

CAPITOLO TERZO

Appunti per una «storia-scoria»:
vita e morte della memoria
nella narrativa calviniana

Cosimo Piovasco è un esploratore, anzi un «navigatore» della memoria. Lo sguardo che lo scrittore deve puntare sul mare memoriale, perché da esso emergano gli oggetti che si disporranno nella sequenza analogica del racconto-per-immagini, si comporta come l'occhio di un viaggiatore. E sappiamo che, per Calvino, «viaggiare non serve molto a capire (...) ma serve a riattivare per un momento l'uso degli occhi, la lettura visiva del mondo»¹. E tuttavia, come abbiamo sottolineato nei capitoli precedenti, il pericolo che lo scrittore vedeva in agguato, nell'intraprendere un viaggio di ritorno verso il paesaggio storico e naturale della propria adolescenza, era quello di un oscuramento della visione, coincidente con una sorta di «pietrificazione» della realtà osservata². Il rifiuto di riconoscersi nella tradizione borghese determinava in Calvino la difficoltà a riportare alla luce il proprio passato: difficoltà che nel *Barone Rampante* sarà parzialmente superata grazie all'adozione di un punto di vista straniato sulla realtà di Ombrosa-San Giovanni ed alla trasposizione della favola allegorica in un passato mitico. Nel cinema mentale di Calvino, la memoria si salda con l'affabulazione sui temi avventurosi e mitici – il *Robinson Crusoe*, i romanzi di Stevenson e Conrad, il picaresco viaggio di Sterne – per generare il nuovo mito del *Barone Rampante*. E allora, proprio sui meccanismi della memoria e del cinema, che sono i fattori costitutivi del cinema mentale, sarà necessario soffermarsi per comprendere in che modo tecniche della memoria e tecniche cinematografiche permettano a Calvino di superare la rimozione del proprio passato e di liberarne gran parte del contenuto nel romanzo autobiografico grazie al processo di scrittura-per-immagini. Bis-

gnerà ricordare, a questo proposito, che la rimozione non investe soltanto il vissuto autobiografico dello scrittore ma anche i contenuti e la sostanza di quelle letture che, dalla cultura dominante, venivano classificate come «borghesi» e che, non a caso, tornano a galla nel *Barone Rampante* per quello stesso spirito di recupero e di conciliazione che animava Calvino in quel torno di anni. Oltre a quelli che Ferretti definisce i «suoi autori», Stevenson e Conrad, la reticenza di Calvino a parlare delle letture che più solleticavano la sua immaginazione si estende anche ad un composito gruppo di opere che la Einaudi veniva pubblicando tra la prima e la seconda metà degli anni '50. La cartina di tornasole che ci consente di portare alla luce i riferimenti bibliografici, che confluiranno poi nel grande contenitore allegorico del *Barone Rampante*, è il bollettino di informazioni culturali della casa editrice, il «Notiziario Einaudi», del quale Calvino fu direttore editoriale dal 1952 al 1959³. Anche qui, come nel caso degli articoli pubblicati su sedi diverse e analizzati da Ferretti, la preoccupazione ideologica appare dominante. Numerosi articoli e recensioni, che recano l'impronta stilistica e culturale di Calvino, sono protetti dall'anonimato e il bollettino si configura come una miniera di indizi, tracce e percorsi possibili, illuminanti per chi si proponga di ricostruire il funzionamento del laboratorio di scrittura calviniano⁴. Fra i testi passati in rassegna è stato soprattutto utile, ai fini di questa indagine, rilevare la passione calviniana per una figura della tradizione anglosassone che in alcuni di questi articoli compare: il pioniere. I leggendari capitani di Conrad della navigazione a vela sfilano davanti ai nostri occhi con indosso l'abito di un mestiere che di volta in volta si rinnova, pur conservando un tratto distintivo che ne designa il carattere: l'ostinazione. Tratto che pare legato indissolubilmente alla provenienza geografica di ciascuno di questi eroi: l'Inghilterra. Da *L'avventura sottomarina* di Philippe Diolé⁵, l'immersionista pioniere dei fondali marini – francese, ma di spirito fortemente anglosassone –, a *L'esplorazione dello spazio* di Arthur Clarke⁶, pioniere dello spazio, ai numerosi libri di archeologi inglesi, quali Leonard Woolley – lo scopritore della mitica Ur – e John Chadwick⁷: il filo sotterraneo che unisce questi oggetti della me-

moria calviniana è come il filo di Arianna che permette l'uscita dal labirinto di specchi in cui si rischia di incappare esplorando il vasto continente della scrittura conradiana, primo grande modello dell'opera di Calvino. Questo filo ci consente infatti di stabilire almeno un punto fermo rispetto al modo in cui avveniva in Calvino il recupero della memoria «borghese»: la riflessione sull'eroe, sul pioniere nei suoi molteplici travestimenti – da Robinson Crusoe e dai capitani di Conrad, fino agli esploratori del «Notiziario Einaudi» – si sviluppa senza soluzione di continuità. Questo accade perché l'esploratore-pioniere gode di un rapporto privilegiato con la natura, laddove per Calvino:

Il confronto con la natura

È la situazione elementare da cui prende le mosse il fare umano; perciò la ricchezza poetica e morale che avranno sempre le *testimonianze degli esploratori*, di chiunque si trova a lottare con la natura⁸.

La sfida alla natura che anima il «fare» di Mario Calvino è, come abbiamo visto, uno dei tratti che connota positivamente l'etica individualista e costituisce inoltre l'immagine centrale su cui germoglia l'invenzione del novello Robinson, Cosimo Piovasco. È pur vero che, nell'allegoria calviniana, il rapporto con gli alberi di Ombrosa simboleggia il rapporto di Calvino con la letteratura – la «vegetazione di frasi scritte» – e, ne *La strada di San Giovanni*, lo scrittore afferma di aver rifiutato il rapporto con la natura soltanto per ritrovarne in seguito le tracce ed il significato grazie al suo rapporto con la letteratura. Lo scarto fra rapporto diretto e rapporto mediato con la natura è fornito dal terzo elemento che la letteratura mette in gioco e che determina il riavvicinamento cosciente di Calvino al suo paesaggio di origine: la storia. E infatti, il lettore di un resoconto di avventure o di una narrazione documentaria non avrà il gusto del confronto diretto con l'elemento naturale, ma potrà godere della ricostruzione storica che le tante esperienze del «fare» umano delineano nella sua memoria e potrà, inoltre, sentirsi egli stesso un anello naturale della genealogia storica da lui ricostruita. È questo in fondo il concetto che guida l'azione del capitano di *Linea d'ombra* il quale riuscirà a vincere la sua prova di iniziazione nella sfida alla natura proprio perché intrattiene, nella sua memoria, un rapporto

privilegiato con i capitani che lo hanno preceduto. Dunque, la priorità del rapporto con la letteratura risiede nella possibilità che essa offre di un duplice confronto con i due termini di natura e storia che insieme concorrono all'autocostruzione dell'individuo. Questo è il primo livello del significato che Calvino assegna alla metafora vegetale, dove per rapporto con la natura «scritta» si intende la lettura. Quando però il confronto diventa cimento, e la sfida alla natura «scritta» implica il «fare» scrittura – significato privilegiato da Calvino –, allora la storia della letteratura, cioè degli scrittori che si sono cimentati precedentemente nella sfida, assume lo stesso valore che per il capitano di *Linea d'Ombra* riveste la catena genealogica dei capitani suoi predecessori. I libri contengono la memoria del «fare». E nei libri di Conrad, in particolare, la memoria del «fare» diviene tutt'uno con quella dell'«essere», visto che lo scrittore incarnò, per metà della sua vita, la figura del pioniere-esploratore che compare in tanti suoi romanzi. Ecco la ragione della preferenza che Calvino accordava al capitano inglese: la memoria dell'essere e del fare nutrivano il «fare» della scrittura conradiana. Nel caso specifico di Calvino, questo tipo di ricchezza memoriale – la vita come «essere» e «fare» insieme – è assente o rimossa. Il suo «fare» scrittura si nutre soprattutto di memoria o di natura «scritta»: la sfida con la natura dell'oggetto di creazione è sorretta dalla memoria della storia della letteratura. Di qui l'importanza fondamentale che i libri, in quanto oggetti della memoria che nutrono la *fabula* stessa del testo, assumono in tutta l'opera calviniana.

Ora, tra le varie figure di pioniere che compaiono nei libri che alimentano l'invenzione del *Barone Rampante*, secondo i dati emersi dall'indagine sul «Notiziario Einaudi», pare rivestire un ruolo di spicco la figura dell'archeologo. Lo stesso Diolè, l'immersiionista de *L'avventura sottomarina*, è oggetto di un'incondizionata ammirazione da parte di Calvino per la sua consuetudine a «diguazzare» nelle varie scienze come la zoologia, l'idrografia, la speleologia e soprattutto l'archeologia, «in cui al ritorno alla madre natura si sostituisce il ritorno all'altra grande madre, la storia»⁹. E più che di sostituzione, in realtà, nella prassi del lavoro archeologico bisogna parlare di una felice combina-

zione di questi due viaggi di ritorno, ovvero di una riscoperta della natura come storia rimossa.

