux nel 1899, Leiris nel 1901, Queneau nel 1903. Si tratta, dunque, della medesima generazione dei surrealisti (Breton del 1896, Aragon del '97); ma contraddistinti da una comune diversità rispetto a questi: e cioè che il surrealismo, per loro, non è il frutto di una operazione meccanica bensì di una lucida, rarefatta, razionale fino al punto d'apparire visionaria presa di coscienza della potenzialmente schiacciante identità dell'«oggetto» e della conseguente necessità di reagirvi, costruendo un sistema di regole consapevoli e ben visibili. Sono, cioè, quei narratori e poeti, che reagiscono alla grande crisi della Letteratura e del Linguaggio, accentuando la dimensione formale, regolistica, della ricerca letteraria: sono autori *della* «crisi», non *nella* «crisi», i quali ne avvertono l'incombenza in maniera forse più acuta e profonda di altri, ma invece di reagirvi battendo il filone avanguardistico, che risponde alla crisi introiettandola, si muovono nella direzione di una sovra-moltiplicazione del fattore creativo linguistico, che serva da baluardo al disordine e alla dissoluzione. In Italia forse soltanto Tommaso Landolfi, non a caso assai stimato da Calvino, corrisponde fedelmente a questo insieme di interessi e di tendenze: ma con una coscienza teorica ed intellettuale dei fenomeni molto minore.

Forte è, come si è visto, l'attenzione di Calvino alle esperienze letterarie e linguistiche straniere più avanzate di questo periodo, in particolare dell'area di lingua francese e spagnola e, più limitatamente, nord-americana. E tuttavia, proprio in questo periodo finale della sua vita, si precisano meglio che in passato i suoi rapporti con la tradizione letteraria italiana passata e recente. Si direbbe persino che cresca in lui un certo orgoglio dell'essere «scrittore italiano» e un senso più specifico e peculiare della sua identità intellettuale e linguistica. Ricorderò la sua risposta all'ultima domanda dell'ultima intervista concessa, quella a Maria Corti, più volte chiamata in ballo:

Per fare il punto sulla letteratura italiana oggi – e ridisegnare in questa luce la storia letteraria del secolo – bisogna tenere conto di varie cose che erano vere quarant'anni fa, all'epoca del mio apprendistato, e che sono ridiventate evidenti ora, dunque sono state sempre vere: *a)* predominanza della poesia in versi come portatrice di valori che anche i prosatori e narratori perseguono con mezzi diversi ma fini comuni; *b)* nella narrativa predominio del «racconto» e d'altri tipi di scrittura d'invenzione più del romanzo le cui riuscite sono rare ed eccezionali; *c)* gli irregolari, gli eccentrici, gli atipici finiscono per rivelarsi le figure più rappresentative del loro tempo.

Preso atto di ciò, riconsiderato il complesso di quel che ho fatto e detto e pensato in bene e in male, devo concludere che la letteratura italiana mi va benissimo e non potrei immaginarmi che nel suo contesto⁵⁸.

Ci sono in questa risposta diversi punti, che sono andato già sparsamente richiamando nella lettura delle *Lezioni americane*. Innanzitutto, il rapporto poesia / prosa narrativa: nel senso, precisamente, che la prosa narrativa tende a riprodurre con i suoi mezzi logiche e obiettivi propri della poesia, – il che apre una finestra anche sul modo di comporre adottato da Calvino negli ultimi anni (*Le città invisibili*, *Palomar*); in secondo luogo, la persuasione che, conformemente ad un suo gene quasi ereditario, nella narrativa italiana continua a predominare la forma breve del racconto, mentre il romanzo non dà esiti particolarmente significativi; infine, l'idea, che potrebbe apparire singolare in un individuo apparentemente “centrale” come lui, che a riuscire meglio sono ancora «gli irregolari, gli eccentrici, gli atipici» (che pensasse a se stesso? Questa ipotesi potrebbe costituire una bella chiave di lettura per l'intera opera di Calvino).

Sui problemi posti agli scrittori contemporanei dalla tradizione letteraria italiana Calvino si sofferma più volte nel corso della sua vita. Tornando indietro nel tempo, al 1968, c'è chi gli chiede conto delle sue preferenze in questo campo, e Calvino fornisce risposte di una chiarezza tanto più sorprendente in quanto siamo appena alle soglie della sua rivoluzione scienziata e cosmogonica degli anni successivi⁵⁹. Calvino mette in relazione Leopardi con Galilei e questi con Ariosto: «L'ideale di sguardo sul mondo che guida anche il Galileo scienziato è nutrito di cultura letteraria. Tanto che possiamo segnare una linea Ariosto-Galileo-Leopardi come una delle più importanti linee di forza della nostra letteratura»⁶⁰. Ma se, da una parte, sotto il profilo linguistico e fantastico, Calvino trova in questa linea un punto di appoggio importante per la sua ispirazione, dall'altra egli connette Galilei ad un altro personaggio non poco rilevante della nostra tradizione come Dante: ambedue, infatti, – l'uno partendo da un'esperienza scientifica del mondo per andare verso una sua rappresentazione valida anche dal punto di vista letterario, l'altro partendo da un'esperienza letteraria per arrivare a costruire “un'immagine dell'universo”, – si ponevano il problema di rappresentare “una mappa del mondo”, una cosmogonia fantastica e razionale insieme (e qualcosa del genere Calvino avrebbe potuto dire anche, *mutatis mutandis*, dell'*Orlando Furioso* di Lu-

⁵⁸ I. CALVINO, *Intervista di Maria Corti* cit., pp. 2928-29.

