

## Premessa

Cominciare un'opera è come varcare una soglia. Dietro di noi c'è il mondo *continuo*, la pluralità delle vite e delle storie possibili. Davanti a noi, un lembo di vita che sta per diventare una storia: concrezione nuova che si stacca dal pulviscolo cosmico di possibilità che ci siamo lasciati alle spalle per consentirci di raccontare una zona *discreta* del cosmo che tutto contiene. Questa è, grosso modo, l'idea che Calvino esprime nella *Lezione Americana: Cominciare e finire*<sup>1</sup>.

Nel distacco o nel passaggio dal caos del raccontabile all'ordine del racconto è implicito un rito di passaggio durante il quale lo scrittore, prima di entrare nel merito della narrazione, prende commiato da «ciò che resta fuori dell'opera»<sup>2</sup>.

Ebbene, in un saggio sull'opera di Calvino, il rito del commiato si presenta come un'operazione difficile e, soprattutto, pericolosa. Il pericolo sta nel rendersi conto di ciò che è rimasto fuori dell'opera e che, invece, avrebbe potuto o avrebbe dovuto stare dentro; e nell'essere quindi tentati di rimettere in discussione il *fuori* per far sì che un'altra molecola o due si staccino dal caos terribilmente ordinato dell'opera calviniana per dare vita, *dentro* il testo critico, a un altro aggregato roccioso di ipotesi complesse, un cristallo di parole o una sabbia di metafore.

Per fortuna, quest'opera ha per oggetto il mare e dunque una pietra o due gettate nel *continuum* di questo spazio immenso non fanno la differenza. È evidente, però, che nel titolo del presente libro il mare *sta* per qualcosa d'altro. E il *mare dell'altro*?

Dobbiamo fare riferimento al saggio nel quale Calvino utilizza questa immagine: *Il mare dell'oggettività*<sup>3</sup>. Ciò che risve-

glia l'interesse teorico dello scrittore in questo periodo – siamo alla seconda metà degli anni '50 – è il rapporto dell'io, del soggetto scrivente, con la storia e con la natura. Egli sostiene che è proprio a causa di un rapporto sbagliato con questi due termini se la letteratura non riesce a trovare un nuovo equilibrio. Ciò che sta a cuore a Calvino è soprattutto la difficoltà dell'intellettuale a rappresentare se stesso nel personaggio narrativo: questo è il tema centrale dell'intervento dal titolo *Natura e storia nel romanzo*<sup>4</sup> che precede in ordine di tempo *Il mare dell'oggettività* ma che ad esso è strettamente collegato.

L'oggettività, il flusso continuo del divenire storico e naturale nel quale l'individualità si perde, cioè perde la capacità di distinguersi dal tutto e di autodeterminarsi: è questo il nodo teorico che Calvino affronta per risolvere il problema della rappresentazione dell'io nella natura e nella storia. Per aiutare il lettore a visualizzare questo flusso oggettivo, Calvino utilizza due metafore: quella del mare e quella del magma. In entrambi i casi abbiamo a che fare con una natura liquida, avvolgente, vischiosa e insidiosa; laddove il magma è certamente più pericoloso del mare, anche se la sua aggressività è più spiegata e quindi più facilmente avvertibile come tale. Il mare è invece un richiamo e in esso davvero ci si può perdere perché – dice Calvino – è «la dimensione del pericolo ma anche la porta aperta sul mondo» che con le sue lusinghe di canti di sirene attira a sé il viandante della letteratura.

La questione centrale che lo scrittore discute in questi saggi degli anni '50 è in fondo la stessa che abbiamo trovato nella lezione *Cominciare e finire*. Si tratta di un rapporto dell'io scrivente o narrante con «ciò che resta fuori»: dell'io come unità *discreta* di fronte al *continuum* del mondo. La domanda da porsi è, dunque, la seguente: dove comincia l'io che scrive? E dove finisce? Oppure: dove comincia e finisce l'io nella storia e nella natura?

Ebbene, per uno scrittore, l'*aldilà* dell'opera letteraria, l'*aldilà* del foglio in cui c'è un soggetto che dice io, può ben essere un mare di fogli, un mare di carta scritta. Calvino era profondamente consapevole di questa realtà, tanto da distinguere *un mondo scritto* della lettura e della scrittura nel quale si trovava

perfettamente a proprio agio, e un *mondo non scritto* «fatto di tre dimensioni e cinque sensi»<sup>5</sup>. Salvo poi ad accorgersi che, in fin dei conti, di un mondo solo si tratta visto che il *mondo non scritto* è programmato per la lettura e noi «viviamo in un mondo dove tutto è già letto prima ancora di cominciare a esistere»<sup>6</sup>. Stando così le cose, le domande che abbiamo posto si potrebbero riformulare nel modo seguente: dove comincia l'io che scrive e dove comincia l'io che legge (cioè, che vive!)? Dove comincia l'io che scrive nella storia della letteratura e nella natura del testo letterario?

Ecco che allora, il *mare dell'altro*, il flusso della natura e della storia diventa visione apocalittica di una biblioteca infinita, come la *Biblioteca di Babele* di J.L. Borges, che contiene tutti i libri del mondo e il libro totale, che a sua volta contiene tutti gli altri. E sfuggire al magma dell'indifferenziato, al mare dell'indeterminazione, significherà, per uno scrittore come Calvino, delimitare i confini che separano la propria individualità di scrittore e la natura della propria opera dalla totalità possibile degli scrittori e delle opere che si sono succedute e si succederanno nella storia.