Ma è soprattutto nella recensione al libro dell'archeologo Leonard Woolley, *Il mestiere dell'archeologo*, che le ragioni dello speciale interesse dimostrato da Calvino si spiegano in tutta la loro complessità. Egli si sofferma, infatti, sull'evoluzione subita in appena cent'anni dal personaggio dell'archeologo che, fin dalla nascita di questa disciplina, ha «destato l'ammirazione degli spiriti colti e addirittura ispirato poeti fra i maggiori»¹⁰. Si passa dall'«archeologo da teatro che ha coscienza di violare i misteri della natura (...) all'archeologo maledetto (...) perseguitato dalla vendetta di re, faraoni e gran sacerdoti»¹¹. C'è poi «l'archeologo-uomo d'azione» tra i quali il più noto è André Malraux ma il capostipite è T.E. Lawrence, «il colonnello del deserto, il primo autentico intellettuale-avventuriero»¹². I nomi di Malraux e di T.E. Lawrence ritornano affiancati, e fuori dell'anonimato, nella produzione saggistica ufficiale di *Una pietra sopra*, dove Calvino scrive:

Due scrittori inglesi degli anni Venti (...) D.H. Lawrence (...) T.E. Lawrence, il colonnello d'Arabia, l'etica di chi combatte guerre non sue come perseguendo una propria regola interiore, come un banco di prova stoico e virile. *Dopo il colonnello Lawrence, un altro archeologo si trasforma in narratore epico, André Malraux*, che combatte e racconta le rivoluzioni di Cina e di Spagna, viste con l'occhio d'un individualista esteta, di cultore d'una grandezza assoluta e astorica nelle azioni, nelle persone come nelle opere d'arte del suo *Museo immaginario*¹³.

Se gli archeologi possono diventare dei «narratori epici», è evidente che archeologia e narrazione epica maneggiano, in qualche modo, gli stessi materiali e la loro ricerca è animata da uno spirito simile e da finalità convergenti. E infatti, in entrambi i casi, dal corto circuito che si innesca tra osservazione della natura e memoria della storia degli uomini, può scaturire una scoperta: reperto archeologico o verità personale e collettiva. Nel caso del *Barone Rampante*, questa analogia tra archeologo e scrittore è particolarmente appropriata visto che, come afferma

l'annotatore Tonio Cavilla a proposito del rapporto paesaggio/memoria nel romanzo allegorico:

Partendo da un mondo che non esiste più, l'Autore regredisce a un mondo mai esistito ma che contenga i nuclei di ciò che è stato e di ciò che avrebbe potuto essere, le allegorie del passato e del presente, le interrogazioni sulla propria esperienza¹⁴.

Il paesaggio di Ombrosa/San Giovanni è osservato, dunque, con lo sguardo di un archeologo che, partendo dalla fisionomia di una natura esistente, ricostruisce le linee e le forme di un paesaggio passato immerso in un divenire storico possibile che contenga i nuclei di una duplice verità, reale e ipotetica, sulla storia e sull'individuo. La tematica, così enunciata, del rapporto con la natura-storia del paesaggio natio ci riporta direttamente al libro che narra l'esperienza di un altro fittizio viaggiatore-archeologo e che Calvino considerava come un archetipo della letteratura di viaggio: *Cuore di Tenebra*¹⁵ di Conrad. Questo libro, che costituiva uno dei «testi mitici» sui quali si consumava l'amicizia anglofila tra Calvino e Pavese¹⁶, è un viaggio in terra africana che il narratore Marlowe – lo stesso di *Lord Jim* – compie per cercare la verità sul proprio mondo, quello occidentale, e sulla natura dell'uomo. Si tratta, insomma, di un tentativo di penetrare contemporaneamente nei due poli dell'ignoto sui quali l'uomo conradiano si trova normalmente sospeso: il cosmo e l'inconscio. Nella *darkness*, nell'ombra, si annida l'altra faccia della verità, quella che sfugge al raggio di luce che la fiaccola del progresso proietta intorno a sé: questa è l'ipotesi di partenza dalla quale muovono i passi di Marlowe¹⁷. La natura africana incontaminata e selvaggia, che rappresenta uno stadio primordiale della natura e della storia occidentali, dovrebbe contenere le risposte che il narratore insegue navigando lungo il corso del fiume Congo. Essa rimane però inconoscibile agli occhi di Marlowe che continuano ad osservare l'oggetto della propria ricerca attraverso lo schermo della cultura – che è storia rimossa – e cercano di snidare la verità celata nell'ombra servendosi della fiaccola del progresso, della conoscenza *illuminata* che strati di storia hanno accumulato. Ebbene, proprio perché quella griglia interpretativa di cui si avvale per *vedere* è un portato della civiltà, Marlowe non

riesce a carpire all'ombra della natura, storia rimossa, i suoi segreti. Le conclusioni di Marlowe, al termine del suo viaggio, sono ben poco confortanti: il fondo oscuro dell'uomo è inconoscibile; nel buio della tenebra non c'è altro che nero ed *orrore*. E questo orrore, che dall'opinione comune è visualizzato nella «negritudine» somatica della popolazione africana, è smascherato da Marlowe come una condizione interna alla popolazione bianca. Ricettacolo della *darkness* non è il cuore del continente africano, bensì il cuore o lo spirito di un commerciante d'avorio di nome Kurtz che ha portato la cosiddetta civiltà occidentale tra i neri del Congo e che, come sottolinea Calvino:

(...) arriva a una sorta d'illuminazione totale d'un universo irrazionale e negativo e muore gridando «L'orrore! L'orrore!» (...) ¹⁸

Dunque, la verità del cosmo e quella dell'inconscio non si possono dire; oppure, più semplicemente, non si possono ricordare. Come vedremo, Calvino condivide in parte questi assunti pessimistici dell'ideologia conradiana anche se, nel *Barone Rampante*, preferisce far valere il motto di Romain Rolland: *pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà*. La sua adozione di un punto di vista straniato e distante sulla realtà osservata, risponde al bisogno di sperimentare una prospettiva umoristica che porti alla luce il carattere doppio della verità. La coscienza che una cosa «si può dire almeno in due modi» ¹⁹, e la relativa equipollenza di tali formulazioni della realtà, induce Calvino ad accettare la divisione tra una vita dell'immaginazione collocata in piena luce – sulla cima degli alberi – e una vita della realtà «formicolante di ombre», fantasmi e doppi. In fondo, la scelta dell'allegoria è uno dei tanti modi di aggirare l'ostacolo dell'orrore e del buio che una ricerca della verità comporta: un modo per sfuggire al pericolo di «pietrificazione» della realtà osservata.

II.

Stabilita, dunque, a grandi linee la fisionomia di questo contenitore della memoria calviniana, nel periodo in cui lo scrittore andava maturando il progetto del romanzo autobiografico, cioè

che resta da chiarire è in che misura la memoria letteraria si fonde con la memoria personale nell'invenzione del personaggio autobiografico. E inoltre: in che modo l'autore riesce a combattere la paura di una «pietrificazione» della visione, e quale funzione svolge questo superamento della rimozione memoriale nella riconciliazione con la tradizione borghese e familiare?

La prima questione da affrontare ci riporta al «nucleo mitico» del personaggio di Cosimo Piovasco che, come sappiamo, è il prototipo dell'*homo faber* esploratore e avventuriero: Robinson Crusoe. Se è vero che Calvino intendeva ricreare il mito di Robinson, doveva certo sapere che questo romanzo nacque dalla fusione di due tradizioni, quella del viaggio reale e quella del viaggio immaginario: sintesi dei resoconti documentari riportati dai viaggiatori del Nuovo Mondo e dai pionieri dell'espansionismo inglese e insieme visione allegorica che quel Nuovo Mondo ricostruisce e trasfigura nel viaggio fantastico dello scrittore. Defoe contamina, infatti, la vera storia del marinaio scozzese Alexander Selkirk con miti e leggende della letteratura di viaggio «immaginaria», primo fra tutti l'archimite omerico: il periplo favoloso di Ulisse che è il simbolo dell'eterna fuga dell'uomo da se stesso e, nello stesso tempo, dell'eterno ritorno alla propria isola. In realtà, Calvino mostra di essere ben al corrente del carattere miscedaneo delle fonti utilizzate da Defoe e della sua base documentaria:

Era un momento in cui le storie di mare e di pirati avevano successo, e il tema del naufrago sull'isola deserta già aveva interessato il pubblico per un fatto realmente occorso dieci anni prima, quando il capitano Woodes Rogers aveva trovato nell'isola Juan Fernandez un uomo che vi era vissuto da solo per quattro anni, un marinaio scozzese, un certo Alexander Selkirk. Così venne in mente a un libellista in disgrazia e a corto di quattrini di raccontare una storia del genere come memorie di un ignoto marinaio²⁰.