⁵⁹ ID., *Due interviste su scienza e letteratura* (1968), in ID., *Una pietra sopra* cit., pp. 229-37.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 232.

dovico Ariosto). Ora, è estremamente importante che Calvino individui in questa tendenza “una vocazione” che nella letteratura italiana è stata «[...] dominante sotto le più varie forme» e che «ne fa una letteratura così diversa dalle altre, così difficile, ma anche così insostituibile»⁶¹. Il nesso tra questa «vocazione» e le sorti della letteratura italiana è stato tanto forte che, quando quella “vocazione” si è indebolita, anche «la letteratura italiana ha visto diminuire la sua importanza»⁶². Calvino stabilisce quindi un rapporto assai complesso fra le proprie scelte individuali e le fortune della letteratura italiana contemporanea, cosa che forse non è stata abbastanza notata (perché Calvino l’ha espressa discretamente, non attraverso un manifesto: un manifesto sarebbero state le *Lezioni*, se lui avesse avuto il modo e il tempo di gestirne le conseguenze sul mondo letterario circostante). Si direbbe, in sostanza, che Calvino si proponga in quel momento come un erede autentico della tradizione letteraria italiana più alta. Dice infatti Calvino che «oggi forse è venuto il momento di riprenderla [la “vocazione” suddetta]»⁶³.

Di questa ripresa Calvino si sente protagonista; ed è su questa base, con espressioni non molto dissimili da quelle usate nell’intervista alla Corti di ben diciassette anni più tardi, che egli lega più strettamente il suo destino e la sua caratterizzazione alla tradizione letteraria italiana passata e contemporanea: «Devo dire che negli ultimi tempi – forse per il tipo di cose che mi sono messo a scrivere – la letteratura italiana è diventata per me più indispensabile di quanto non lo fosse prima; *in certi momenti ho la sensazione che la via che sto seguendo mi riporti nel vero alveo dimenticato della tradizione italiana*»⁶⁴.

Questo discorso nelle *Lezioni americane* si arricchisce e si articola ulteriormente, sulla base delle categorie, delle «qualità» e delle distinzioni dialettiche, che, come abbiamo visto, costituiscono i presupposti e la sostanza di quest’ultima opera: «Possiamo dire che due vocazioni opposte si contendono il campo della letteratura attraverso i secoli: l’una tende a fare del linguaggio un elemento senza peso, che aleggia sopra le cose come una nube, o meglio un pulviscolo sottile, o meglio ancora come un campo d’impulsi magnetici; l’altra tende a comunicare al linguaggio il peso, lo spessore, la concretezza delle cose, dei corpi, delle sensazioni» (*LA*, p. 642). Secondo Calvino, «alle origini della letteratura italiana – e europea – queste due vie sono aperte da Cavalcanti e da Dante» (*ibid.*). Nel caso specifico Calvino, fautore della leggerezza, si schiera dalla parte di Cavalcanti, anche

⁶¹ *Ibid.*, p. 233.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, cn.

se con la riserva che «quando Dante vuole esprimere leggerezza, anche nella *Divina Commedia*, nessuno sa farlo meglio di lui» (LA, pp. 642-43).

E pure l'ansia cosmogonica, sebbene sia concentrata soprattutto all'inizio su autori antichi come Ovidio e Lucrezio, richiama in causa con forza l'opera della letteratura italiana del passato che più ne aveva raccolto la spinta e gli orizzonti, e cioè il *Dialogo dei massimi sistemi del mondo* di Galilei, che sintetizza alla perfezione i due versanti della creazione letteraria *secundum* Calvino (questo è "il programma stilistico di Galileo": «la rapidità, l'agilità del ragionamento, l'economia degli argomenti, ma anche la fantasia degli esempi» (LA, p. 666). Precisione e fantasia, molteplicità ed esattezza: ci muoviamo sempre, con grande sicurezza e coerenza, dentro il medesimo ambito.

