

CAPITOLO QUARTO

La tradizione ritrovata
nel nome del personaggio:
Cosimo Piovasco di Rondò

Il nome del personaggio è il luogo nel quale l'autore imprime il segno della propria paternità sull'oggetto di creazione. Egli si conferma «genitore», come avviene nella pratica dell'imposizione del nome che si tramanda di padre in figlio e che denuncia, con la sua iterazione da una generazione all'altra, l'appartenenza ad una tradizione.

La mancata memoria del nome è il sintomo dell'allontanamento di Calvino dalla tradizione borghese, sia nel discorso sulle responsabilità personali de *La strada di San Giovanni*, sia in quello sulle responsabilità collettive del *Ricordo di una battaglia*. In entrambi i casi, il vuoto che si spalanca tra l'individuo e la tradizione è denunciato da questo vuoto di memoria. È lo stesso Calvino ad ammettere, nel primo dei due racconti, che le famose ceste del retaggio borghese trasportate da ragazzo dovrebbero essere stipate di nomi per far sì che la sua conciliazione con la tradizione borghese venga sancita una volta e per sempre. Ne *La strada di San Giovanni*, dice Calvino:

Insignificanti allora queste ceste ai miei occhi distratti, come sempre al giovane appaiono banali le basi materiali della vita, e invece, adesso che al loro posto c'è soltanto un liscio foglio di carta bianca, cerco di riempirle di nomi e nomi, stiparle di vocaboli, e spendo nel ricordare e ordinare questa nomenclatura più tempo di quanto non facessi per raccogliere e ordinare le cose, più passione ...¹

Se il tentativo di conciliazione, operato da Calvino nel gesto del nominare, è destinato all'insuccesso di un «elenco freddo e previsto», questo accade perché il suo destino di «consumatore»² lo ha condotto definitivamente *altrove*. Benché si sforzi di comprendere le ragioni paterne, egli deve trasmutare il meccanismo

di appropriazione su un altro piano per far sì che il nome si circonda di un'«aura» autentica, un «alone di commozione», e l'elenco riesca a colmare il «crepaccio così fondo» che lo separa dalla tradizione. Più avanti lo scrittore ci svela il luogo nel quale è riuscito a gettare un ponte sul vuoto che allontana i due mondi:

Cos'era la natura? (...) Erbe, piante, luoghi verdi, animali. Ci vivevo in mezzo e volevo essere *altrove*. Di fronte alla natura restavo indifferente, riservato, a tratti ostile. E non sapevo che stavo anch'io cercando un rapporto (...) un rapporto che sarebbe stata la letteratura a darmi, restituendo significato a tutto e, d'un tratto ogni cosa sarebbe divenuta vera e tangibile e possedibile e perfetta, ogni cosa di quel mondo ormai perduto³.

Se la strada scelta da Calvino è stata quella letteraria, e le ceste in cui egli trasporta il retaggio borghese sono i libri, è chiaro che proprio all'oggetto letterario bisogna rivolgersi per trovare i nomi che suggellano il recupero dei valori tradizionali.

«*Ypotoglaxia jasminifolia*» (ora invento dei nomi; quelli veri non li ho mai imparati), «*Photophila wolfoides*», diceva (sto inventando; erano nomi di questo genere), oppure «*Crotodendron Indica*» (certo adesso avrei potuto pure cercare dei nomi veri, invece di inventarli, magari riscoprire quali erano in realtà le piante che mio padre andava nominandomi (...)⁴

Calvino decide di non barare ricucendosi indosso il vestito rattoppato dello scienziato, del botanico che non ha voluto essere, né quello appena dimesso dello scrittore neorealista con pretese di scientificità. La sua vera vocazione è quella dell'affabulatore che sciorina dinanzi agli occhi del suo pubblico «catene di immagini»: brandelli di trame già tessute e tenute insieme dalla memoria che le sforna nella semplicità di cristallini emblemi. E lo «scherzo dei nomi inventati» – come la parodia dei nomi di piante ne *La strada di San Giovanni* non dissimula un fondo di verità, una nota dolente e seria –, rivela nel *Barone Rampante* la profonda onestà intellettuale dell'affabulatore: questo giocoliere della tradizione, prima di riporre le fonti di cui si è servito nel calderone della memoria, ne imprime il segno nel marchio del possesso per eccellenza, il nome del personaggio.

Nella «farsa» settecentesca del suo libro, attraverso il «nome inventato» di Cosimo, Calvino riesce a compiere un gesto di conciliazione con il padre e con la tradizione che equivale a una «prova di maturità», la prova che consente la nascita del suo eroe.

L'intuizione sulla quale si fonda questa analisi onomastica ha trovato conforto nella esplicita attestazione di importanza conferita da Calvino al nome del personaggio in una breve intervista per la rivista «Epoca» del 27 settembre 1952. Dice Calvino:

Io credo che i nomi dei personaggi siano molto importanti. Quando, scrivendo, devo introdurre un personaggio nuovo, e ho già chiarissimo in testa come sarà questo personaggio, mi fermo a cercare alle volte anche per delle mezz'ore, e finché non ho trovato il nome che sia il vero, l'unico nome di quel personaggio, non riesco ad andare avanti. (...) io credo che i nomi anodini siano astratti: nella realtà si trova sempre un sottile, impalpabile, talora contraddittorio rapporto tra nome e personaggio, *cosicché uno è sempre quel che è più il nome che ha*, nome che senza di lui non significherebbe nulla, ma legato a lui acquista tutto un significato speciale, ed è questo rapporto che lo scrittore deve riuscire a suscitare per i suoi personaggi⁵.

Prima di passare all'etimologia del nome, che denuncia la discendenza del testo calviniano dalla tradizione umoristica sterniana e dal romanzo di prove conradiano, bisogna aggiungere un'ulteriore osservazione riguardo alla funzione che il nome del protagonista svolge nel *Tristram Shandy* di Laurence Sterne.

In quanto marchio del possesso, il nome dovrebbe suggellare l'autorità che il padre si arroga nel determinare il destino dei figli. Tale pratica possessiva ed autoritaria è smascherata nei suoi aspetti grotteschi con l'irrisione di cui è oggetto, nel *Tristram Shandy*, la teoria dei nomi del padre di Tristram. Dice il narratore:

Dunque, la sua idea era che dalla scelta e imposizione dei nomi di battesimo dipendevano assai più cose di quanto non siano disposte a credere le menti superficiali. La sua opinione in materia era che i nomi, distinti da lui in buoni e cattivi, avessero un inspiegabile potere magico sul nostro carattere e sulla nostra condotta⁶.

Oggetto di esagerate elucubrazioni, il nome che il padre sce-

glie per il nascituro sarà invertito dal Caso, cioè dal tempo. Al «massimo bene», Trismegisto, un errore di valutazione temporale sostituirà la calamità di Tristram:

Ma fra tutti i nomi di questo mondo, mio padre aveva un'invincibile avversione per TRISTRAM. Di nessun'altra cosa aveva un concetto così basso e sprezzante come di quel nome, che non avrebbe potuto assolutamente produrre altro in *rerum natura* che ciò ch'era vile e miserabile. (...) nel 1716, cioè due anni prima che nascessi io, si sobbarcò alla fatica di scrivere espressamente una DISSERTAZIONE su questo singolo argomento del nome di Tristram, per spiegare al mondo con grande schiettezza e umiltà le ragioni del suo aborrimiento⁷.