Dunque, la nostra ipotesi è che, ripercorrendo il processo mitopietico del Crusoe, Calvino si ispirò ai resoconti di viaggiatori, esploratori e pionieri in carne ed ossa, da un lato, e alla tradizione del viaggio allegorico-fantastico e del romanzo di avventure, dall'altro. Una posizione intermedia fra questi due ge-

neri di racconto di viaggio è occupata dai romanzi di Conrad, per la forte componente memoriale che ne sostanzia l'invenzione.

Nella rete di collegamenti che la memoria calviniana istituisce fra le diverse fonti e i vari personaggi, è evidente che la storia dell'*homo faber* Mario Calvino – che tra l'altro viaggiò in Sudamerica e in Africa – diventa il catalizzatore che attira a sé la fuga centripeta delle immagini, in quanto elemento del vissuto personale dell'autore che interagisce con gli altri oggetti della sua memoria letteraria. Del resto, la rimozione della memoria dipendeva in Calvino dalla frattura con la tradizione borghese e familiare, così come il recupero memoriale del *Barone Rampante* era reso possibile grazie alla riappropriazione della coscienza borghese e paterna. Dunque, il nodo della questione è sempre il rapporto con la tradizione dove il punto di partenza delle riflessioni calviniane sono gli eroi *sospesi* di Conrad: questi uomini continuamente esposti al rischio della perdita di memoria storica – il vincolo con la tradizione –, rischio che Calvino addita come realtà di fatto agli intellettuali del suo tempo. Sradicamento e perdita d'identità sono i due effetti della scomparsa di valori positivi che sia possibile contemplare come fattori di realtà in atto, e non solo in potenza o *in absentia*. Ai tempi di Conrad, il rischio della perdita di memoria era limitato dalla permanenza di una «schiera positiva» di eroi che iteravano il comportamento dei cavalieri del mare, il codice cavalleresco dei pionieri borghesi. All'epoca di Calvino tali modelli positivi sono totalmente scomparsi dal mondo borghese e sussistono, per scampare al naufragio, due possibilità: i libri che tengono in serbo quei valori oppure una potente memoria storica personale.

Ebbene, a tali possibilità ostano in Calvino due meccanismi di rimozione: uno di carattere più privato che chiama in causa il suo vissuto personale e la ribellione alla «violenza» di un'educazione imposta (il cibo/sapere della famiglia borghese); l'altro di natura collettiva che coincide con la rimozione della memoria storico-sociale generata dalla paura della guerra. Queste due prospettive – quella privata e quella pubblica – le ritroviamo combinate nel *Ricordo di una battaglia*²¹, il racconto dove si chiarisce il discorso sulla memoria e si apre quello sul cinema come

meccanismo compensatorio e sostitutivo della memoria personale e sociale che è andata perduta. Qui Calvino ricostruisce infatti il funzionamento, o la dis-funzione della sua memoria, svelando il meccanismo dal quale è indotto a sostituire le immagini del proprio vissuto autobiografico con quelle ripescate dal catalogo visivo dei divi o delle situazioni-tipo del mondo di celluloido: repertorio di una memoria tutta privata nel quale bisogna annoverare le vignette e poi le letture avventurose ed umoristiche che prolungano la carriera di spettatore in quella di lettore²².

Scrutando nel «fondovalle della memoria», lo sguardo mentale dello scrittore, collocato in posizione eminente, si sforza di prendere abbrivo per innescare la sequenza dei ricordi, agganciandosi ad elementi noti che producano una sequenza analogica:

(...) i ricordi sono ancora là (...) nell'umido letto di sabbia che si deposita nel fondo del torrente dei pensieri: se è vero che ogni grano di questa sabbia mentale conserva un momento della vita fissato in modo che non si possa più cancellare ma seppellito da miliardi e miliardi di altri granelli. Sto cercando di *riportare alla superficie una giornata*²³.

Le tenebre che avvolgono il passato non sono soltanto quelle della mattina in cui si collocano gli eventi che Calvino cerca di ricostruire: sono proprio le tenebre di una rimozione volontaria del ricordo. Dopo trent'anni egli cerca di «sollevare qualcuno dei grossi sassi che fanno da argine tra il presente e il passato, per scoprire le piccole caverne dietro la fronte dove s'acquattano le cose dimenticate»²⁴. Gli esiti della sua «marcia d'avvicinamento nella memoria» sono ben poco produttivi: Calvino continua a vedere frammenti di immagini che si spingono fuori dal buio e, solo di tanto in tanto, quando trova un appiglio – «un luogo preciso e familiare fin dall'infanzia»²⁵ sulla superficie liscia e compatta delle cose, lo scrittore riesce a «filtrare le forme e i colori». L'importanza di questo passo, ai fini della ricostruzione del processo memoriale nel *Barone Rampante*, è evidente se si pensa che il paesaggio di Ombrosa rappresenta appunto «un luogo preciso e familiare fin dall'infanzia», un luogo che lo scrittore allontanava ancora di più dagli anni delle tenebre successive, collocandolo in un passato mitico e favoloso. Nel buio degli anni di guerra sono piantati i «grossi sassi che fanno da argine tra il pas-

sato e il presente», tra gli anni dell'infanzia calviniana e la sua vita adulta di scrittore in esilio volontario. Ma nel romanzo autobiografico questo argine è compreso, è trasfigurato nella vicenda allegorica di Cosimo che abbraccia l'arco di un'intera vita. Dunque, le difficoltà del processo memoriale, così come è descritto nel *Ricordo di una battaglia*, riguardano in parte anche la trascrizione romanzesca della storia di Calvino nel *Barone Rampante*.

Calvino dice che il modo migliore per ripercorrere questa giornata che non riesce ad emergere dal buio è quello di affidarsi all'udito. Non solo e non tanto perché le immagini dei volti, dei luoghi, delle uniformi, sono cancellate dalla notte. Anche quando il sole è ormai salito in cielo, le sagome continuano ad apparire sfocate e distanti e lo scrittore si chiede perché «la rete bucata della memoria trattiene certe cose e non altre». La memoria viva è come una rete bucata, mentre la memoria uditiva riesce a contenere tutto il rimosso:

Ma per seguire il mio filo dovrei ripercorrere tutto attraverso l'udito (...) È ancora l'udito, non la vista, a tenere le fila della memoria²⁶.

Questa complessa dinamica prosegue fintantoché Calvino si ostina a voler ricordare i fatti come effettivamente si svolsero: una densa foschia di ombre e fantasmi si posa sul mare della sua memoria. Ma arriva un momento in cui lo sguardo mentale dell'affabulatore, che fantastica *dentro* le immagini, prevale sull'occhio memoriale. Scrive Calvino:

Ecco che se provo a descrivere la battaglia *come io non l'ho vista*, la memoria che si è attardata finora dietro le ombre incerte prende la rincorsa e si slancia²⁷.

Questa affermazione rappresenta la chiave di volta per comprendere la dialettica ricordo-rimozione nella scrittura calviniana. Lo scrittore pare insinuare che memoria e scrittura si escludono a vicenda, perché è possibile ricordare ciò che è stato volutamente soppresso dalla nostra memoria, ma è impossibile scriverlo. Il ricordo rimosso non diventa «cinema mentale» perché si tratta di una memoria prettamente uditiva. Ora, se il meccanismo fin qui descritto si limitasse a spiegare il funzionamento

della memoria in rapporto alla scrittura soltanto per una porzione dell'esperienza calviniana – quella coscientemente e volontariamente dimenticata da Calvino –, allora potremmo chiudere qui la nostra analisi. Il fatto è che, nel racconto *Dall'opaco*, per descrivere la percezione del paesaggio ligure davanti al quale l'io interno dello scrittore si trova perennemente orientato, Calvino parla dei meccanismi della visione negli stessi termini in cui nel *Ricordo di una battaglia* descrive il ritorno di un ricordo rimosso. Egli divide il mondo in due emisferi, il giorno e la notte, e dice che nel primo la visione appare incompleta perché rimangono, avvolti nell'ombra, dei luoghi dove l'avanzata dello sguardo è frenata dall'infittirsi degli oggetti: «punti visibili e punti sonori che si mescolano tutti i momenti e non riescono mai bene a coincidere»²⁸. La confusione si stempera nel velo uniforme che la notte getta sulle cose; l'azzerarsi della facoltà visiva è compensata dalla certezza che «i suoni trovano i loro posti nel buio». Prolungandosi nel giorno, il filo di questa certezza continua ad orientare la percezione dello smarrito osservatore il quale, «nella frana dello spazio e del tempo», trova un appiglio fissando le ombre degli oggetti in luogo dei medesimi: perché «d'ogni cosa di cui non si può stabilire la distanza e la forma si può sempre sapere come l'ombra al suo piede si sposta si riduce s'allarga»²⁹.