Confluente in qualche modo con il richiamo galileiano è quello a Leonardo da Vinci, che significativamente chiude con le diverse pagine dedicategli la lezione sull'*Esattezza* (LA, pp. 694-96). In Leonardo la conquista di tale "qualità" letteraria rappresenta il frutto, più che in un Galilei, d'un lungo percorso tra le difficoltà della lingua e l'aspirazione a dire cose nuove, al tempo stesso realistiche e fantastiche, e a dirle in modo nuovo, cioè non riconducibile alle "scuole" precedentemente dominanti. E per lui, per mettersi in questo atteggiamento completamente nuovo di fronte al problema del linguaggio poté risultare un vantaggio anche il fatto di essere «orno senza lettere», privo materialmente di rapporti con la tradizione. Anche in questo caso, seguendo la logica di quel processo "puntiforme" di associazioni, su cui si fonda il suo sistema letterario, l'esperienza dello scrittore, artista, scienziato rinascimentale viene collegata subito dopo a quella di un altro maestro moderno: «Anche i terni sono talora simili a quelli di Ponge, come nella serie di brevi favole che Leonardo scrive su oggetti o animali» (LA, p. 694).

Facciamo un balzo in avanti, prima di tornare indietro definitivamente e fermarci su di un punto fermo. Nelle *Lezioni americane* c'è più un ricordo che un ragionamento su Montale, lo scrittore italiano il cui temperamento Calvino avvertì fin dall'inizio come il più affine al suo⁶⁵. Dico ricordo più che ragionamento, perché Montale viene evocato non tanto a sostegno di questa o quella «qualità» della letteratura quanto a testimonianza di quell'intrepida sfida all'ignoto e al nulla, che la grande letteratura è costretta incessantemente ad affrontare per non ri-

⁶⁵ «Non per nulla il poeta della nostra giovinezza è stato Eugenio Montale: le sue poesie chiuse, dure, difficili, senza alcun appiglio a una storia se non individuale e interiore, erano il nostro punto di partenza: il suo universo pietroso, secco, glaciale, negativo, senza illusioni, è stato per noi l'unica terra solida in cui potevamo affondare le radici» (ID., *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (1959), in ID., *Saggi cit.*, I, p. 64).

nunciare alla sua “vocazione” più di fondo, che è quella della conoscenza: «Ma come possiamo sperare di salvarci in ciò che è più fragile? Questa poesia di Montale [*Piccolo testamento*] è una professione di fede nella persistenza di ciò che più sembra destinato a perire, e nei valori morali investiti nelle tracce più tenui: “il tenue bagliore strofinato | laggiù non era quello di un fiammifero”» (LA, p. 634; c.n.). Siccome si è parlato di atteggiamento “stoico” e di “scetticismo”, non potrà sembrare azzardato, *nel fondo*, l'accostamento di due personalità altrimenti così diverse come Montale e Calvino (a cui forse la comune origine ligure, così marcata, ha conferito le stimmate di questo difficile rapporto con il mondo).

Ma la figura italiana centrale del ragionamento delle *Lezioni americane* è senza dubbio un'altra, e cioè quella di Giacomo Leopardi. Passione a mio giudizio più recente di Italo Calvino, essa tuttavia è cresciuta in lui fino al punto di favorire un'affinità che va aldilà delle eventuali simpatie stilistiche e tematiche. Leopardi è lo scrittore che proprio ragionando nello *Zibaldone* della “vaghezza” e della “lontananza”, insegna a praticare «una attenzione estremamente precisa e meticolosa [...] nella composizione d'ogni immagine, nella definizione minuziosa dei dettagli, nella scelta degli oggetti, dell'illuminazione, dell'atmosfera, per raggiungere la vaghezza desiderata» (LA, pp. 679-83). E però anche lo scrittore che, soprattutto nelle *Operette morali*, ha ragionato dei grandi interrogativi cosmici e universali, che l'uomo si è sempre posto, la nascita e la fine del globo terrestre, lo svuotamento finale dell'intero universo, l'«arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale» (LA, p. 686). Ed è il poeta che nei *Canti* ha dedicato alla Luna, – questa creatura così tipica dell'immaginazione calviniana, – alcune delle più belle composizioni della poesia di tutti i tempi, operando “il miracolo” «di togliere al linguaggio ogni peso fino a farlo assomigliare alla luce lunare» (LA, pp. 651-52)⁶⁶.

E del tutto evidente che Calvino, nel rappresentare questo Leopardi tripartito, – precisione, cosmicità, fantasia e immaginazione, – e in tutte e tre le direzioni ai massimi livelli possibili, pensa a una figura veramente ideale di scrittore e di poeta, a cui si sente molto molto vicino. Faccio una proposta: se si accostano l'uomo alle altre *Palomar* e le *Lezioni americane*, – la forma poetica e quella saggistico-critica ultime della scrittura calviniana, – e se si leggono le due opere come le fac-

⁶⁶ Anche sul tema di Galilei e la Luna Calvino ha scritto delle pagine straordinarie. Così, ad esempio, – ma è solo un esempio, – nelle *Due interviste su scienza e letteratura* cit., p. 232: «Leggendo Galileo mi piace cercare i passi in cui parla della Luna: è la prima volta che la Luna diventa per gli uomini un oggetto reale, che viene descritta minutamente come cosa tangibile, eppure appena la Luna compare, *nel linguaggio di Galileo si sente una specie di rarefazione: ci si innalza in un'incantata sospensione*. Non per niente Galileo ammirò e postillò quel poeta cosmico e lunare che fu Ariosto» (corsivo nostro). Si potrebbe osservare: da quanto lontano viene a Calvino l'idea della «leggerezza»!

ce di una medesima medaglia, – e che ciò sia possibile, come ho avuto modo d’osservare più volte, c’è più di un indizio nella fase finale della produzione calviniana, – ci troveremo di fronte alle nostre *Operette morali* del XX secolo: protese a scrutare l’orizzonte, come quelle leopardiane, dalla punta aguzza d’una vetta isolata, e al tempo stesso ancorate solidamente da un’infinità di gioghi e colline ad un retroterra sterminato.