Questa beffa del Caso è lo spunto perché il narratore possa, irridendo la teoria dei nomi e con essa tutto il nominalismo occamista, colpire a morte il principio di autorità, l'errore della tradizione. Non sfuggirà però al lettore l'amarezza che si cela dietro quella risata, lo stridore di chi si ritrova ad ammettere, con il gesto beffardo della penna, ciò che la voce narrativa si ostina a confutare. Tristram resterà tale fino alla fine dei suoi giorni⁸ (ovvero alla Morte del testo) e il suo destino, paventato con orrore dal padre, è quello di «matto, buffone, cucciolo»⁹: il vociare di Tristram contro l'autorità paterna e tradizionale è messo a tacere dalla verifica della prassi scrittoria che si rivela matta e buffonesca in sintonia con le previsioni del padre.

Calvino imbocca la stessa strada. Anche nel *Barone Rampante* la frattura con la famiglia e con la tradizione è l'incidente che innesca l'azione narrativa. La ribellione del protagonista contro il principio di autorità si manifesta attraverso il rifiuto del cibo/sapere, che l'educazione familiare gli impone, e la rottura della statua dell'antenato Cacciaguerra Piovasco crociato in Terrasanta, che simboleggia la negazione del culto individualista degli antenati. Ma a ben vedere, come avviene nel *Tristram Shandy*, anche qui si tratta di un rifiuto fittizio e parziale. Cosimo non si allontanerà mai definitivamente dal giardino e continuerà a comportarsi come un gentiluomo, pur vivendo sugli alberi. Inoltre, come abbiamo evidenziato finora, la finzione allegorica della ribellione di Cosimo contro l'autorità tradizionale trasfigura, in realtà, l'avvicinamento di Calvino alla propria tradizione

ed al paesaggio natio. È per questa ragione che Calvino imprime nel nome del personaggio ribelle, Cosimo Piovasco di Rondò, la traccia del processo di riconciliazione che intende portare avanti mediante l'invenzione romanzesca.

Se Tristram conferma, con i sussulti della sua vita-scrittura, il destino contenuto nel nome che l'autorità del padre gli ha imposto e, di conseguenza, lo stesso principio di autorità; Cosimo ribadisce, grazie al nome che Calvino gli impone, il proposito calviniano di conciliazione fra eversione e tradizione. L'azione ribelle del protagonista è infatti smentita dal contenuto del suo nome proprio, con il quale Calvino rende omaggio ad un'autorità tradizionale che si identifica, nello stesso tempo, con una cultura familiare e con una ben precisa genealogia di scrittori «borghesi».

II. *Cosimo*

Dalla più antica stesura manoscritta pervenutaci del *Barone Rampante* possiamo verificare l'importanza che l'autore attribuiva al nome del personaggio: come ci informa Mario Barenghi, «un originario Evaristo *Mele di Rondò* diventa prima *Rondone di Piovasco*, poi *Rionegro di Piovasco*»¹⁰. E il critico ha cura di chiosare, tra due parentesi: «(chiaramente seriore l'aggiunta Cosimo Piovasco di Rondò)»¹¹. Nel tempo che intercorre tra l'una e l'altra versione del nome, Calvino dovette riflettere su quell'«in più» che il nome del personaggio avrebbe suggerito al lettore. Ricordiamo infatti che per Calvino:

(...) *uno è sempre quel che è più il nome che ha*, nome che senza di lui non significherebbe nulla, ma legato a lui acquista tutto un significato speciale, ed è questo rapporto che lo scrittore deve riuscire a suscitare per i suoi personaggi¹².

Scandagliando l'opera di Calvino nel tentativo di rinvenire una traccia che mi aiutasse a determinare quel plusvalore di senso contenuto nel nome proprio del personaggio, mi sono imbattuta in un racconto autobiografico nel quale appaiono sviluppati gli stessi motivi che si ritroveranno poi ne *La strada di San*

Giovanni. Ne *I figli poltroni*, infatti, si accenna al conflitto generazionale tra genitori, attaccati alla terra, e figli renitenti e svogliati. Non emerge un proposito di conciliazione come quello che negli anni più tardi riuscirà a strappare un grido accorato alla penna di Calvino, ma gli attori e il contesto narrativo sono gli stessi.

E tuttavia, l'elemento strutturale di questo racconto che colpisce di più l'immaginazione è il toponimo che Calvino sceglie per designare il podere di San Giovanni/Ombrosa: San *Cosimo*. Leggiamo questa breve descrizione:

San Cosimo è la nostra campagna. Tutto si secca e non c'è braccia né soldi per mandarla avanti¹³.

Più avanti, la figura del padre rinvia in maniera davvero esplicita al fiero cacciatore e trasportatore di ceste de *La strada di San Giovanni*:

Lo sentiamo camminare e sbraitare a basso, preparandosi i concimi, il solfato, le sementi da portare in su; ogni giorno parte e ritorna carico come un mulo¹⁴.

Cosa vuol dire che Calvino scelga per il personaggio autobiografico il nome del paesaggio che più tardi diventerà il teatro della finzione romanzesca nel *Barone Rampante*? La prima risposta possibile è che Calvino voglia postulare l'identificazione tra personaggio e paesaggio, tra sguardo-mente che osserva il mondo e quello stesso mondo da lui osservato. Calvino pone dunque un'equivalenza-indifferenza tra soggetto conoscente e oggetto conosciuto. Cosimo = Cosmo.

Se Cosimo è il paesaggio, allora il suo sguardo onnicomprensivo non dovrà rivolgersi ad altri che a se stesso per scoprire il proprio «dato naturale e storico», cioè per rinvenire la verità sulla storia partendo dall'osservazione della natura. Leggendo l'allegoria in chiave autobiografica, diremmo allora che proprio sul paesaggio della mente, o della memoria, lo scrittore deve puntare la sua vista mobile per ottenere, come il narratore de *La strada di San Giovanni*, una spiegazione generale del mondo e della storia. Questa interpretazione coincide con l'identificazione, compiuta precedentemente, fra lo sguardo di Cosimo e

l'occhio della coscienza: una vista mobile interna che, partendo dall'osservazione della natura, riesce a ricostruire la «storia» dell'esperienza calviniana e a riscattare la sua sostanza autentica dalla frana del processo di rimozione.

A conferma di questa ipotesi ci soccorre un altro racconto giovanile, *Un dio sul pero*¹⁵, nel quale compare un antenato arboricolo di Cosimo, un «vecchino con la barba»¹⁶ che il narratore coglie in flagrante mentre ruba e mangia la frutta di un pero della sua tenuta. Figura inquietante di ultracentenario agile come un ragazzo, egli suscita l'invidia del narratore al quale appare come se «quel vecchio tenesse in testa come in un gomitollo, la storia e la spiegazione del mondo»¹⁷. I suoi ricordi paiono infatti echeggiare da un'infinita distanza quando, disceso dall'albero, esclama:

Prima, ricordo, qui c'era un albero di fico, di quelli buoni, dolci, con la goccia. Avrò vissuto cent'anni. Poi è morto. E prima ancora qui c'era *tutto un bosco*. E prima prima prima c'era il mare. *Sicuro, il mare*¹⁸.

Questa «saggezza antichissima, mostruosa» che il vecchio dio del pero rivela nello sguardo limpido – «gli luccicavano gli occhi, dalla contentezza di ricordarsi tante cose» –, è degna di rispetto (e di invidia!) perché fondata sulla memoria: rovistando nel suo contenitore, il vecchio scopre che due realtà, apparentemente distanti – il bosco e il mare – esistono nel medesimo luogo. Questo personaggio cerca, come il narratore de *La strada di San Giovanni*, «una spiegazione generale del mondo e della storia». La differenza è che quest'ultimo parte dall'osservazione del mondo esterno per trovare una risposta alle proprie domande:

Una spiegazione generale del mondo e della storia deve innanzi tutto tener conto di com'era situata casa nostra, nella regione un tempo detta «punta di Francia», a mezza costa sotto la collina di San Pietro, come a frontiera tra due continenti¹⁹.