La conoscenza si nutre proprio delle ombre che nel *Ricordo di una battaglia* avvolgevano il ricordo: è da esse, oltre che dai riflessi provenienti dallo specchio del mare, che parte la catena delle immagini. È dunque una visione cinematografica del mondo quella che l'io esterno trasmette allo scrittore immerso nella tenebra, *d'int'ubagu*. Come nota Edgar Morin:

«La proiezione e l'animazione accentuano congiuntamente le qualità di *ombra e di riflesso* contenute nell'immagine cinematografica. (...) Michotte (...) ha richiamato l'attenzione su questo paradosso: «Sullo schermo vengono proiettate soltanto macchie di luce (...) Ora ciò è esattamente il contrario di quanto si produce nel campo percettivo (dello spettatore).» *La visione cinematografica si forma dal movimento delle ombre sullo schermo*³⁰.

Il confronto tra le due percezioni del paesaggio memoriale,

quella descritta nel *Ricordo di una battaglia* e quella che faticosamente emerge in *Dall'opaco*, ci porta a dedurre che, *nonostante* la presenza dei sassi che fanno da argine tra passato e presente, lo scrittore ha bisogno di mantenersi ancorato proprio a quel paesaggio avvolto dalla foschia per riuscire a mantenere salda la propria identità di scrittore. È in virtù della trasfigurazione della memoria in visione cinematografica se la natura «doppia» dello scrittore riesce a mantenersi unita e ad esprimersi nell'atto di scrittura. E infatti, il *Ricordo di una battaglia* si sviluppa compiutamente proprio perché l'autore decide di srotolare il gomito delle ombre nel tentativo di chiarire una visione che, in altri luoghi dell'opera calviniana, compare nitidamente.

C'è, ad esempio, il gomito di Ombrosa, ovvero l'intrico vegetale sul quale si muove Cosimo Piovasco che, nella pagina finale del romanzo, si rivela esplicitamente come il gomito della scrittura:

Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine (...) forse c'era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo di codibugnolo, era un ricamo fatto d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine (...) ³¹

La catena di immagini diventa gomito della scrittura grazie alla presenza di uno sguardo che ricompatta i lembi della visione: la vista mobile di Cosimo che osserva il mondo delle ombre sottostanti. Dunque – è necessario ribadirlo – *nonostante* la rimozione, che avvolge in una nebbia fitta il paesaggio del ricordo, lo scrittore innesca il cinema mentale ancorando la propria visione ad un «luogo preciso e familiare».

È ancora nel *Ricordo di una battaglia* che troviamo lo spunto per approfondire ulteriormente il meccanismo fin qui descritto. E infatti, alla radice della reticenza calviniana c'è, come in *Cuore di tenebra* di Conrad, l'orrore della morte, ovvero il bisogno di evitare che il discorso ricada sull'individuazione delle responsabilità personali e collettive dei fatti di sangue. Il ricordo sepolto da recuperare in questa giornata calviniana che non riesce a fuoriuscire dalle tenebre è, infatti, la morte di un uomo. La paura e l'*orrore* della morte sono alla radice del meccanismo di rimozione che serve ad evitare di visualizzare come interna a sé una

zona d'ombra, una *darkness*, che avvolge luoghi e personaggi del ricordo.

E allora, uscendo dai torbidi nei quali ci ha portato il viaggio nell'immaginario e nella memoria calviniana, disponiamo però delle chiavi per dissigillare il segreto della rimozione personale e collettiva che provoca l'annegamento dell'identità intellettuale di Calvino e dei suoi. *La responsabilità collettiva* della morte di esseri umani è la causa della rimozione dell'appartenenza borghese: ad una classe che, nel dopoguerra, continua ad operare sulla base degli identici meccanismi degradati che hanno causato in passato la responsabilità dei fatti di sangue. *La responsabilità personale* si riferisce invece alla morte del sé, cioè alla necessità di autodeterminarsi e dunque di morire in una forma precedente per rigenerarsi in una forma successiva. Questo processo per Calvino, e per ogni scrittore, significa innanzitutto la fine o la morte di un'opera letteraria, la morte e la rinascita di un personaggio narrativo. Ma significa anche il passaggio, o il superamento, della conradiana «linea d'ombra»: morte dell'adolescente determinato dalla famiglia e dal contesto sociale, e nascita del nuovo individuo che si autodetermina e che deve affrontare, pertanto, una prova di iniziazione. La responsabilità personale di Calvino viene così a coincidere con quella collettiva perché fu proprio negli anni di guerra che maturò il suo definitivo distacco dalla tradizione familiare, con l'allontanamento dal potere e la decisione di intraprendere la carriera di scrittore.

III.

Il trauma che ha determinato la rimozione memoriale è dunque la guerra, nella duplice accezione pubblica e privata: guerra collettiva storico-sociale che produce una frattura nell'identità culturale degli intellettuali appartenenti alla classe borghese, da un lato; guerra personale-familiare di Calvino con la tradizione familiare, dall'altro. In entrambi i casi si determina, in senso metaforico, la morte di un uomo: morte di una tradizione culturale che ristagna in un binario morto con la nuova generazione degli intellettuali degli anni '60 ribelli ad oltranza, la *beat generation*.

Nella storia privata di Calvino si produce invece la morte di una tradizione familiare per la quale Calvino non smetterà mai di rammaricarsi e di attribuirsi responsabilità e colpe. Questi due momenti di frattura sono ricondotti ad unità ne *La strada di San Giovanni* e, più tardi, ne *La poubelle agréée*, dove lo scrittore fa in modo di dilatare il racconto della propria vicenda personale per inscrivere in esso quegli elementi traumatici collettivi che diano agio di riconoscersi a tutta una generazione di intellettuali borghesi.

E infatti, ne *La strada di San Giovanni*, Calvino sostiene che l'intellettuale borghese ha voltato le spalle alla propria tradizione per l'incapacità di rinvenire un senso all'inflessa accumulazione che la laboriosità dei progenitori aveva avviato. La soglia epocale tra vecchio e nuovo modo di rapportarsi alla natura e alla società, ovvero al lavoro, è individuata da Calvino nel momento di trapasso della guerra: il lavoro della terra diviene finalizzato al soddisfacimento di un bisogno che non è più esclusivamente individuale o familiare. L'accumulazione delle basi materiali in regime di economia autarchica muta il rapporto dell'uomo con la natura: la sfida diventa sopraffazione. Osservando l'evoluzione dell'atteggiamento paterno, Calvino coglie i segni del cambiamento epocale: se il rapporto di Mario Calvino (e dei progenitori borghesi) con la natura era stato «di lotta, di dominio», allo scopo di modificarla «ma sentendola sotto viva e intera»³²; nel periodo oscuro della guerra la sua inventiva innovatrice, il modo pionieristico di affrontare i problemi, avevano ceduto il passo ad un'opaca rassegnazione, una sottomissione alla logica del progresso e del denaro. Così scrive Italo:

(...) perché anche per lui sembrava che non fossero più tanto l'inventiva delle coltivazioni, l'esperimento, il rischio ad attirarlo, di San Giovanni, quanto il trasportare e accumulare roba, questa fatica di formiche, una questione di vita o di morte (...) ³³

Tale «questione di vita o di morte» continua a farsi valere anche dopo la conclusione dello stato di emergenza in coincidenza degli anni di guerra. La paura, che perdura nel ricordo, cancella il precedente modo di relazionarsi con la natura e con la storia, iterando un modello di comportamento che è frutto di una con-

tingenza storica e cancellando nel buio della tragedia bellica qualunque riferimento a precedenti modi di essere. La memoria della guerra ingigantisce se stessa e, da argine tra passato e presente, finisce col diventare tutto il passato, pozzo nero pullulante di ombre e fantasmi. Ebbene, negli anni di guerra la memoria dei fatti era di natura prevalentemente uditiva. Lo conferma Calvino nella *Prefazione al Sentiero dei nidi di ragno* e nel *Ricordo di una battaglia*. Egli dice che tutti erano immersi in un «universo di storie»:

Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell'anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori s'aggiungevano quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica. Durante la guerra partigiana le storie appena vissute si trasformavano e trasfiguravano in storie raccontate la notte attorno al fuoco, acquistavano già uno stile, un linguaggio, un umore come di bravata (...) ³⁴

Gli uomini erano limitati nell'esercizio delle proprie funzioni visive per i motivi più diversi: dall'oscuramento alla censura governativa, fino alla stessa autocensura che gli individui mettevano in atto per sfuggire alla presa di coscienza di una possibile imminenza della morte. Allo stesso modo, Calvino descrive l'esperienza della propria guerra personale con la tradizione familiare come un fenomeno di disfasia uditiva e visiva, dove il bisogno di determinarsi ed individuarsi lo induceva ad un rifugio nell'immaginazione attraverso la parziale occlusione di uno dei due canali che costituivano il veicolo privilegiato di informazioni della saggezza tradizionale: l'udito, al quale erano legati la conoscenza della campagna e il sapere naturale e scientifico impartito dal padre. In entrambi i casi descritti di scollamento tra visione ed ascolto, quello personale e quello collettivo – e la storia di Calvino si incrocia qui con quella di un'intera generazione cresciuta negli anni di guerra – il luogo che permette di ricompattare funzione uditiva e visiva in perfetta sincronia è il cinema: cinematografo, da un lato; cinema mentale e scrittura memoriale per immagini, dall'altro.