5. Un «ponte» verso il terzo millennio.

Ma le *Lezioni americane* non sono soltanto un libro sulla letteratura e sulla lettura. Sono anche un libro sulla civiltà e sull’esistenza, e sia pure viste in connessione con la prospettiva della letteratura e della lettura. E questo per due motivi.

Innanzitutto, perché al fondo della letteratura, – d’ogni letteratura, direi, ma in modo particolare della sua propria visione della letteratura, – Calvino colloca una sostanza *mitica*, che ha a che fare con la parte più profonda, germinale, della natura umana. Si rammenti che l’avvio stesso del discorso, nella *Leggerezza*, prende le mosse dalla ripresa di un filo mitico millenario. Ogni scrittore, e lo stesso Calvino, è assediato in ogni momento della sua storia dal rischio della pietrificazione medusea del linguaggio. Per sfuggirgli, egli deve calzare i sandali alati di Perseo, il quale, «per tagliare la testa di Medusa, [...] si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole [...]» (*LA*, p. 632). Il mito si compone di vari elementi, ognuno dei quali fa riferimento ad un aspetto elementare dell’esistenza umana, senza però che il nesso possa essere facilmente “esplicitato”: la forza del mito sta nella sua “letteralità”, non nel suo dispiegato contenuto allegorico: «Qui certo il mito vuol dirmi qualcosa, qualcosa che è implicito nelle immagini e che non si può spiegare altrimenti» (*LA*, p. 633). Il linguaggio umano stesso è per conto suo, spontaneamente, un grande fabbro di miti. E i miti, a loro volta, – questi grandi eredi e depositari d’una sapienza storica e profonda, che non smette mai di agire, più o meno consapevolmente, nella coscienza degli uomini, – diventano a loro volta dei formidabili strumenti per “leggere” il mondo e “ordinarlo”, pur senza costringerlo dentro la ferrea camicia di forza di una qualsivoglia ideologia (perché il mito è una grande “interpretazione” del mondo, ma può essere “interpretato” a sua volta in mille modi).

Questo riferimento mitico talvolta si spinge ad una profondità tale da poter assumere il valore e la portata di una identificazione autobiografica: «Mercurio, con le ali ai piedi, leggero e aereo, abile e agile e adattabile e disinvolto [come si

vede, il dio assume le forme d'un perfetto *alter ego* dell'eroe mitico Perseo], stabilisce le relazioni degli dei tra loro e quelle tra gli dei e gli uomini, tra le leggi universali e i casi individuali, tra le forze della natura e le forme della cultura, tra tutti gli oggetti del mondo e tra tutti i soggetti pensanti. Quale migliore patrono potrei scegliere per la mia proposta di letteratura?» (LA, pp. 673-74). E appena il caso di osservare che il mito prediletto da Calvino è, come si vede, una tipica figura di mediazione.

Ma il mito non è soltanto per Calvino, junghianamente, una proiezione fantastica dell'immaginario collettivo: è anche un modo per organizzare la difesa dell'umano contro il disumano, il bestiale, il mostruoso. Nella conclusione delle *Città invisibili* Calvino ricordava che ci sono due modi per non soffrire di quell'inferno, «che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme»: il secondo, quello più profondo e più giusto, consiste nel «cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio»⁶⁷. La creazione del mito serve dunque non a cancellare l'inferno e il mostro, ma a difendersene con gli unici strumenti a disposizione dell'uomo, e cioè fantasia e ragione. Perseo taglia la testa alla Medusa pietrificante, ma invece di disfarsene porta quell'orrendo trofeo sempre con sé, nascosto in un sacco: «E sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello» (LA, p. 633). Perseo, archetipo classico e pagano di un san Giorgio cristiano, è come questi un «vincitore di mostri» proprio in quanto non si rifiuta di negarne né l'esistenza né l'evidenza.