Il dio del pero, invece, preferisce guardare dentro se stesso, nel mondo interno della sua memoria.

... *In principio era il mare*. Questa frase val bene a descrivere

tanto il paesaggio della Riviera Ligure, quanto il paesaggio mentale di Calvino.

E infatti, partendo dall'assunto che «la vera descrizione di un paesaggio finisce per contenere la storia di quel paesaggio, dell'insieme dei fatti che hanno lentamente contribuito a determinare la forma con cui esso si presenta ai nostri occhi», in uno scritto del 1974, Calvino osserva un punto della Riviera Ligure e, risalendo alle origini della sua formazione, vede l'altro mondo del mare:

Cominceremo dunque a fissare il paesaggio del Finalese (...) fino a che non si dissolva ai nostri occhi in una foschia celeste, per immagnarci il momento in cui questo paesaggio non esiste ancora, e la superficie marina s'inoltra in un golfo profondo e calmo, popolato di molluschi e pesci e crostacei e leggerissimo plancton²⁰.

Calvino si addentra sempre più nel golfo, si immerge nella sostanza di questo luogo antico dove la vita degli organismi marini si mescola con la morte, in un processo di scambio-divorazione ininterrotto. Lo scavo temporale nel paesaggio rivela la presenza di una sostanza liquida, amniotica, primigenia. Lo stesso accade, per Calvino, se l'occhio si sposta dal paesaggio reale a quello mentale. Dietro gli strati scritti della civiltà e della cultura che si sovrappongono alla natura della nostra mente, prima della conoscenza strutturata – che per Calvino è soprattutto scrittura – esiste il golfo dell'immaginazione, il mare della memoria con il suo pullulare indistinto di immagini. Ricordiamo infatti che, nelle *Lezioni Americane*, facendo propria la definizione di Giordano Bruno, Calvino sostiene che l'immaginazione del poeta, ovvero la sua memoria visiva, è «un mondo o un golfo, mai saturabile, di forme e di immagini», governato da un meccanismo associativo «che è il sistema più veloce di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell'impossibile»²¹.

Data questa specularità fra paesaggio mentale e paesaggio reale, cioè tra mente e mondo – e ancora tra memoria del mondo e memoria dell'io nel mondo – possiamo dire che il personaggio di Cosimo, luogo di questa sovrapposizione grazie all'ulteriore identificazione tra mente ed occhio – cervello ed occhio, pensiero ed occhio, etc., – gode di tutte le proprietà che Calvino as-

segna al paesaggio geografico. È a dire che, osservando attentamente questo personaggio, egli ci mostrerà tutti i volti che la storia ha inciso sul suo aspetto primigenio, facendo sì che esso si presenti oggi nella forma definitiva del personaggio settecentesco, Cosimo Piovasco di Rondò. Leggiamo ancora qualche parola di Calvino sul paesaggio:

Per dire tutto ciò che contiene questo scenario, il reticolo di relazioni che intercorrono tra un punto e l'altro del quadro, occorre dare a ciascuno di questi elementi i suoi perché e i suoi percome, il suo prima e il suo poi, e per compiere quest'operazione occorre introdurre nella descrizione spaziale la dimensione del tempo, ossia la storia. *Spesso basta nominare i luoghi per dar loro uno spessore temporale: i nomi propri hanno questo potere*²².

Ovviamente, nel brano citato Calvino si riferisce ai toponimi; ma una volta stabilita l'equipollenza tra paesaggio e mente nel personaggio di Cosimo, conviene portare questo discorso fine alle sue estreme conseguenze e individuare in che modo il nome proprio contribuisca a dotare il personaggio di uno spessore temporale.

La risposta si trova, ancora una volta, nell'opera di Conrad, nell'ultimo romanzo incompiuto di questo genio solitario che fu pubblicato postumo: *Suspense*²³. In questo romanzo mediterraneo, l'unico che Conrad volle ambientare sulla Riviera Ligure, il protagonista della storia si chiama, appunto, Cosmo. Figlio di un lord inglese, proprietario terriero dello Yorkshire, Cosmo Latham si reca a Genova in viaggio di piacere negli anni che l'Europa tutta assiste ad un «ritorno all'ordine» dopo i tumulti provocati dall'espansione dell'astro napoleonico. Durante la sua permanenza in città, Cosmo incontra degli amici di famiglia, francesi e sostenitori della monarchia, che hanno vissuto in prima persona il dramma del cambiamento dell'ordine ai tempi di Napoleone e che possono fornire al protagonista una serie di risposte sul significato di questi avvenimenti storici. L'interesse di Cosmo per Napoleone, «uomo del Destino», si intreccia con il sorgere di una passione amorosa e con il principio di un'avventura fra i cospiratori delle società segrete genovesi i cui esiti rimangono in so-

speso perché il romanzo si interrompe a circa un terzo della narrazione.

Ebbene, ciò che in questa sede importa rilevare non è l'inter-testualità fra il romanzo di Conrad e quello di Calvino la quale, peraltro, si riduce ad una serie di suggestioni e di echi, imputabili al fatto che entrambi gli autori elaboravano in modi diversi un materiale storico e geografico contiguo. Il nostro obiettivo è, invece, quello di comprendere a che scopo Calvino abbia inteso gettare un ponte nominale di collegamento tra il Barone di Rondò e questo personaggio conradiano, questo e non altri. Evidentemente, Cosmo Latham rappresenta quell'*in più* che il nome aggiunge al personaggio di Cosimo Piovasco e che ci aiuta a comprendere meglio il suo carattere, come già è avvenuto con il toponimo della campagna ligure, San Cosimo.

E allora bisogna dire innanzitutto che Cosmo Latham è un inglese eccentrico, un forestiero che piomba in mezzo ad un'umanità composita, quale era quella della capitale ligure di inizio 800; un forestiero benvenuto, come erano di solito benvenuti ed accettati gli inglesi sulla Riviera per l'affinità di carattere che, secondo Calvino, correva tra i due popoli; ma soprattutto, Cosmo Latham è un «viaggiatore ozioso» disponibile alle avventure e incantato dalla visione del paesaggio ligure. Questo viaggiatore non è più un pioniere entusiasta dell'epoca d'oro, non è più il Robinson Crusoe – anche se qualche tratto conserva del carattere di quello –, non è l'*homo faber*: egli si contenta di esplorare e, a questo scopo, lascia viaggiare il suo sguardo ozioso senza possedere più l'etica del fare. E il suo fare potrebbe essere lo scrivere, ma anche qui le sue azioni risultano come bloccate: le lettere che egli scrive alla sorella non sono godute a pieno dal protagonista che, a quanto sembra, preferisce vivere le sue avventure piuttosto che raccontarle.

Se ci spostiamo adesso sul personaggio di Cosimo Piovasco ci rendiamo conto che, attraverso il nome proprio e il riferimento al romanzo di Conrad, Calvino ha inteso suggellare la sua anglofilia, con un tributo ad una cultura e ad una tipologia di individuo – il viaggiatore pioniere ed eccentrico – che gli hanno consentito il recupero della memoria storica nell'alveo della

tradizione «borghese». In tal senso, l'opera di Conrad ha svolto, nell'immaginazione di Calvino, la funzione di catalizzatore e gli ha consentito di organizzare, nel *mare magnum* della sua memoria di lettore, tutte le altre immagini di pionieri ed esploratori – quasi tutti rigorosamente inglesi – che, risucchiati dal vortice del nucleo mitico del Robinson Crusoe, hanno dato vita al personaggio di Cosimo Piovasco. Ecco perché possiamo affermare che, attraverso questo nome proprio, lo scrittore non voleva far altro che indicare il modo in cui una sostanza temporale – la storia del pioniere-viaggiatore inglese – veniva portata ad interagire con la sostanza spaziale – la natura di San Cosimo/ San Giovanni – per guidare lo sguardo-mente del personaggio nella ricerca del «suo dato naturale e storico».