Bisogna ricordare, a questo proposito, che la visione cinema-

tografica è governata da una dimensione temporale peculiare che è il tempo-durata. Caratteristica di questa dimensione è la perdita delle coordinate spazio-temporali che regolano la scansione arbitraria del tempo. Nel cinema l'occhio dello spettatore tiene dietro alla sequenza analogica delle immagini sullo schermo senza che alcuna memoria passata venga a condizionare la sua fruizione della storia. La memoria del film è una memoria che *si fa* in perfetta sincronia con la ricezione dell'immagine. E ammettendo pure che lo spettatore si consenta una sosta di immaginazione, colto da un'improvvisa agnizione di un avvenimento passato o dal presentimento di un'azione futura che sta per verificarsi sullo schermo innanzi a lui, questa intrusione della memoria-immaginazione è assolutamente irrilevante nella dinamica dell'evento filmico dove il corso della storia è stabilito una volta per tutte, senza che la volontà dello spettatore possa incidere in alcun modo sull'atto di fruizione. In queste condizioni, dunque, lo spettatore comune si trova sullo stesso piano dell'animale, come una pupilla completamente aperta che non sovrappone immagini memoriali, schermi o griglie di conoscenza pre-costituiti all'esperienza della visione; soprattutto, egli non sovrappone anticipazioni del futuro costruite negativamente a partire dalla memoria della prima paura, quella della morte.

Non a caso, la sala cinematografica è stata paragonata ad una sorta di ventre materno, una dimensione simbiotica dove non c'è spazio per la paura perché la vita si blocca, ovvero assume la forma di un flusso esperienziale ininterrotto – la durata – dove il *prima* e il *poi* sono unificati nell'*ora* e vige l'assenza di memoria. In questo «ventre materno» sappiamo che il Calvino adolescente trascorreva la maggior parte dei suoi pomeriggi di fuga dalla campagna di San Giovanni ed egli parla della sua esperienza nei cinema di Sanremo come di uno stato simbiotico, paragonando la soglia del cinema ad un passaggio tra il buio e la luce, la vita e la morte. Nell'*Autobiografia di uno spettatore* leggiamo infatti:

Ero entrato in piena luce e ritrovavo fuori il buio, le vie illuminate che prolungavano il bianco-e-nero dello schermo. Il buio un po' attutiva la discontinuità tra i due mondi e un po' l'accentuava, perché marcava il passaggio di quelle due ore che non avevo vissuto (...) ³⁵

La stessa immagine è utilizzata per descrivere il passaggio tra il mondo scritto, regno di una tranquilla e laboriosa precisione, e il caos indecifrabile della vita nel mondo non scritto. Calvino spiega la valenza traumatica di questa esperienza servendosi dell'immagine primordiale che condensa il dolore del distacco individuale dalla tutela del ventre materno nella sua prima ed eterna eiezione verso un mondo tragicamente luminoso:

Quando mi stacco dal mondo scritto per ritrovare il mio posto nell'altro, in quello che usiamo chiamare *il mondo*, fatto di tre dimensioni, cinque sensi, popolato da miliardi di nostri simili, questo equivale per me ogni volta a ripetere *il trauma della nascita*, a dar forma di realtà intellegibile a un insieme di sensazioni confuse (...) ³⁶

Il passaggio dal caos all'ordine avviene dunque nel cinema, una memoria di immagini e suoni che *si fa* e dove il caos che regna nel cosmo e nell'inconscio, con la sua storia di eventi traumatici rimossi e di fratture da saldare, compare davanti agli occhi del lettore già regolato e strutturato secondo una logica irreversibile. Lo stesso processo avviene in Calvino grazie al cinema mentale della sua scrittura che gli consente di seguire il flusso delle immagini, garantendogli però quella libertà di incidere sul corso degli eventi della quale lo spettatore cinematografico è privo. Il microcosmo strutturato da Calvino nei suoi testi, e in particolare nel romanzo autobiografico, beneficia di tutti i vantaggi che l'assenza di memoria porta con sé nella durata del tempo cinematografico ma lascia inoltre lo spazio per la morte, cioè per l'immissione del tempo arbitrario che è quello della vita o della memoria. E infatti, il passaggio dalla durata come contemplazione del cinema alla durata come azione della scrittura, in assenza di memoria, produrrebbe gli effetti descritti da Benjamin per la durata bergsoniana che si rifiuta di accogliere la morte:

Che nella *durée* bergsoniana, venga meno la morte, è ciò che la separa dall'ordine storico (come anche da un ordine preistorico). Il concetto bergsoniano dell'*action* ha lo stesso carattere (...) La *durée* da cui è stata soppressa la morte, ha la cattiva infinità di un arabesco. *Essa esclude di poter accogliere la tradizione* ³⁷.

Queste osservazioni ci riportano al confronto, precedentemente istituito, fra l'esperienza del *Barone Rampante* e quella di *Lord Jim* nel loro rapporto con l'azione. Entrambi i personaggi vivono infatti nella dimensione della durata. Ma se nel primo caso si tratta di un'esperienza meramente contemplativa che non riesce a trasformarsi in azione per il rifiuto di Jim ad accettare la tradizione; il Barone Rampante – che ripercorre l'itinerario intellettuale di *Calvino* – supera la prima prova di iniziazione alla vita e alla scrittura proprio perché il suo slancio vitale, la durata dell'azione, accetta l'immissione della memoria.

Ricordiamo infatti che in *Lord Jim* la durata si presenta sotto forma di visioni allucinatorie, come prolungamento dei sogni ad occhi aperti che Jim vede proiettare sulla distesa del mare, simile ad un enorme schermo cinematografico. Nello stato di emergenza del *Patna*, l'intrusione della paura della morte, cioè del tempo reale, nel meccanismo della visione si traduce in sconnessione psico-motoria ed incapacità di agire. Nel *Barone Rampante*, invece, la prima prova affrontata da Cosimo, dove la paura della morte gioca un ruolo fondamentale, è l'uccisione di un animale, il gatto selvatico. Abbiamo già sottolineato, a questo proposito, che l'animale è privo di memoria ed incarna, come osserva W. Benjamin, «la presenza del dimenticato»³⁸: nel *Barone Rampante* il gatto selvatico rappresenta, quindi, la reificazione della visione in assenza di memoria.

Il terribile aspetto del gatto ha origine nell'immaginazione di Cosimo prima o piuttosto che nella realtà: come *Lord Jim* egli deforma l'immagine proiettandovi le ombre terribili prodotte dalla sua fantasia allucinata. Scrive *Calvino*:

(...) era un gatto terribile, spaventoso, da mettersi a gridare al solo vederlo. Non si può dire cosa avesse di tanto spaventoso (...) a tutto questo che Cosimo aveva visto in un secondo dietro il ramo subito lasciato tornare al proprio posto s'aggiungeva quello che non aveva fatto in tempo a vedere ma s'immaginava (...) e quello che vedeva ancora (...) e quello che sentiva (...)³⁹

L'immagine prende forma davanti agli occhi di Cosimo nello stesso modo in cui i ricordi fluiscono nella memoria calviniana secondo la descrizione del *Ricordo di una battaglia*. La visione

è seguita dall'affabulazione dello sguardo mentale, poi ancora da un'immagine visiva e da una uditiva. Anche qui assistiamo a quel fenomeno di scollamento tra visione e ascolto che si produce per effetto del processo di rimozione. È dunque evidente che la battaglia col gatto simboleggia il primo cimento con la scrittura memoriale compiuto da Calvino. La prima soluzione che il Barone sperimenta per affrontare la temuta aggressione del gatto, ovvero del suo passato dimenticato, è il paravento del Caso; egli affida al corpo il compito di manovrare la spada, cullandosi nel sogno dell'incoscienza. Come il suo collega marinaio, «Cosimo non seppe far di meglio che *chiudere gli occhi* e avanzare lo spadino, una mossa da scemo, che il gatto facilmente evitò (...)»⁴⁰. Dopo questo primo tentativo mancato lo spadacino si rassegna ad adoperare gli strumenti affinati nel corso dei suoi picareschi vagabondaggi tra i rami, o meglio a sincronizzarne l'uso: lo sguardo indirizza e accompagna il movimento della mano. Benché ferito e «lordo di sangue», Cosimo sa che è ormai impegnato a continuare la via che ha scelto e non gli sarà dato lo scampo di chi fallisce»⁴¹: l'enfasi del commento narrativo sottolinea il carattere di iniziazione che Calvino attribuisce all'episodio della battaglia con il gatto.