Ma il mito costituisce già una proiezione culturale del profondo. La letteratura invece spinge le sue radici ancora più giù, là dove l'insopprimibile tendenza umana alla comunicazione e all'espressione si prolunga e si perde fin nel buio dei tempi. Prima di arrivare a condensarsi e al tempo stesso a rarefarsi nel gioco sorvegliato e sapiente delle parole scritte, dei versi, dei metri, dei ritmi, delle forme squisite e sofisticate, la voce umana ha espresso in altri modi le fantasie, le paure, le gioie, gli incubi, i desideri e le passioni della nostra esistenza. E a questo filo millenario, il quale attraversa tutta la storia dell'uomo, che si riallaccia anche la letteratura dei nostri tempi:

Alla precarietà dell'esistenza della tribù, – siccità, malattie, influssi maligni – lo sciam-

⁶⁷ ID, *Le città invisibili*, in ID., *Romanzi e racconti* cit., II, p. 498.

no rispondeva annullando il peso del suo corpo, trasportandosi in volo in un altro mondo, in un altro livello di percezione, dove poteva trovare le forze per modificare la realtà. In secoli e civiltà più vicini a noi, nei villaggi dove la donna sopportava il peso più grave d'una vita di costrizioni, le streghe volavano di notte sui manici delle scope e anche sui veicoli più leggeri come spighe o fili di paglia. Prima di essere codificate dagli inquisitori queste visioni hanno fatto parte dell'immaginario popolare, o diciamo pure del vissuto. Credo che sia una costante antropologica questo nesso tra levitazione desiderata e privazione sofferta. E questo dispositivo antropologico che la letteratura perpetua. (LA, pp. 653-54).

Aggiunge Calvino: «Non mi pare una forzatura connettere questa funzione sciamanica e stregonesca documentata dall'etnologia e dal folklore con l'immaginario letterario; al contrario penso che la razionalità più profonda implicita in ogni operazione letteraria vada cercata nelle necessità antropologiche a cui essa corrisponde» (LA, p. 654). Vanno ancora richiamate a questo proposito le intensissime prose autobiografiche e antropologiche de *La strada di San Giovanni* e di *Dall'opaco*⁶⁸.

Ma si può dire di più: nella letteratura non si prosegue e si sviluppa soltanto quella parte dell'attività umana, che si è espressa in altre età o anche nella nostra continua ad esprimersi attraverso la voce dello sciamano, del cantastorie popolare o dell'ingenuo, primitivo compositore e narratore di fiabe. In essa si prosegue e si sviluppa un più complesso dinamismo di attività umane, intellettuali fondamentalmente, ma anche fisiche, nel quale si manifesta tutt'intero il rapporto conoscitivo e febbrile della nostra specie con il mondo:

Io [...] penso che siamo sempre alla caccia di qualcosa di nascosto o di solo potenziale ipotetico, di cui seguiamo le tracce che affiorano sulla superficie del suolo. Credo che i nostri meccanismi mentali elementari si ripetono dal Paleolitico dei nostri padri cacciatori e raccoglitori attraverso tutte le culture della storia umana. (LA, pp. 693-94).

Lo scrittore è dunque tutte queste cose insieme, o almeno lo è nei casi più alti: sciamano, cacciatore, narratore di fiabe, voce dell'immaginario collettivo, fautore di miti, artefice e funambolo della parola scritta, creatore di stile e di stili. E la letteratura, di conseguenza, non è soltanto un gioco verbale, anche se soltanto attraverso un gioco verbale essa può esprimersi: essa è un modo di reagire a quanto nella condizione umana ci attira verso il basso, ci fa prigionieri dell'"inferno". Le "qualità" della letteratura si trasformano in altrettante "qualità" esistenziali, in modi specifici di reagire al malessere dell'essere. Lo dice con grande chiarezza

⁶⁸ Cfr. ID., *Romanzi e racconti* cit., III, pp. 7-26, 89-101.

Calvino: «La letteratura» svolge una «funzione esistenziale»: ad esempio, «*la ricerca della leggerezza come reazione al peso di vivere*» (LA, p. 653; c.n.).

Questo è il passato e questo è il presente. Facciamo un passaggio al futuro. È impressionante come Calvino fosse colpito, negli ultimi anni della sua vita, da ricorrenti visioni di dissoluzione del mondo, di scomposizione atomistica dell'universo. È come se lo scrittore precipitasse in una voragine senza fine: la fascinazione del più piccolo sempre più piccolo, all'infinito: «E allora mi prende un'altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto» (LA, p. 686). Le parole-chiave di questa visione del mondo e insieme di questa predisposizione fascinosa sono «pulviscolo», «pulviscolare», associate di volta in volta all'idea di un mondo che può suddividersi in particelle sempre più minuscole e a quella di una realtà che è in via di disgregazione sempre più rapida e irresistibile. Già in *Palomar* avevamo potuto leggere: «Ogni processo di disgregazione dell'ordine del mondo è irreversibile, ma gli effetti vengono nascosti e ritardati dal pulviscolo dei grandi numeri che contiene possibilità praticamente illimitate di nuove simmetrie, combinazioni, appaiamenti»⁶⁹. Nelle *Lezioni americane* esse costituiscono i fili del tessuto dell'essere, sui quali si fonda l'edificio dell'aerea, impalpabile e fragilissima architettura letteratura.