III. *Piovasco*

Il *piovasco* è la prova che decide dell'assunzione dei capitani conradiani all'Olimpo degli eroi o della loro sospensione nel limbo dei reietti: è il «grosso minaccioso» che costringe Lord Jim all'inazione, o la prova di vita e di morte che il capitano di *Linea d'ombra* affronta vittorioso.

Lord Jim occhieggia il *piovasco* che incombe sul destino del *Patna* e non riesce a frenare la corsa del tempo immaginario, pre- sagendo lo schianto delle sue illusioni al contatto con la furia degli elementi. L'accelerazione del suo pensiero comprime irrimediabilmente il tempo dell'azione; la *durata* gli impedisce di sentire la successione degli attimi come tempo utile. Allorché il grosso trascorre, senza arrecare i danni previsti, Jim ha già compromesso il proprio destino saltando nella barca dei fuggiaschi e schierandosi con i pirati. Non ha saputo cogliere l'occasione che il «tempo eroico» della pioggia gli preparava. Non così il capitano di *Linea d'ombra*. L'improvvisa apparizione delle nubi lo trova intento alla redazione del suo diario. Eppure egli non esita a sbarazzarsi della penna, sfuggendo alla morsa della *durata*, per calarsi nei panni di colui che affronta uno «stato d'emergenza» scoprendo l'orribile realtà di una solitudine «fattiva», solitudine

di gesta eroiche compiute nella fittizia solidarietà che affratella gli uomini sulla tolda. Così egli scrive nell'imminenza della pioggia:

Nel cielo sta avvenendo come una decomposizione, come una corruzione dell'aria, che rimane più ferma che mai. (...) non ho modo di impedire alla mia fantasia di sbrigliarsi fra le disastrose immagini del peggio che ci può capitare. Che cosa accadrà? Probabilmente *nulla. O di tutto*. Può essere un *furioso piovasco* che sta arrivando, di punto in bianco. (...) Mi pare che tutta la mia vita trascorsa prima di quel memorabile giorno sia infinitamente remota, come un ricordo sbiadito di giovinezza spensierata, *qualcosa che sta al di là di una zona d'ombra*²⁴.

Nel movimento della penna, nella redazione del diario, precipitano tutti i timori, l'ansia delle future catastrofi che il capitano vede scorrere davanti ai suoi occhi e che si possono sintetizzare nella «sensazione di fine inappellabile»²⁵, cui dà voce la sua coscienza, quando i fantasmi sono sostituiti dalla visione diretta degli indizi temporaleschi. Dipanando il filo dei suoi pensieri, oggettivandoli sulla pagina scritta, il protagonista può continuare a vedere se stesso «con il perfetto distacco della distanza». Mentre Lord Jim perde il senso della propria identità per l'assenza di referenti esterni o interni alla coscienza che gli consentano di mantenere vivo il legame con i valori tradizionali; il capitano di *Linea d'Ombra*, scrivendo il diario, continua a guardarsi in quello specchio della tradizione nel quale ha avuto modo di riconoscere la propria discendenza dalla genealogia di eroici capitani suoi predecessori. Egli non consente agli altri marinai di viziare o corrompere la purezza degli intenti che animano il suo spirito fattivo. Come Robinson Crusoe, che oggettiva il processo di autocoscienza nella stesura del diario, il capitano di *Linea d'ombra*, grazie alla scrittura, perpetua l'attimo del riconoscimento allo specchio per tutto il tempo dell'estenuante bonaccia. Quando si produce infine lo stato di emergenza, il capitano, riappropriandosi della sua coscienza oggettivata, lascia cadere la penna sul foglio e continua il movimento della scrittura nel cimento eroico dell'azione, recandosi in coperta ad affrontare il piovasco²⁶.

Il *piovasco* è la reificazione dell'angoscia che attanaglia l'individuo di fronte alla scelta, e della sua tentazione a lasciarsi soggiogare dalle oscure forze del Caso. La Paura della morte, ovvero il rischio che l'azione umana possa determinare l'esistenza come *tutto o nulla*, genera l'indolenza dell'individuo che si affida al Caso: ecco spiegato il motivo dell'inazione di Lord Jim e dell'eterna fuga di Tristram Shandy nell'intrauterina «desobli-geante» della durata²⁷. Nel *Barone Rampante*, Cosimo vede praticamente tutto il mondo nella forma del *piovasco* che il capitano di *Linea d'ombra* paventa come il possibile verificarsi di *tutto o nulla*. Ricorderemo infatti che, fin dalla prima occhiata che il protagonista getta sulla realtà di Ombrosa dalla postazione privilegiata che occupa, il narratore commenta che: «Cosimo guardava tutto e tutto era come niente». La sua estrema disponibilità ad osservare gli accadimenti esterni non significa che egli sia altrettanto pronto ad affrontare in prima persona la possibilità di un loro mutamento. Sarà soltanto dopo essersi provato nell'azione, durante la battaglia con il gatto selvatico, che Cosimo sfuggirà al meccanismo della contemplazione passiva alla Lord Jim, smetterà di affidarsi al caso e diventerà lui stesso artefice del verificarsi della realtà come *tutto o nulla*.

A conferma dell'enorme potenziale simbolico di cui Conrad investe l'evento temporalesco si può esaminare un altro passo significativo di *Lord Jim* nel quale si affrontano i due eroi del romanzo, Marlowe e Jim, mentre un piovasco si abbatte con estrema violenza sul mondo. Bocciato al primo esame della vita, inchiodato alla *durata* della contemplazione sul ponte del *Patna*, Jim continua a sfuggire il confronto con la pioggia del tempo reale durante il suo incontro con Marlowe. Questi, al contrario, agisce nell'unico modo che ritiene utile in quella situazione: all'immobilità incosciente ed inattiva di Jim, Marlowe contrappone la sua quiete di amanuense.

Appena seduto mi chinai sullo scrittoio come un amanuense medievale e, salvo che per il moto della mano reggente la penna, stetti ansiosamente quieto. Non dirò che fossi spaventato; ma certo mi tenni immobile come se nella stanza fosse presente un pericolo, e il primo accenno d'un movimento da parte mia potesse indurlo a saltarmi addosso. (...) Mi si stava scaldando la fantasia mentre continuavo a scri-

bacchiare con zelo; e benché nella stanza, se la penna smetteva un attimo di grattare, il silenzio e l'immobilità fossero totali, pativo quel profondo turbamento e annebbiamento del pensiero che viene provocato da un frastuono violento e minaccioso – il frastuono di una *vio-lenta tempesta in mare*, per esempio²⁸.

Ecco stabilita l'equivalenza tra i due aspetti del pericolo con i quali l'uno e l'altro personaggio si devono misurare: all'immobile vigliaccheria di Jim, che fallisce quando occorre dare battaglia ai propri fantasmi, fa riscontro la laboriosa quiete di Marlowe. Questi, con l'atto della scrittura, dichiara guerra al pericolo che si aggira nella stanza: il «doppio» inquietante e vagabondo del quale sta narrando la storia.