Quest'ultimo, infatti, marca il passaggio della vicenda calviniana dall'esperienza di puro spettatore a quella di scrittore, nel primo incontro traumatico dello sguardo che contempla la forma del mondo «sospeso sulla pendenza scoscesa», *int' abrigu*, con la mano che scrive «dal fondo dell'opaco»⁴². La possibilità di ricondurre la vita nel «mondo scritto» e quella nel «mondo non scritto» allo stesso ordine di esperienza è vincolata a questa sincronia di sguardo e movimento per cui il *fare* della scrittura deve tener dietro alla successione analogica delle immagini che compaiono sullo «schermo mentale». Per sconfiggere la paura del passaggio, del salto da un mondo nell'altro, nella quale si annida il rischio della cecità ovvero della paralisi dell'azione, bisogna affidarsi alla memoria che restituisce all'individuo la consapevolezza della sua identità.

In una generalizzazione storica della visione allegorica di Calvino si dirà allora che, se la mancata accoglienza della morte

nel flusso dell'esperienza è ciò che determina la sospensione contemplativa negativa, non fattiva, dell'eroe Lord Jim, tale dimensione appartiene pure agli intellettuali sospesi sul calviniano «mare del negativo»: quelli che non si sforzano di incidere sul corso delle cose perché vedono che «le cose vanno avanti da sole». La paura della morte, retaggio degli anni di guerra, raccontata nel *Ricordo di una battaglia*, è il deterrente dell'azione intellettuale e la generatrice della bonaccia e dell'immobilismo politico. Ecco perché è di fondamentale importanza il fatto che Cosimo sia additato da Biagio come un *ferito*, all'indomani della battaglia con il gatto selvatico, e che questa notazione sia enfatizzata dall'uso di un linguaggio prettamente militaresco.

IV.

L'accoglienza della morte nella durata calviniana, che fonda il processo di scrittura-per-immagini, somiglia invece a quella descritta da W. Benjamin nel suo saggio sul narratore⁴³: un elemento imprescindibile per generare storie che garantiscono la comunicabilità dell'esperienza. La morte è un fattore di rigenerazione che Benjamin connota positivamente in quanto punto terminale e motore di fabulazione che reca il germe della salvezza, cioè della memoria, rendendo l'esperienza comunicabile. E infatti l'esperienza, per diventare comunicabile, deve essere *morta, finita*, e quando essa diventa racconto della morte – di nove morti, come accade nel *Viaggiatore incantato* di Leskov – è garanzia della conservazione o rigenerazione della vita del narratore (e del lettore) attraverso la rigenerazione del racconto e del viaggio.

Ecco dunque il significato della sospensione calviniana come itinerario di un narratore che, nella finzione del *Barone Rampante*, accoglie la memoria della tradizione e contemporaneamente se ne fa spettatore e scrittore (nello sdoppiamento del narratore Biagio). Questa interpretazione della funzione della morte in relazione con la memoria nella favola calviniana risulta evidente dalla lettura della seconda prova di iniziazione cui è sottoposto Cosimo di Rondò.

Nella frequentazione del fratellastro del padre, Enea Silvio Carrega, uomo «mezzo svanito, sfuggente, che non si riusciva mai a sapere dove fosse e cosa facesse»⁴⁴, Cosimo è costretto a fare i conti con l'anima «doppia» di questo familiare che arriva a tradire la sua stessa famiglia a causa di un vincolo troppo forte con un passato del quale non è mai riuscito a liberarsi. Lo zio è infatti animato da una serie di passioni per attività da svolgere in completa solitudine – l'apicoltura, l'idraulica – nelle quali cerca disperatamente di ricostruire un'immagine di felicità che non è condivisibile perché appartenente ad un'esistenza *altra*. Così scrive Calvino:

D'aspirazioni, impulsi, desideri era fatta la sua passione per l'idraulica. Era un ricordo che egli aveva in cuore, le bellissime, ben irrigate terre del Sultano, orti e giardini in cui egli doveva esser stato felice, il solo tempo veramente felice della sua vita; e a quei giardini di Barberia o Turchia andava di continuo comparando le campagne di Ombrosa, ed era spinto a correggerle, a cercare d'identificarle col suo ricordo, e la sua arte essendo l'idraulica, in essa concentrava questo desiderio di mutamento, e di continuo si scontrava con una realtà diversa, e ne restava deluso⁴⁵.

Cosimo scopre, in sostanza, che lo zio Enea Silvio non riesce a *vedere* chiaramente la realtà in cui si trova ad agire perché è ancorato ad un'idea fissa, ad un ricordo che scatena il suo comportamento ossessivo. E a un certo punto l'ossessione raggiunge proporzioni tali da indurlo al tradimento: egli aiuta infatti i pirati di Barberia a sbarcare sulle coste di Ombrosa e a svolgere il proprio contrabbando ai danni dei proprietari terrieri della zona, ivi compreso il padre di Cosimo.

Dall'alto dei rami, alla luce delle lanterne, il Barone rampante assiste allo sbarco propiziato dalla connivenza del suo vecchio zio. Egli sa che dovrebbe subito correre ai ripari, avvisando i proprietari e la popolazione dei dintorni, ma per un momento Cosimo viene preso dall'ansia pensando alle conseguenze nefaste che il suo gesto provocherebbe. I fantasmi che sfilano dinanzi ai suoi occhi attoniti somigliano alle anticipazioni di un futuro negativo che Lord Jim vede proiettarsi alla luce della lanterna

nella stiva della nave, quando lo stato di emergenza del *Patna* richiederebbe il pronto impiego di tutte le sue energie:

Cosimo era diviso tra l'impulso di denunciare le mene dello spione (...) e il pensiero del dolore che ne avrebbe provato nostro padre (...) Già Cosimo immaginava la scena: il Cavaliere ammanettato in mezzo agli sbirri, tra due ali d'Ombrosotti che gli inveivano contro, e così era condotto nella piazza, gli mettevano il cappio al collo, l'impiccavano...⁴⁶.

A differenza di Lord Jim, però, Cosimo non rimane inchiodato all'inazione, né all'immobilità di una posizione contemplativa. Egli riflette sul da farsi e, a questo scopo, cammina e si agita fra i rami per tutta la notte finché non decide di lanciarsi nell'azione cercando di scongiurare, in qualche modo, il prodursi delle paventate conseguenze dolorose. Ma la situazione precipita: i pirati sbarcano con il loro carico di merci di contrabbando; il tesoro viene nascosto in una grotta; Cosimo corre ad avvisare i carbonai Bergamaschi che patiscono la fame ai margini del bosco. Assistiamo alla lotta tra i pirati e i Bergamaschi sulle soglie della grotta, finché da quella esce anche Enea Silvio, «come un gatto col fuoco sulla coda»⁴⁷.

Ritorna qui la simbologia della prima prova di iniziazione nella quale Cosimo ha sconfitto la paura della morte e siamo ora in grado di chiarire completamente il significato di quella paura. Cosimo teme che la sua azione sulla realtà possa determinare un mutamento irreversibile nella propria vita e in quella altrui. E se la prova col gatto rappresenta il primo cimento con la scrittura della memoria, allora il vero timore è quello di modificare in maniera irreversibile la vita attraverso la scrittura, calando l'esperienza in una forma morta, conclusa, definitiva. È quanto afferma Calvino nella *Prefazione al Sentiero* dove rievoca il suo rapporto conflittuale con la memoria, in riferimento alla sua prima opera narrativa. Egli dice che il pericolo in cui si incorre, nella fretta di strutturare le immagini del ricordo in base ad una gerarchia definita per raccontare una storia, è quello di disperdere un tesoro. Al posto della memoria reale dei fatti, il racconto istituisce «di prepotenza un'altra memoria, una memoria trasfigurata al posto della memoria globale»⁴⁸. Leggiamo il testo della *Prefazione*:

Di questa violenza che le hai fatto scrivendo, la memoria non si riavrà più: le immagini privilegiate resteranno bruciate dalla precoce promozione a motivi letterari, mentre le immagini che hai voluto tenere in serbo, magari con la segreta intenzione di servirtene in opere future, deperiranno, perché tagliate fuori dall'integrità naturale della memoria fluida e vivente⁴⁹.