A proposito della “melanconia” shakespeariana, Calvino scrive ch'essa è fatta di «un velo di particelle minutissime d'umori e sensazioni, *un pulviscolo d'atomi* come tutto ciò che costituisce l'ultima sostanza della molteplicità delle cose» (LA, p. 647; cn.). A parte l'ovvia centralità del riferimento a Lucrezio in questa visione, Cyrano diviene per lui il «poeta dell'atomismo» (LA, p. 648) e Leopardi lo scrittore in cui «la ricerca dell'indeterminato diventa l'osservazione del molteplice, del formicolante, del pulviscolare [...]» (LA, p. 681). Lucrezio e Ponge sono riconosciuti affini anche in questo, e cioè in quanto perseguono l'obiettivo di una poesia «che ricostruisce la fisicità del mondo *attraverso l'impalpabile pulviscolo delle parole*» (LA, p. 693; c.n.).

Si direbbe dunque che Calvino, protendendo lo sguardo verso il terzo millennio dal suo aereo osservatorio, veda il mondo umano stretto fra due rischi di portata colossale: la “pestilenza” del linguaggio e la “spazzatura” delle immagini, da una parte; la caduta dell'universo nel vortice dell'entropia, la sua disseminazione in una miriade di parti staccate e incomunicabili, dall'altra. Che si tratti an-

⁶⁹ ID., *La pantofola spaiata*, in ID., *Palomar* cit., p. 959.

che in questo secondo caso di una “visione” e non di una “realtà”, non toglie nulla, come abbiamo visto, alla drammaticità di questa prospettiva.

Sarebbe perfettamente superfluo osservare che Calvino reagisce a questo duplice rischio con l'animo di un uomo “antico”, appartenente ad una generazione che si è formata tutta nell'era pre-massmediologica, come abbiamo visto, e che si va anche anagraficamente estinguendo, con gli strumenti, le forme e i simboli fondamentali della propria “condizione” millenaria: la letteratura che è, essenzialmente, parola scritta che è, essenzialmente, il “libro”. All'inizio di quest'era c'è, appunto, il “Libro”, modello sacro a tutte le centinaia di migliaia di libri, sacri e profani, che hanno ripetuto più o meno la “forma” (e qualche volta la “sostanza”) del primo. Cosa ci sia dopo, di fatto, è difficile ancora dire: sappiamo di certo che nulla sarà come prima. Ma Calvino, – non giova nasconderselo, – pur essendo stato contraddistinto nel corso di tutta la sua vita da una potente tensione innovativa, non mostra più in chiusura intenti innovativi: mira soltanto a “conservare”, se si può definire un atto di conservazione il tentativo di far giungere ai destinatari (eventuali e possibili) un'eredità. Anche in questo atteggiamento, del resto, c'è la ripetizione di una situazione ciclica nella storia della cultura occidentale, essendo stati tutti i grandi passaggi epocali al suo interno per lo più contraddistinti dalla presenza di grandi protagonisti, i quali si prefiggevano il compito di traghettare aldilà del vortice o *maëlstrom* in corso la parte migliore e più degna dell'immenso patrimonio familiare: operazioni di squisita, raffinata distillazione, che hanno costituito a loro volta momenti importantissimi di fondazione dentro quella storia (una tradizione, che, oltre ad esserci, *fa* se stessa).

Ma si potrebbe anche dire che Calvino avverte come il passaggio che *noi* stiamo compiendo sia di eccezionale, forse singolare rilevanza, perché investe la sostanza della parola scritta, e cioè le forme e i modi del linguaggio, e dunque la forma, l'uso e la sopravvivenza stessa del libro e dunque, insieme con il linguaggio, la parola scritta e il libro, anche la forma, l'uso e la sopravvivenza stessa della letteratura. Le sue ultime formulazioni, dunque, pur indicando con chiarezza la direzione di una tendenza, non sono esenti dall'angoscia della situazione, che è anche questa volta esistenziale e al tempo stesso epocale.

Di fronte a questo quadro in cui tutte le parti sembrano autonomizzarsi e procedere verso opposte direzioni, fino alla completa disgregazione dell'organismo, la letteratura secondo Calvino continua ad essere indispensabile per “tenere unito” l'insieme e contrapporre ad una visione “fatale” della vita umana una serie di scelte coscienti e razionali. Essa, dunque, – e ciò, come si può capire, è della massima importanza, – è *al tempo stesso un fattore di ordine e un fattore di libertà*:

L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. *L'opera letteraria è una di queste minime pozioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo.* La poesia è la grande nemica del caso, pur essendo anch'essa figlia del caso e sapendo che il caso in ultima istanza avrà partita vinta. «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» [Mallarmé].

(LA, pp. 687-88; c.n.).

Come sempre in Calvino, questa “resistenza” della letteratura può assumere una duplice forma. Da una parte, essa può come adattarsi flessibilmente alla moltiplicazione infinita delle cose, dei particolari, dei dettagli, che, come abbiamo visto, corre inesorabilmente verso il molteplice e l'infinitesimale. Anche in questo caso, non v'è dubbio, si verifica un processo di “riunificazione” del separato e del molteplice: ma la forma che la sintesi assume tende a riprodurre in sé l'inesauribile varietà del cosmo:

Comunque, tutte le «realtà» e le «fantasie» possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale exteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale; le visioni polimorfe degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto.