È evidente che la riuscita della sfida di Marlowe dipende in larga misura dalla coscienza del pericolo, ovvero dalla percezione di un limite, simboleggiato dal rumore della pioggia, che bisogna tenere d'occhio per evitare l'azzeramento della realtà. Se Lord Jim sprofonda nella durata delle sue fantasticherie allucinate fino a perdere il senso della propria identità, Marlowe si immerge nel tempo eterno della scrittura mantenendo sempre viva la coscienza del limite. Tale coscienza è tenuta desta proprio dalla pioggia che, scandendo ritmicamente il fluire del tempo naturale, rammenta al narratore l'esistenza di un altro mondo, quello della vita e dell'azione, che potrebbe richiedere il suo intervento fattivo. Questo episodio del *Lord Jim* è interessante per le riflessioni che suggerisce sull'atto della scrittura come «prova» nel quale bisogna tenere sempre a mente l'esistenza di un «limite». Il mondo che continua ad esistere fuori della pagina è il limite che, presente a livello latente nella coscienza dello scrittore, garantisce la futura fruibilità e leggibilità dell'oggetto di creazione. Il *piovasco* è, dunque, nell'universo simbolico di Conrad, la *prova* della scrittura – e della vita – ma anche il *limite*, cioè la linea di demarcazione tra un mondo e l'altro, la vita e la scrittura, oppure – per dirla con Calvino – tra «mondo scritto» e «mondo non scritto».

Attestandosi sulla linea suggerita da Marlowe, Calvino propone l'esempio di uno scrittore che si espone al *piovasco* delle immagini – la prova della scrittura – senza mai perdere di vista

il limite che garantisce della loro fruibilità. E infatti, nella conferenza sulla *Visibilità delle Lezioni Americane*, chiosando un famoso verso di Dante, Calvino afferma che «la fantasia è un posto dove ci piove dentro»²⁹. Egli intende così sottolineare la natura repentina e apparentemente inspiegabile dei meccanismi che l'immaginazione segue nell'apprestare i materiali visivi tradotti, nero su bianco, dagli scrittori. Dopo aver indicato le due soluzioni che Starobinski propone riguardo all'idea storica del funzionamento dell'immaginazione – come strumento di conoscenza o come identificazione con l'anima del mondo –, Calvino chiarisce la sua posizione:

(...) 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 è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere³⁰.

«Un golfo mai saturabile di forme ed immagini» dove la nostra memoria visiva accumula i materiali in attesa della selezione che lo *spiritus phantasticus* eseguirà, per via di associazioni impreviste, nel momento in cui sarà stimolato da un fine preciso: la «prova» della scrittura.

Il paesaggio di Ombrosa e Cosimo, suo *genius loci*, come «doppi» cinematografici, emergono direttamente da questo golfo che incornicia lo schermo del cinema calviniano: immagini di «ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere» le cui combinazioni, piovute nella fantasia dello scrittore, sono raccolte dal movimento della penna. Scrive ancora Calvino nel capitolo sull'*Esattezza*:

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 (...) 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 disagio³¹.

Questa sensazione d'estraneità coincide forse con il senso di vuoto che il giovane Calvino sperimentava all'uscita dalla sala cinematografica, quando sentiva di precipitare nel vuoto di un «oceano o abisso» dall'enorme distanza nel quale la visione lo

aveva proiettato³². Ma è certamente anche il senso di angoscia che lo scrittore provava quando, assorto nella contemplazione della pioggia di immagini che scorrevano sullo schermo cinematografico, veniva colto di sorpresa dall'improvviso rumore della pioggia che si scatenava nel «mondo di fuori». Nell'*Autobiografia di uno spettatore* si legge, infatti:

Quando (...) ero entrato nel cinema alle quattro o alle cinque, all'uscirne mi colpiva il senso del passare del tempo, *il contrasto tra due dimensioni temporali diverse, dentro e fuori del film*. (...) Quando nel film pioveva, tendevo l'orecchio per sentire se s'era messo a piovere anche fuori, se m'aveva sorpreso un acquazzone essendo scappato di casa senza ombrello: era l'unico momento in cui, pur restando immerso in quell'altro mondo, mi ricordavo del mondo di fuori; ed era un effetto angoscioso (...)³³

Compare qui l'altra accezione del significato simbolico che Conrad conferiva al *piovasco*: limite o confine tra un mondo ed un altro. Nell'esperienza del Calvino spettatore, il ticchettio della pioggia corrispondeva ad una sosta nel processo di immedesimazione preconizzando il ritorno a San Giovanni, ovvero all'estraneità di un mondo *altro*. Se trasferiamo questa simbologia al «cinema mentale» della narrazione calviniana, è chiaro che il *piovasco* è inteso come «prova», nell'opera di canalizzazione delle immagini che lo scrittore svolge, ma pure come *limite*, giacché esso scandisce la differente percezione del tempo che vige nella dimensione sociale della realtà e in quella solitaria dell'immaginazione.

Date queste coordinate, possiamo leggere il passo del *Barone Rampante* nel quale la simbologia conradiana della pioggia come *prova* e come *limite* accompagna e rende esplicita la rappresentazione allegorica del processo di scrittura-per-immagini. Cosimo, «doppio» di Calvino, mette in scena infatti le modalità di questa fondamentale tecnica della scrittura calviniana nel delicato momento di transizione fra la condizione di passivo spettatore cinematografico e quella di artefice consapevole del «cinema mentale».

Il brano che ci interessa è preceduto dalla descrizione del primo incontro tra il Barone Arminio e il suo figliuolo rampante

dopo il salto del 15 di giugno. Preoccupato per l'educazione di Cosimo, che cresce sugli alberi come un «selvaggio delle Americhe» dando spettacolo indegno di un *gentiluomo*, il Barone padre, poco prima di congedarsi, semina il terreno di Ombrosa lanciando un importante avvertimento:

La ribellione non si misura a metri – disse –. *Anche quando pare di poche spanne, un viaggio può restare senza ritorno*³⁴.

Memore delle conseguenze che un altro viaggio senza ritorno ha comportato – quello che ha condotto Lord Jim a Patusan, condannandolo alla cecità di chi si ritrova sepolto «sei metri sotto terra»³⁵ –, Cosimo accoglie con gioia il primo temporale che si abbatte sul suo capo scoperto nella campagna natia. Egli approfitta dell'occasione per allestire sull'albero un precario cinematografo, con giochi di ombre cinesi che la luce di una lanterna proietta sui teli del suo riparo pensile. La pioggia fornisce lo spunto per iniziare Biagio, narratore e scrittore della biografia di Cosimo, alle meraviglie del cinema sospeso sugli alberi. In qualità di tramite fra il mondo reale esterno e quello immaginario dove «piovono» visioni incantate, assistendo allo spettacolo delle ombre, Biagio comprenderà i meccanismi della visione psicologica che gli consentiranno di trascrivere le avventure di Cosimo. Il rito di passaggio dalla visione alla scrittura, ovvero dal «mondo non scritto» a quello «scritto», è emblemizzato dall'incontro fra i due fratelli. Solo grazie a questo incontro il piovasco di immagini, che il giovane Cosimo raccoglie, potrà essere incanalato nel «viaggio di ritorno» memoriale: il cimento del *Barone Rampante*. Dunque, anche nel romanzo di Calvino, la pioggia assume la duplice valenza simbolica di *prova e limite*. Perché se la pioggia di immagini è l'occasione per iniziare il «cinema mentale», è pur vero che essa costituisce l'evento eccezionale che rende possibile il superamento del confine tra i due mondi separati di Cosimo e Biagio. La pioggia serve a rammentare dell'esistenza di «due dimensioni temporali diverse, dentro e fuori del film», come accadeva nell'esperienza del giovane Calvino spettatore. Biagio dovrà sempre tenere presente questa distinzione – fra durata e tempo reale, fra immaginazione e realtà – per evitare che il «viaggio di ritorno» memoriale dege-