La memoria è un tesoro da non disperdere. Ma può diventare anche un peso insostenibile, come rivela tutto l'episodio di Enea Silvio Carrega nel romanzo allegorico. Il Cavaliere Avvocato rappresenta, infatti, la memoria stessa in funzione negativa, quella che blocca l'azione dell'individuo o lo porta ad agire in maniera inautentica perché offusca la visione della realtà presente. Enea Silvio muore pronunciando il nome di una donna: Zaira. Cosimo crede trattarsi di una donna che racchiude in sé l'immagine di felicità passata nelle terre di Barberia che il suo vecchio zio continua ad inseguire, disegnando acquedotti e tramando complotti ai danni degli Ombrosotti.

Molti anni dopo la pubblicazione del *Barone Rampante*, Zaira diventerà però una delle città invisibili di Calvino, classificata nella categoria che va sotto il nome di: *Le città e la memoria*. Leggiamo parte della descrizione di questa città:

Inutilmente, magnanimo Kublai, tenterò di descriverti la città di Zaira dagli alti bastioni. (...) Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato (...) Di quest'onda che rifluisce dai ricordi la città s'imbeve come una spugna e si dilata. Una descrizione di Zaira quale è oggi dovrebbe contenere tutto il passato di Zaira. Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre (...) ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole⁵⁰.

Pronunciando questo nome in punto di morte – il Cavaliere sarà decapitato per mano dei pirati e la sua testa galleggiante sulle acque del fiume recuperata dal cane Ottimo Massimo –, Enea Silvio lascia fluttuare sulle acque del fiume di Ombrosa nient'altro che un ricettacolo di relazioni memoriali che, nella sua esistenza, sono la reificazione di un sentimento che Cosimo non conosce: la nostalgia. Ebbene, questa eredità è raccolta dal

Barone sotto altra forma. Se il Cavaliere Avvocato non «dice il suo passato» e si limita a contenerlo tutto in quel nome lontano che alla fine gli impedisce di vivere, Cosimo fa tesoro della morte dello zio, o meglio della memoria della sua morte, per diventare un narratore nell'accezione benjaminiana del termine che abbiamo indicato al principio di questo paragrafo.

Cosimo scopre che la *morte* è ciò che rende l'esperienza comunicabile. Egli diventa il cantastorie di Ombrosa, partendo dal racconto della morte dello zio Enea Silvio e proseguendo con altre esperienze che lo hanno visto protagonista in solitudine e che sono dunque contenute unicamente nella sua memoria:

Prese il gusto di raccontare, e la sua vita sugli alberi, e le cacce, e il brigante Gian dei Brughi, e il cane Ottimo Massimo diventarono pretesti di racconti che non avevano più fine⁵¹.

E racconta ancora Biagio:

Insomma, gli era presa quella smania di chi racconta storie e non sa mai se sono più belle quelle che gli sono veramente accadute e che a rievocare riportano con sé tutto un mare d'ore passate, di sentimenti minuti, tedii, felicità, incertezze, vanaglorie, nausea di sé, oppure quelle che ci s'inventa, in cui si taglia giù di grosso, e tutto appare facile, ma poi più si svara più ci s'accorge che si torna a parlare delle cose che s'è avuto o capito in realtà vivendo⁵².

Nella descrizione di Biagio appare nitidamente quella fusione tra memoria ed affabulazione della quale Calvino parla nel *Ricordo di una battaglia* e che ha dato l'abbrivo a tutta questa riflessione sulla funzione della memoria nella dinamica del raccontare. Ma soprattutto, con l'esempio dello zio Enea Silvio, Calvino introduce un monito rispetto alla funzione paralizzante che la memoria può avere sull'azione dell'individuo, a meno che l'esperienza vissuta non si trasfiguri in esperienza comunicabile, diventando invece ricettacolo di nostalgia: qualcosa «che non si dice» come la città invisibile di Zaira.

Proprio su questa consapevolezza si fonda la prassi scrittoria di Calvino come appare spiegata ne *La poubelle agréée*. In questo racconto Calvino narra come è avvenuto il suo superamento del senso di colpa, prodotto dalla mancata accettazione del re-

taggio paterno e familiare, che ha dato inizio alla lunga fuga dal suo destino di proprietario agricolo. Egli dice di aver rinnegato il ruolo di produttore e di aver trovato un altro sistema per giustificare il fatto di essere al mondo⁵³. Associando la produzione alla cucina, attività nelle quali si trova a rivestire volontariamente la parte dell'escluso, Calvino ribadisce che la sua scelta è stata, come ai tempi della sua adolescenza, quella del trasporto: non più le ceste con le «basi materiali della vita», bensì il bidone della spazzatura. Tutto il racconto si produce dalla confusione tra scrittura come scoria delle idee e spazzatura come scoria della cucina, finché lo scrittore mette ordine nel groviglio di questa storia-scoria, chiarendo ai lettori e a se stesso i termini della questione:

Capisco ora che avrei dovuto cominciare il mio discorso distinguendo e comparando i due generi di spazzatura domestica, prodotti della cucina e della scrittura, il secchio dei rifiuti e il cesto della carta straccia. *E distinguere e comparare il diverso destino di ciò che cucina e scrittura non buttano via, l'opera, quella della cucina mangiata, assimilata alla nostra persona, quella della scrittura che una volta compiuta non fa più parte di me e che ancora non si può sapere se diventerà alimento d'una lettura altrui, d'un metabolismo mentale, quali trasformazioni subirà passando attraverso altri pensieri, quanta parte trasmetterà delle sue calorie, e se le rimetterà in circolo, e come*⁵⁴.

Questa lunga citazione serve a farci comprendere come l'analisi del *Barone Rampante*, che abbiamo compiuto fino ad ora, sia in effetti funzionale alla comprensione dell'itinerario calviniano attraverso la scrittura, e come il personaggio di Cosimo di Rondò sia una ben riuscita trasfigurazione umoristica di una tematica dolorosa che impegnò lungamente la riflessione dello scrittore. E infatti, Cosimo comincia la sua rivolta contro la tradizione familiare dal rifiuto di una cucina che si compone di «scarti», cioè, secondo la spiegazione fornitaci da *La poubelle agrée*, di idee o storie poco digeribili in quanto non presentano alcun nutrimento utile per il metabolismo altrui. Si tratta, come abbiamo già detto, del rifiuto della cucina come sistema di mistificazione e dell'opzione per una libera scelta del sapere/sa-

pore: i frutti della natura e le cucine povere degli abitanti del bosco. Dunque, la posizione di Cosimo è paragonabile ancora a quella del giovane Calvino trasportatore di ceste. Rifiutato il destino di proprietario agricolo, rimane soltanto la funzione del trasporto che continua a tenere lo scrittore ancorato al proprio retaggio borghese e che gli consente di giustificare la sua attività di scrittore come un processo di continuità, e non di frattura, con la tradizione. La memoria di Calvino è legata alla funzione del trasporto, la sua coscienza risanata (non dimidiata) di scrittore borghese dipende da questo filo sottilissimo che lega l'attività adolescenziale di trasportatore di ceste e quella adulta di eliminatore di scorie. L'eliminazione dei rifiuti si presta come metafora della prassi scrittoria in quanto rito di purificazione – perché «(...) soltanto buttando via posso assicurarmi che qualcosa di me non è stato ancora buttato e forse non è né sarà da buttare»⁵⁵; e in quanto contratto sociale, *agreement*⁵⁶, che fonda l'utilità collettiva del narcisistico esercizio scrittoria altrimenti sentito come colpa. La memoria si presenta allora come una sorta di zavorra che impedisce allo scrittore di «librarsi nel cielo delle idee». Il passato di Calvino, carico dei sensi di colpa e dei bisogni di giustificazione che ancora ritroviamo ne *La poubelle agréée*, deve essere eliminato per consentire allo scrittore di muoversi con leggerezza e di agire, nella vita come nella scrittura, libero dai possibili condizionamenti che le scorie del proprio passato gli imporrebbero. A conferma del fatto che nel *Barone Rampante* Calvino metta in opera questo processo – mostrandolo contemporaneamente al lettore – possiamo leggere, nel foglio di appunti che chiude *La poubelle agréée*, la notazione: «(...) si è quel che non si butta via identificazione di se stessi spazzatura come autobiografia (...) la cucina e la scrittura spazzatura come autobiografia»⁵⁷.