(LA, p. 714).

Dall'altra, invece, essa può tentare una “solidificazione” dei rapporti, che in natura si presentano tutti allo stadio fluido o gassoso o pulviscolare, ripresentando in forme nuove un ideale di perfezione, che gli scrittori contemporanei, per non parlare degli individui comuni, tendono sempre più a obliare. Comparire più volte l'“emblema” del cristallo ad esprimere il punto d'arrivo dell'intero processo:

Il cristallo, con la sua esatta sfaccettatura e la sua capacità di rifrangere la luce, è il modello di perfezione che ho sempre tenuto come un emblema, e questa predilezione è diventata ancor più significativa da quando si sa che certe proprietà della nascita e della crescita dei cristalli somigliano a quelle degli esseri biologici più elementari, costituendo quasi un ponte tra il mondo minerale e la materia vivente.

(LA, p. 688).

Ma qui, in conclusione, s'affaccia e s'impone un ulteriore passaggio, che io definirei la “teoria del ponte”: «[...] costituendo quasi un ponte tra il mondo minerale e la materia vivente»... Come il cristallo in natura, la letteratura nel mondo

umano è quell'operazione che "stende ponti". L'idea è ben presente in *Palomar*, dove si manifesta come tutto ciò che collega l'uomo agli altri aspetti del cosmo, sia che si tratti dell'astro più importante, il Sole, sia che si tratti più modestamente di un uccello, il merlo: «Nel mondo che si disfa, la cosa che lui vorrebbe salvare è la più fragile: *quel ponte marino* tra i suoi occhi e il sole calante»⁷⁰; «Il fischio uguale dell'uomo e del merlo ecco gli appare come *un ponte gettato sull'abisso*»⁷¹. La letteratura non è molto diversa da quella speciale modulazione di suoni, che, raccogliendo il fiato nelle gote e spingendolo fuori dalla bocca opportunamente serrata, il signor Palomar si sforza di emettere allo scopo di raggiungere uno stato dell'essere (che si chiami merlo o con un altro nome, questo proprio non importa), il quale rimarrebbe altrimenti incomunicato e incomunicabile. Infatti: «La parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, *come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto*» (*LA*, p. 694).

Quel che la letteratura riesce ad esprimere è solo una parte, – un cenno, un'allusione, un geroglifico, – di quel che sta "fuori", di quel che sta "nell'opaco": e tuttavia, questo suo compito, altri non sarebbero in grado di assolverlo. Solo che nulla garantisce il risultato di questo processo, e soprattutto nulla garantisce che questo risultato, una volta raggiunto, sia mantenuto. In questo mestiere non ci sono reti di protezione.

Fragilità, rischio, ponte-vuoto: son queste le parole con le quali si chiude lo smisurato percorso. Oltre – c'è il sogno impossibile di «un'opera concepita al di fuori del *self*», capace di uscire «dalla prospettiva limitata dell'io individuale», «per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...» (*LA*, p. 933). Oppure – c'è il punto d'arrivo veramente finale, la constatazione che l'esercizio inesausto delle parole conduce anch'esso, nonostante tutto, alla persuasione dell'inevitabilità del nulla, del sopravvento dell'assenza e in definitiva del silenzio. E giocando con l'infinita moltiplicazione delle parole che, in definitiva, il signor Palomar muore: «Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante, – pensa Palomar, – e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine! Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più di essere morto. In quel momento muore»⁷². Tradotta in termini letterari, questa situazione esistenziale significa che il massimo della presenza, il livello più alto della sorveglianza, possono non servire

⁷⁰ ID., *La spada nel sole*, *ibid.*, p. 885; c.n.

⁷¹ ID., *Il fischio del merlo*, *ibid.*, p. 895; c.n.

⁷² ID., *Come imparare a essere morto*, *ibid.*, p. 979.

ad altro che a contemplare la fine di ogni sistema di parole, l'inizio di una lunga ininterrotta e profonda afasia, il mondo - che - non è più - in grado - di parlare, il mondo che si è dimenticato come - si fa - a parlare: «All'ineluttabile trionfo dell'entropia, Mallarmé risponde contrapponendole i suoi perfetti cristalli di parole, *pur sapendo che la loro sostanza è la stessa a cui tende l'universo: la negazione, l'assenza, il niente*» (LA, p. 752; c.n.). La gara, dunque, è impari, anche se non si può fare a meno di ingaggiarla (la *morale* contro il *nulla*): quel fragile ponte, infatti, non solo è gettato *sul* vuoto, ma forse si protende anche *verso* il vuoto.