neri in fuga. Per fare ciò, egli dovrà superare l'angoscia che il rumore della pioggia, simbolo della memoria del tempo, comporta. Si ricorderà infatti che, come già accennato nel capitolo precedente, il passaggio dalla visione cinematografica al «cinema mentale» implica una frattura della dimensione temporale sospesa della durata creativa, con l'immissione della memoria. Il *piovasco* di immagini raccolto nel golfo dell'immaginazione, per diventare scrittura-per-immagini, deve essere strutturato in una forma morta, compiuta. Quest'idea della morte, nell'immaginario del Calvino spettatore, era evocata proprio dalla pioggia che si configurava come il «suono della soglia», cioè quel rumore che rendeva visibile il varco della sala cinematografica, confine tra la vita e la morte. Nell'*Autobiografia di uno spettatore*, l'oggetto sul quale Calvino fa deviare le sue emozioni, caricandolo di un potenziale magico, è l'ombrello, la cui assenza durante la pioggia presentifica il passato dimenticato e restituisce, nella forma concreta di un solo ricordo, l'angoscia dell'oblio. Ebbene, questo oggetto magico compare nel *Barone Rampante* creando un «campo di forze»: l'ombrello diviene «il segno riconoscibile che rende esplicito il collegamento tra persone o tra avvenimenti»³⁶. Quando arriva ad Ombrosa la prima pioggia l'ombrello è il polo magnetico che collega Biagio, lo scrittore, e Cosimo, lo spettatore-flaneur, il quale accoglie il suo alter ego abbandonato nella dimora sospesa per iniziarlo ai meccanismi della «visione psicologica», mediante i quali si innescherà la coordinazione psico-motoria della scrittura memoriale. Nel buio, come l'io interno ed esterno di *Dall'opaco*, si ritrovano i due fratelli. Biagio, semismarrito nella tenebra con «ombrelli e pacchi» della casa paterna, si orienta grazie al richiamo ed alla misteriosa luce «che non poteva essere né di luna né di stelle (...) un chiarore come di tra i lembi di una tenda»³⁷.

Nell'instabile covo, pionieristico cinematografico rivestito di tende e tappeti, Biagio assiste allo spettacolo delle ombre che le foglie proiettano al chiarore d'una lanterna:

Al chiarore di una lanterna mi trovai in una specie di stanzetta (...) La lanterna mandava una luce incerta, guizzante, e sul soffitto e le pareti di quella strana costruzione i rami e le foglie proiettavano ombre intricate³⁸.

Cosimo insegna allo scrittore «l'arte di guardare»³⁹ che consiste nella ricostruzione del movimento delle macchie d'ombra in presenza della sorgente luminosa che le fa risaltare sullo «schermo» della tenda. Si ricorderà infatti che, secondo la percezione del mondo che Calvino espone in *Dall'opaco*, la vera conoscenza non si raggiunge mediante la visione diretta dell'oggetto, bensì seguendo il movimento della sua ombra-riflesso. Per continuare ad esplorare le complesse forme del mondo, l'io esterno Cosimo ha bisogno di un io interno che sia sempre orientato nel modo giusto e che, evitando di lasciarsi ingannare dallo spettacolo della realtà dove un mondo invisibile è schermato dall'apparenza visibile, si lasci guidare dalla sorgente luminosa – sole, lanterna, luce – che presiede al processo di conoscenza. In *Dall'opaco*, l'io esterno non deve mai perdere di vista «l'arco che il sole percorre salendo e scendendo dalla sinistra alla destra». Egli deve cioè essere sempre consapevole del ruolo che svolgono i vari elementi in gioco nel meccanismo di percezione-osservazione della realtà: il sole che proietta le ombre e lo sguardo che ne segue il movimento. Ecco perché, nel passo del *Barone Rampante* che stiamo esaminando, il vero protagonista dell'azione è, appunto, la lanterna. La valenza simbolico-magica di questo oggetto dipende, come nel caso dell'ombrello che mette in relazione i due mondi separati, dalla funzione rappresentativa che essa svolge nel significare la natura di «riflesso» dei due linguaggi: quello visivo e quello scritto. Le ombre delle foglie e dei rami che Biagio vede sulla tenda sono una piccola porzione dell'infinita distesa vegetale che resta fuori del raggio luminoso; le macchie di ombra in movimento sullo schermo del cinematografo fanno recepire allo sguardo dello spettatore solo ciò che l'occhio mobile della macchina da presa ha illuminato nella sua esplorazione della realtà. Data l'equivalenza fra vegetazione e scrittura nell'allegoria del *Barone Rampante*, Calvino pare alludere qui al fondamentale assunto che l'infinita «vegetazione delle frasi scritte» deve essere circoscritta, nell'atto della scrittura, a quella porzione che lo sguardo illumina nell'ombra.

Lo scopo dell'incontro fra i due fratelli è quello di avviare il processo di scrittura consapevole che coincide con la stesura del

diario intrapresa da Robinson sull'isola. L'esperienza di Cosimo, la conoscenza del proprio «dato naturale e storico», deve essere oggettivata sulla pagina scritta affinché il suo viaggio non resti «senza ritorno». Che sia proprio il padre di Cosimo a farsi portavoce di quest'esigenza, poco prima dello scatenarsi del *piovasco*, è un dato estremamente significativo. Il ritorno di Robinson alla tradizione borghese si determina infatti proprio quando egli intraprende la stesura del diario che lo induce a riflettere sulla quantità degli insegnamenti paterni che il nuovo individuo Robinson Crusoe ha metabolizzato nella propria coscienza. Il diario è inoltre il dispositivo attraverso il quale si sviluppa e si rivela lo strumento di comunicazione proprio dell'uomo: il linguaggio, che consente all'individuo di differenziarsi dall'altro da sé. Quando l'uomo apprende a nominare le cose, cioè inventa un personale linguaggio per *dire* il mondo che lo circonda, allora egli può riconoscersi in quanto individuo singolo dotato di una peculiare identità e, nello stesso tempo, facente parte di un gruppo.

Nel *Barone Rampante*, l'invenzione del linguaggio nel quale si traduce l'esperienza di Cosimo è esemplificata dal meccanismo di osservazione e trascrizione delle ombre in movimento perché, come sappiamo, il processo di scrittura che Calvino impiega nei romanzi allegorici è quello del cosiddetto cinema mentale: le ombre delle cose, i loro «doppi» in movimento, diventano immagini scritte. Ma il vero nodo della questione consiste nella sproporzione tra ciò che Cosimo vede e ciò che Biagio può scrivere: tra inesauribilità ed ineffabilità del «mondo non scritto» e limitatezza del «mondo scritto». Ed è proprio su questo punto che Calvino ferma la sua attenzione nel testo della conferenza *Mondo scritto e mondo non scritto*. Lo scrittore afferma di sentirsi disorientato e spiazzato di fronte ai continui mutamenti del mondo esterno che egli non riesce a prevedere e dei quali spesso non riesce a farsi una ragione. Di contro, il mondo della letteratura gli appare immensamente più confortante perché: «là almeno, anche se riesco a capire solo una piccola parte dell'insieme, posso coltivare l'illusione di star tenendo tutto sotto controllo»⁴⁰. E continua:

Credo che anche nella mia gioventù le cose andavano in questo modo, ma a quell'epoca mi illudevo che mondo scritto e mondo non scritto si illuminassero a vicenda; che le esperienze di vita e le esperienze di lettura fossero in qualche modo complementari, e a ogni passo avanti compiuto in un campo corrispondesse un passo avanti nell'altro⁴¹.