Ebbene, la parte di sé che l'autore getta, della quale intende liberarsi nell'autobiografia, è proprio la sua natura «doppia». Biagio, narratore e scrittore, può vivere, viaggiare, sposarsi e svolgere un'esistenza normale proprio grazie alla presenza di Cosimo. E la sua morte, alla fine del romanzo, non implica la morte di Biagio, bensì la permanenza dello scrittore che soltanto

a questo punto della storia ci viene mostrato nello svolgimento delle sue funzioni. Si può allora affermare che, nel *Barone Rampante*, Calvino intenda mostrare l'effetto catartico che la scrittura ha sul pensiero creativo e la funzione che la morte del personaggio svolge ai fini della rigenerazione della scrittura. Biagio, «quella parte di sé che non è stata buttata» e che, evidentemente, non è da buttare, continuerà ad essere, per le opere future, la mano che dal «fondo dell'opaco» scrive il reale, in attesa che il metabolismo di Calvino maturi altre storie-scorie ed altri personaggi «doppi».

A conferma dell'importanza che l'argomento fin qui trattato rivestiva nella riflessione di Calvino sulla scrittura, si può leggere la nota finale de *La poubelle agréée* nella quale l'autore mette insieme una serie di spunti dei quali dice di non saper ritrovare più il filo. Ed è probabilmente il filo virtuale che ho inteso seguire fin qui nell'analisi del tema della memoria. Appunta Calvino:

*tema della memoria espulsione della memoria memoria perduta il conservare e il perdere ciò che è perduto ciò che non si è avuto ciò che si è avuto in ritardo ciò che ci portiamo dietro ciò che non ci appartiene il vivere senza portarsi dietro niente (animale): ci si porta dietro forse di più il vivere per l'opera: ci si perde: c'è l'opera inservibile, non ci sono più io*⁵⁸.

Note al Capitolo Terzo

¹ I. Calvino, *Collezione di sabbia*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 566.

² Cfr. I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 631-632.

³ Il catalogo dei libri inglesi, che la Einaudi veniva pubblicando di anno in anno, è stato da me redatto in base alle informazioni di un'apposita rubrica che compare nella pagina finale di ciascun numero della rivista, *L'Elenco dei volumi pubblicati* nel mese o nei mesi precedenti e presentati nel *Notiziario*. Ho avuto modo di rilevare, in questo modo, l'esiguità numerica dei libri di letteratura inglese in relazione alla totalità dei volumi pubblicati. A dispetto di questo dato aritmetico, ho però notato che la quasi totalità dei volumi in questione beneficia di una presentazione o di una scheda recensoria nelle pagine del «Notiziario».

Costatata la totale assenza di articoli su autori inglesi recanti la firma del direttore

editoriale, ho esaminato attentamente le schede recensorie ripartendo il materiale in due grandi categorie: 1) recensioni o articoli firmati (da autori diversi), che sono altrettanto importanti degli interventi anonimi per orientarci nel labirinto delle predilezioni calviniane; 2) recensioni o articoli anonimi.

⁴ Come fa notare Cesare Segre: « Gli articoli firmati o siglati da Calvino non superano di molto la quindicina, e sono solo frequenti tra i volumi IV e VI. È ovvio pensare che molti dei pezzi anonimi siano di mano di Calvino e con un'analisi attenta l'attribuzione potrebbe essere confermata.» (C. Segre, *Italo Calvino e il «Notiziario Einaudi»*, in *Italo Calvino e l'editoria*, a cura di L. Clerici e B. Falchetto, Milano, Marcos y Marcos, 1993, p. 25).

⁵ Cfr.: I. Calvino, *L'avventura sottomarina*, in «Notiziario Einaudi», Anno II, n. 7-8, Luglio-Agosto 1953.

⁶ Cfr.: [I. Calvino] *Forse è già nato l'uomo che per primo metterà piede su Marte*, «Notiziario Einaudi», IV, 11-12, novembre-dicembre 1955.

⁷ Si vedano gli articoli: [I. Calvino] «*Il mestiere dell'archeologo*», «Notiziario Einaudi», VI, 2, giugno 1957; Id., *La città del Diluvio sotto la vanga di Leonard Woolley*, «Notiziario Einaudi», VII, 3, novembre 1958; Id., *Il filo d'Arianna della civiltà greca*, «Notiziario Einaudi», VIII, 2, settembre 1959.

⁸ I. Calvino, *Appunti per una collana di ricerca morale*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, p. 1706.

⁹ I. Calvino, *L'avventura sottomarina*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, p. 1751.

¹⁰ *Il mestiere dell'archeologo* (firmato: ***), in «Notiziario Einaudi», cit.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 44-45.

¹⁴ *Prefazione 1965 all'edizione scolastica del Barone Rampante*, in I. Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, p. 1229.

¹⁵ J. Conrad, *Cuore di tenebra*, Torino, Einaudi, 1980, traduzione di A. Rossi, con una Nota introduttiva di G. Sertoli.

¹⁶ Si legga il brano in: C. Pavese, *Lettere 1945-50*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1966, pp. 408-409; si veda anche la «lezione americana» inedita *Cominciare e finire* (in I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 747), che insiste sulla strutturazione magistrale del viaggio conradiano.

¹⁷ Questa zona oscura è un doppio necessario che pone in essere la sussistenza del suo contrario: la luce, il lume della civiltà. Per l'analisi delle diverse accezioni che connotano il termine, secondo l'uso che ne fa Marlowe, cfr. G. Sertoli, *Nota introduttiva*, in J. Conrad, *Cuore di Tenebra*, cit., pp. V-XLIII.

¹⁸ I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 40.

¹⁹ Ivi, p. 197.

²⁰ I. Calvino, *Defoe: Robinson Crusoe, il giornale delle virtù mercantili*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 830.

²¹ I. Calvino, *Ricordo di una battaglia*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 50-58.

²² Oltre al capitolo delle *Lezioni Americane* nel quale Calvino sottolinea l'importanza del suo fantasticare nelle immagini – azione che si prolunga nel meccanismo mitopoietico straniato, ad esempio, nella divinazione dei tarocchi de *Il castello dei*

destini incrociati – (cfr. I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 707-710), si veda inoltre P. Ferrua, *Opere giovanili di Italo Calvino*, in G. Bertone (a cura di), *La letteratura, la scienza, la città (Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo)*, Genova, Marietti, 1988, pp. 50-59.

²³ I. Calvino, *Ricordo di una battaglia*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 50. Per l'uso di questa metafora, cfr. anche I. Calvino, *Collezione di sabbia*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 416.

²⁴ I. Calvino, *Ricordo di una battaglia*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, p. 50.

²⁵ Ivi, p. 52.

²⁶ Ivi, pp. 55-56.

²⁷ Ivi, p. 56.

²⁸ I. Calvino, *Dall'opaco*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, p. 95.

²⁹ Ivi, p. 96.

³⁰ E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., pp. 52-53.

³¹ I. Calvino, *Il Barone Rampante*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, pp. 776-777.

³² I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 25.

³³ Ivi, p. 22.

³⁴ I. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, p. 1186.

³⁵ I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, p. 30.

³⁶ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, p. 1865.

³⁷ W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., p. 121.

³⁸ Ivi, p. 297, a proposito della narrativa di Kafka.

³⁹ I. Calvino, *Il Barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 598-599.

⁴⁰ Ivi, pp. 599-600.

⁴¹ Ibidem.

⁴² I. Calvino, *Dall'opaco*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, pp. 99-101.

⁴³ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus*, cit., pp. 247-274.

⁴⁴ I. Calvino, *Il Barone Rampante*, in Id., *Romanzi e Racconti*, vol. I, cit., p. 630.

⁴⁵ Ivi, pp. 635-636.

⁴⁶ Ivi, pp. 664-665.

⁴⁷ Ivi, p. 668.

⁴⁸ I. Calvino, *Prefazione al Sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, p. 1203.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ I. Calvino, *Le città invisibili*, in Id., *Romanzi e Racconti*, vol. II, cit., p. 365.

⁵¹ I. Calvino, *Il Barone Rampante*, in Id., *Romanzi e Racconti*, vol. I, cit., p. 675.

⁵² Ivi, p. 676.

⁵³ «La cucina è giudizio di Dio, prova in cui ho fallito una volta per tutte non meritando l'iniziazione. Non mi resta che cercare altre vie per giustificare la mia presenza al mondo.» (I. Calvino, *La poubelle agréée*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 74).

⁵⁴ Ivi, p. 79.

⁵⁵ Ivi, p. 65.

⁵⁶ Calvino si appropria del significato della parola «*agréée*», esercitando su di essa un vero e proprio esame di linguistica comparata, fino a polarizzare le accezioni contemplate intorno alla parola inglese *agreement* («un patto concordato per mutuo consenso delle parti»); e aggiunge, infine: «come umile rotella del meccanismo domestico, già m'investo di un ruolo sociale, mi costituisco primo ingranaggio d'una catena di operazioni decisive per la convivenza collettiva (...)» (Ivi, p. 62).

⁵⁷ Ivi, p. 79.

⁵⁸ Ibidem.