Non ho nessun obbligo di rispondere, – ammesso che la *mia* risposta interessi a qualcuno, – alla domanda se la diagnosi di Calvino possa essere considerata più o meno valida per il terzo millennio, cui essa si rivolge. È certo, mi pare, che essa vada considerata più un grande bilancio del passato che non una geniale anticipazione del futuro (il quale, del resto, come tutti sanno, giace misterioso nel grembo di Giove). Aggiungo che, partito dall'intenzione di formulare un “messaggio”, Calvino, nello sviluppare fino in fondo il proprio discorso, alza il tiro e si misura con le frontiere ultime della sua posizione ideale e umana. Alla fine, – e non importa che questa sovrapposizione sia più o meno fondata, perché questo è ciò che di solito accade, – il suo destino individuale e quello del mondo s'incontrano, e Calvino mostra di pensare del destino della parola e della scrittura esattamente ciò che pensa del suo proprio destino individuale: ambedue in bilico sul filo teso fra presenza e assenza, fra coscienza e materia, fra organicità e dispersione, – un filo teso, sempre sul punto di spezzarsi. Il grande interrogativo del nichilismo moderno ricompare dunque anche nell'operosa eticità dello scrittore Calvino: se sia possibile darsi un *obiettivo* sostanziale al di fuori del proprio *comportamento*. La risposta mi pare questa: il *Beruf* calviniano approda ad una visione totalmente disincantata dell'esistenza umana e del cosmo. Ma fin quando non ha smesso d'essere vivo, e cioè prima di diventare morto, quel *Beruf* non ha smesso di trattare parole e di comporre “descrizioni”. Questo è il massimo, per il passato e per il presente, che si possa richiedere a un *Beruf* letterario; e fin quando qualcuno non ce ne darà un altro, continueremo a pensare che sul ponte calviniano debba passare chiunque ancora scelga di pensare/produrre “opere”.

6. Nota bibliografica.

Le notizie sulle edizioni del testo sono contenute nella nota I, a p. 953, cui rimandiamo. Alla ristampa nell'ormai imprescindibile edizione dei «Meridiani» Mondadori, dalla quale del resto abbiamo tratto tutte le nostre citazioni (*Saggi*, 1945-1985, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Milano 1955, I, pp. 627-753), si accompagnano l'apparato al testo (II, pp. 2957-85) e la bibliografia (*ibid.*, pp. 3037-38), strumenti preziosi per la ricostruzione della storia esterna e interna dell'opera e per la sua comprensione.

Per la bibliografia rimandiamo all'edizione mondadoriana. Va tenuto presente tuttavia che, salvo qualche eccezione, le voci ivi riportate sono articoli di giornale apparsi sui quotidiani o sui periodici quando il volume delle *Lezioni*, nell'edizione Garzanti curata dalla moglie Esther, vide la luce la prima volta (Milano 1988). Questo è il segno, mi pare, che, nonostante il tempo trascorso, le *Lezioni americane* hanno stentato, e forse stentano ancora, ad entrare nel circolo della comprensione complessiva dell'opera calviniana, di cui invece rappresentano, come ho tentato di dimostrare, l'ultima coerente conclusione e sintesi.

Poco spazio dedicano alle *Lezioni* due libri per altri versi interessanti come G. C. FERRETTI, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista*, 1945-1985, Roma 1989 (particolarmente alle pp. 154-59) e G. BERTONE, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino 1994. Spunti notevoli per capire l'ultimo Calvino si possono trovare, come abbiamo già detto, nel recente volume di R. BERTONI, *Int'abrighu int'ubagu*, Torino 1993.

Delle altre voci posso dire che ho tenuto presenti soprattutto A. ARBASINO, *Calvino. Memorandum*, in «La Repubblica», 10 marzo 1988, pp. 32-33; E. SCALFARI, *E una sera Calvino sulle ali di Mercurio*, *ibid.*, 2 giugno 1988, p. 1 (curiosamente non segnalato nell'accurata bibliografia mondadoriana); M. BARENGHI, *Calvino e il tappeto della sapienza*, in «Linea d'ombra», VI (1988), pp. 15-17; G. ALMANZI, *Enciclopedismo e paranoia*, in «Nuovi Argomenti», nuova serie, n. 28 (1988), pp. 100-5; C. GARBOLI, *Plutone nella rete*, in «L'Indice», V (1988), pp. 12-13.

Nella stesura del mio saggio mi sono rifatto a due miei articoli precedenti, l'uno apparso alla morte di Calvino: A. ASOR ROSA, *Il cuore duro di Italo Calvino*, in «La Repubblica», 30 novembre 1985; e l'altro dedicato proprio alle *Lezioni*: ID., *Se un albero parlasse a primavera*, *ibid.*, 2 agosto 1988; ma soprattutto alla mia relazione *Il «punto di vista» di Calvino*, in AA.VV., *Italo Calvino. Atti del Conve-*

gno Internazionale (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio 1987), Milano 1988, pp. 261-76. Ho tenuto anche molto conto del saggio di M. ZANCAN, «*Le città invisibili*» di Italo Calvino, in questo stesso Cd-Rom, che evidenzia, come forse non era ancora accaduto, le linee di continuità e al tempo stesso di profonda rottura presenti nel capolavoro calviniano, – linee a cui le *Lezioni americane* direttamente si riallacciano.