L'ottimismo rispetto all'illuminazione reciproca tra mondo scritto e mondo non scritto si riferisce all'epoca del *Barone Rampante* dove si dà, appunto, il rapporto tra uno sguardo onnicomprensivo che vede molto più di quanto la mano dello scrittore possa incanalare nel proprio linguaggio. Ma sulla scorta delle riflessioni di Calvino, la nostra interpretazione si può spingere anche oltre, perché il vero problema che questo amore difficile tra mondo e scrittura sottintende è quello della traducibilità stessa dell'essere in linguaggio. Abbiamo già notato che, attraverso il personaggio di Cosimo, Calvino postula l'identificazione tra mondo e mente: il paesaggio del mondo è riconducibile all'esperienza ed alla memoria dell'io nel mondo medesimo. In altri termini, il mondo diventa comunicabile proprio grazie all'esistenza di un io che ne utilizza il linguaggio. E, come dice Benjamin:

L'essere spirituale s'identifica con quello linguistico solo in quanto è comunicabile. Ciò che in un essere spirituale è comunicabile è il suo essere linguistico. (...) La risposta alla questione: Che cosa comunica la lingua? è quindi: Ogni lingua comunica se stessa. Il linguaggio di questa lampada, per esempio, non comunica la lampada (poiché l'essenza spirituale della lampada, in quanto comunicabile, non è per nulla la lampada stessa), ma la lampada-del-linguaggio, la lampada-nella-comunicazione, la lampada-nell'espressione⁴².

Dunque, l'essere comunicabile di Cosimo – il Cosmo – diviene, nelle mani di Biagio, il suo essere linguistico: una lingua che *si fa* nella contemplazione dei riflessi che l'io interno vede muoversi nello specchio della sua memoria. Se il compito del vagabondo fratello Piovasco è quello di convogliare nella fantasia le immagini del mondo, il sedentario Biagio si occuperà della comunicazione, attingendo la forma della scrittura nel luminoso riflesso della memoria. La selezione dello scrittore provvede a saldare essere e apparire perché, costruendo il personaggio nel suo

linguaggio, suggella nel libro *Il Barone Rampante* la «parte comunicabile» delle illimitate possibilità di essere che si danno a un individuo in solitudine. Il patto di Cosimo e Biagio durante la pioggia corrisponde quindi realmente all'inizio di quel viaggio di ritorno che Robinson Crusoe intraprende con la stesura del diario nell'isola del naufragio: l'autoesame dell'individualismo puritano è la condizione perché l'emancipazione sociale dell'«homo faber» e dell'«homo oeconomicus» possa compiersi con esito vittorioso. Più tardi, infatti, troveremo il Barone trasformato in «homo legens», stampatore, scrittore, nella piena attuazione della sua «rivoluzione copernicana».

Con l'analisi del «piovasco» abbiamo così indicato la seconda traccia che Calvino volle imprimere nel nome del personaggio per marcare il suo destino. Cosimo, il navigatore della memoria, che scruta il cosmo – ovvero, il paesaggio della sua mente – alla ricerca del proprio «dato naturale e storico», realizza il viaggio di ritorno alla propria tradizione borghese grazie alla sfida della scrittura-per-immagini: la *prova* del fare nella quale sperimenta l'esistenza di un *limite* tra io e mondo, mondo scritto e mondo non scritto.

IV. Rondò

«È tempo che scappi a passo di danza», dissi tra me. Così cambiando solo musica e compagni, io continuai a danzare per la via da Lunel a Montpellier, e di là a Pezenas e Beziers. Proseguì la danza attraverso Narbona (...) finché entrai danzando nel padiglione di Pedrillo, dove, tirando fuori una carta a righe nere, per tener la linea retta, senza digressioni né parentesi, nel raccontare gli amori di mio zio Tobia... cominciai a questo modo...⁴³

Così termina il volume VII del *Tristram Shandy* nel quale Sterne rapsodizza le avventure dell'eroe Oltremanica, superando i limiti dell'orologio narrativo con la simultanea avanzata dei tre viaggi che Tristram ha intrapreso per sfuggire alla Morte.

La fuga danzante dell'eroe è modulata sulle note di un *Rondò guascone*⁴⁴, «apoteosi della vita e della gioia» che consente di dimenticare l'assillo del tempo: l'uomo col fucile spianato che ac-

compagna Tristram nella sua avventura «piana», zeppa di incontri e allegre conversazioni. Se è vero che la fuga della scrittura shandyana è innescata dalla paura della Morte – «tempo della individuazione, della separazione»⁴⁵ – e se le digressioni valgono come meccanismo di ritardo per distanziare il compimento dell'azione, si capisce perché le passeggiate narrative delle digressioni si siano dilatate in un viaggio danzante proprio quando il narratore era sul punto di colpire uno dei bersagli che da tempo aveva mirato: la narrazione degli amori dello zio Tobia. Affinché un proposito si traduca in azione narrativa condotta in linea «passabilmente» retta, il narratore deve raccogliere tutte le sue forze per affrontare la prova del *tutto o nulla* che lo attende nel padiglione di Pedrillo. La movimentata pausa del viaggio in Europa equivale dunque ad una rincorsa preparatoria, un allenamento per saggiare fino in fondo i propri limiti ed acquisire la sicurezza necessaria ad imbrigliare il ricordo dello zio Tobia in una forma morta, compiuta.

Se, come abbiamo già detto, Calvino intende redistribuire la materia narrativa del *Tristram Shandy*, sostituendo all'alternanza progressivo-digressiva dell'orologio la drammatizzazione nei tre spazi scenici del bosco di Ombrosa, il *Rondò* del tripartito viaggio sterniano diviene il marchio d'origine dell'operazione culturale calviniana. Condiviso appieno il motto pavesiano «Raccontare è come ballare»⁴⁶, Calvino ne arricchisce il significato con il concetto di sfida al tempo e alla morte che è implicito nell'immagine del ballo guascone di Sterne. Viceversa, si preoccupa di disciplinare l'ingarbugliato gomito che la penna sterniana, non sempre rispettosa del ritmo che la guida, avvolge e dipana dinanzi ai suoi lettori.

Nell'esercizio dei tre viaggi simultanei il narratore del *Tristram Shandy*, tutto compreso nella sfida alla Morte, dimentica uno dei fondamenti che la danza, come metafora del racconto, prevede. L'apprendimento dei passi è la prima tappa di un processo che il rigoroso esercizio trasformerà in automatismi sui quali s'innesterà l'invenzione del ballerino o del coreografo a rendere unica la sua rappresentazione. Così per il narratore, il bardo cantore della tradizione orale: dalla ripetizione dei temi

tradizionali, che una volta memorizzati divengono patrimonio memoriale del cantore, si produce la variazione originale che rende il narrato unico e irripetibile⁴⁷.

All'epoca del *Barone Rampante* Calvino aveva assimilato, per l'appunto, i procedimenti affabulatori della tradizione orale con la scoperta dell'«infinita varietà e infinita ripetizione»: il segreto delle fiabe. Desiderando comporre un'opera di narrazione originale con la manipolazione dei temi fiabesco-avventurosi, egli sapeva di dover seguire le orme dei cantastorie, servendosi di immagini e vicende tradite sedimentate nella sua memoria di lettore. Solo in questo modo si sarebbe innescato il «fulmineo percorso dei circuiti mentali che catturano e collegano punti lontani dello spazio e del tempo», dal quale sarebbe scaturita l'immagine e con essa «l'espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile»⁴⁸: il simbolo, l'allegoria.

Calvino individua in Robert Louis Stevenson il maestro che può iniziarlo ai segreti dell'intertestualità «riflessa», laddove la citazione dei modelli tradizionali procede come un gioco ad incastro, con la cesura tra i vari tasselli perfettamente dissimulata nella trama del racconto. Nella nota inedita all'edizione inglese dei *Nostri Antenati* compare il benigno fantasma dello scrittore scozzese, intento a rovistare nella soffitta della sua memoria, tra polverosi libri d'avventure nelle cui storie si diverte a fantasticare colmando i «gaps», i vuoti del «non-detto», che l'autore di quei testi ha lasciato perché l'immaginazione dei suoi lettori potesse cavalcare a briglia sciolta. Nel desiderio di riscrivere il principio, la fine, oppure l'intera fabula di quelle antiche storie, Stevenson si affida alla memoria, che le ha già riscritte, associando immagini distanti con i movimenti imprevisi di un esperto ballerino.

La mitopoiesi stevensoniana è modulata su un ritmo «come di passi di danza», spiega Calvino, a suggerire l'essenzialità e insieme la precisione stilistica delle immagini stevensoniane: frutto di un lungo esercizio nel quale lo scrittore scozzese ha affinato gli strumenti teorici dell'arte poetica⁴⁹. Per Stevenson il poeta si fa creatore di miti allorché riesce a trovare un'espressione densa e concisa che sola rimanda all'immagine enucleata dal gioco ca-

suale dei processi memoriali e contemplata in sogno: sogno notturno o ad occhi aperti.

Calvino va oltre, perché scioglie l'evento mitico dalla fissità contemplativa della visione stevensoniana puntandovi sopra l'occhio mobile della macchina da presa. Alla morte che si annida nella compiutezza dell'immagine fotografica egli sostituisce, allora, il processo sterniano di una scrittura dinamica che riesce a sincronizzare rapidità del pensiero e rapidità della scrittura grazie alla struttura analogica del racconto-per-immagini ed alla condensazione semantica di quelle stesse immagini nel vortice del mito e dell'allegoria.

E se per Sterne tale processo, in mancanza della coordinazione psico-motoria della scrittura-per-immagini, corrispondeva ad una fuga dalla Morte «a passo di danza», in Calvino il *Rondò* della penna, che si muove in sincronia con la «visione psicologica» memoriale, conduce alla coincidenza spazio-temporale di Morte delle Opinioni e Morte del testo letterario.

Note al Capitolo Quarto

¹ I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 23.

² «(...) quelle ceste erano già morte allora e lo sapevo (...) io ero già quello che sono, un cittadino delle città e della storia e di ciò sofferente – un consumatore – e vittima – dei prodotti dell'industria – candidato consumatore, vittima appena designata (...)» (Ibidem).

³ Ivi, p. 25.

⁴ Ivi, p.12. Sull'interesse di Calvino per i nomi di piante – interesse che raramente si manifestava in richieste esplicite – si veda la testimonianza del giardiniere Libereso, in L. Guglielmi ed I. Pizzetti, *Libereso, il giardiniere di Calvino*, cit., pp. 65-69.

⁵ I. Calvino, *Personaggi e nomi*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, pp. 1746-1747.

⁶ L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 48.

⁷ Ivi, p. 52.

⁸ «Così Tristram fui chiamato e Tristram resterò sino alla fine dei miei giorni». (Ivi, p. 265). Questa frase, che dovrebbe dire l'ultima parola sull'imposizione del nome al nascituro, è solennemente pronunciata dopo circa duecento pagine di digressioni che la distanziano dalla prima esposizione della Teoria dei nomi: tanto per fornire un piccolissimo saggio di quanto si vuole dimostrare a proposito del meccanismo sfida/riappropriazione dell'autorità nel *Tristram Shandy*.

⁹ Ivi, p. 274.

¹⁰ M. Barengi, *Note e Notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, p. 1332.

¹¹ Ibidem.

¹² I. Calvino, *Personaggi e nomi*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, pp. 1746-1747.

¹³ I. Calvino, *I figli poltroni*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, p. 199.

¹⁴ Ivi, p. 200.

¹⁵ I. Calvino, *Raccontini giovanili*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, pp. 788-792.

¹⁶ Ivi, p. 788.

¹⁷ Ivi, p. 791.

¹⁸ Ivi, p. 790.

¹⁹ I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, p. 7.

²⁰ I. Calvino, *Ferro rosso terra verde*, Italsider, Genova, 1974; pubblicato con il titolo *Savona: storia e natura* in: I. Calvino, *Saggi*, cit., Tomo II, p. 2396.

²¹ I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 706-707.

²² I. Calvino, *Savona: storia e natura* in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, p. 2391.

²³ J. Conrad, *Suspence*, in Id., *Ultimi Romanzi (Vittoria e Romanzi Mediterranei)*, a cura di Ugo Mursia. Introduzione di Franco Marengo. Milano, 1977, pp. 471-626.

²⁴ J. Conrad, *Linea d'ombra*, cit., p. 215.

²⁵ Ivi, p. 219.

²⁶ Nel commentare questa *mise en abîme* metanarrativa – la scrittura del diario intercalata alla narrazione –, F. Marengo pare abbracciare l'idea calviniana di una scrittura come scarto e come operazione catartica: lo scrivere come «dispossessarsi». Cfr.: F. Marengo, *Conrad: la scrittura come esperienza*, in J. Conrad, *Linea d'ombra*, cit., pp. XXXII-XXXIII.

²⁷ Si tratta del veicolo con il quale comincia il viaggio sentimentale di *Yorick* Oltremenica, viaggio che, com'è noto, si riallaccia a quello descritto nel vol. VII del *Tristram Shandy*. Sulla *desobligeante* come macchina, cioè «veicolo» della scrittura, si vedano le note di G. Mazzacurati, in L. Sterne, *Un viaggio sentimentale*, cit., pp. 11-19.

²⁸ J. Conrad, *Lord Jim*, pp. 145-146.

²⁹ I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 697.

³⁰ Ivi, p. 706.

³¹ Ivi, pp. 678-679.

³² Cfr.: I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 31.

³³ Ivi, p. 30.

³⁴ I. Calvino, *Il Barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 605.

³⁵ Cfr.: J. Conrad, *Lord Jim*, cit., p. 169.

³⁶ I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, p. 657. Si tratta della definizione calviniana di oggetto magico a proposito della quale si legga anche quest'altra considerazione: «Diremmo che dal momento in cui un oggetto compare in una narrazione, si carica d'una forza speciale, diventa come il polo d'un campo magnetico,

un nodo d'una rete di rapporti invisibili. Il simbolismo d'un oggetto può essere più o meno esplicito, ma esiste sempre.» (Ivi, p. 658).

³⁷ I. Calvino, *Il Barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 611.

³⁸ Ivi, p. 612.

³⁹ Si veda ancora W. Benjamin, *Angelus Novus*, cit., p. 108; una serie di interessanti echi e suggestioni per l'analisi del brano citato di Calvino, è fornita dall'analisi benjaminiana di una novella di Poe dove il punto di vista è quello del narratore che osserva dall'alto il paesaggio cittadino.

⁴⁰ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, p. 1866.

⁴¹ Ibidem.

⁴² W. Benjamin, *Sulla lingua*, in Id., *Angelus Novus*, cit., p. 55.

⁴³ L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 492.

⁴⁴ Ivi, p. 491.

⁴⁵ C. Levi, *Prefazione al Tristram Shandy*, cit., p. XII. Tutto il brano in questione deve essere stato oggetto di accurata riflessione da parte di Calvino che, non a caso, ne cita un ampio stralcio nelle *Lezioni Americane*: I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, p. 669.

⁴⁶ Si veda il saggio pavese in C. Pavese, *La letteratura americana ed altri saggi*, cit., pp. 325-328; e le osservazioni di Calvino nell'introduzione (Ivi, p. XXXII).

⁴⁷ Sull'argomento si legga almeno, R. Scholes e R. Kellogg, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, pp. 21-70.

⁴⁸ I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, pp. 670-671.

⁴⁹ Il passo in questione è contenuto in un dattiloscritto inedito del quale ho preso visione grazie alla disponibilità e all'attenzione di Silvio Perrella, studioso dell'opera calviniana. Il dattiloscritto è intitolato: «*I nostri antenati*». *Prefazione a un'edizione inglese del volume I nostri antenati (Il visconte dimezzato, Il barone rampante, Il cavaliere inesistente)*, 1980.