Il presente saggio si occupa appunto del rapporto tra l'io calviniano – scrittore e personaggio narrativo – e l'indistinto *mare dell'altro*: un gruppo significativo di opere che Calvino prediligeva e che costituivano il termine di riferimento necessario per determinare l'identità specifica dell'io all'interno dell'opera. È innanzitutto il mare del capitano Joseph Conrad sulla cui opera Calvino si laureò nel 1947 e che continuò a svolgere una funzione modellizzante nella riflessione e nella scrittura calviniana, forse per tutta la vita. In termini più generali, la sponda di contenimento che mi ha evitato di sprofondare nell'abisso che si spalanca sotto la levigata superficie dell'opera calviniana è la letteratura inglese: un territorio che la critica su Calvino ha esplorato fino a questo momento in modo alquanto vago, accontentandosi di citare o chiosare le affermazioni che lo scrittore stesso compiva riguardo ai propri rapporti con questo o quell'autore inglese.

Il testo che ho scelto per effettuare un'analisi comparata con i modelli che emergeranno dallo scavo tra le pieghe di tale pas-

sione sotterranea, è il romanzo autobiografico della trilogia fantastica: *Il Barone Rampante*. Questa scelta è motivata da un complesso ordine di fattori che vede in prima linea l'esplicita professione di anglofilia compiuta dall'autore in relazione a questo testo, sia in sede di poetica teorica, sia attraverso il meccanismo della citazione in funzione autoironica e straniante iterata nelle pagine stesse del romanzo. Inoltre, bisogna sottolineare che nel decennio '47/'57 – il '57 è l'anno di pubblicazione del *Barone Rampante* – il discorso di Calvino sugli autori inglesi è oggetto di una graduale rimozione in sede saggistica e giornalistica e la ragione di tale silenzio è da ricercarsi nel fatto che lo scrittore doveva tenere conto di delicati meccanismi di politica civile ed editoriale<sup>7</sup> a causa della sua militanza nel partito comunista italiano. La nostra ipotesi è che nel romanzo della crisi, dopo i fatti d'Ungheria e dopo le dimissioni di Calvino dal PCI, si produca una sorta di combustione che fa venire a galla, alla superficie del testo, gran parte dei materiali di accumulo – le letture inglesi portate avanti nel corso degli anni precedenti – ben dissimulati nella forgia dell'allegoria. Le difficoltà cui si va incontro inevitabilmente, in un'analisi come questa, sono direttamente proporzionali al grado di consapevolezza con il quale Calvino, da un'ottica già «combinatoria», manovra con grande spregiudicatezza i miti narrativi e le favole dei testi. Come testimonia un'intervista da lui rilasciata a «Nuovi Argomenti» nel 1959<sup>8</sup>, egli punta alla realizzazione del romanzo come libro totale che contiene in sé infinite possibilità di lettura e che risponde, con la sua plurileggibilità, all'infinita ed equivalente plurileggibilità del reale.

Ebbene, nel discorso di Calvino la plurileggibilità diviene immersione in senso verticale, «(cioè perpendicolarmente alla direzione della vicenda) con continue scoperte ad ogni strato o livello»; per approdare infine alla definizione di romanzo come:

un'opera narrativa fruibile e significante su molti piani che si intersecano<sup>9</sup>.

L'esplorazione del testo porterà dunque il lettore ad una costruzione significativa che si configura come una struttura stratificata, ovvero un edificio a più piani o «livelli di realtà»<sup>10</sup>, e Cal-

vino propone anche un catalogo di possibili letture di questo romanzo a più dimensioni, catalogo che si presenta come una «tipologia dei livelli»:

quello di commedia umana, quello di quadro storico, quello lirico o visionario, quello dello scandaglio psicologico, quello allegorico e simbolico (delle allegorie e dei simbolismi più diversi), quello dell'invenzione d'un proprio sistema linguistico autonomo, quello della rete dei riferimenti culturali <sup>11</sup>.

Il livello di approccio al testo di cui questa ricerca vuole testimoniare dovrebbe essere, nella tassonomia calviniana, quello dei «riferimenti culturali» – con particolare riguardo alla cultura inglese – e tuttavia, orientandosi in questa direzione e cercando di mantenere il percorso in linea passabilmente retta, ci si lascia accalappare ben presto dall'insidia degli altri piani che si intersecano, con la tentazione che immediatamente consegue: accontentarsi di assistere superficialmente allo scorrimento dei piani e rimanere fuori del labirinto conoscitivo. È naturale invece che la sostanza autobiografica della materia narrativa, dietro lo schermo dell'allegoria, determini un'interferenza continua tra due livelli di fruizione del testo: quello dei riferimenti culturali e quello storico-autobiografico. Interferenza che si rivela illuminante sotto il profilo ermeneutico, ma che sovente mi ha portato ad un passo dal perdersi nei meandri del labirinto, fra un livello e l'altro di realtà dell'opera letteraria. Altro rischio è stato quello di lasciarsi calamitare dalla forza centripeta del «nucleo mitico», quello che, a detta di Calvino, costituisce il principio ordinatore di romanzi di tal sorta: una specie di nucleo magnetico che serve a dare rigore ai piani variamente intersecantesi della composizione narrativa. Leggiamo il testo:

E c'è una corrispondenza tra alcuni dei romanzi che oggi si scrivono o si leggono o si rileggono e questo bisogno di rappresentazioni del mondo per via d'approssimazioni pluridimensionali, magari composite, in cui un'unità di nucleo mitico, un rigore interno – senza il quale non esiste opera di poesia – sia da riscoprire al di là delle varie lenti di cultura, di coscienza, di estro e mania personale che compongono il loro cannocchiale. Insomma romanzi come era romanzo (...) il «Don Chisciotte» <sup>12</sup>.

Nel *Barone Rampante*, il mito dal quale germoglia l'invenzione della solitudine fattiva ed integrata del protagonista che vive sugli alberi è il romanzo settecentesco di Defoe, *Robinson Crusoe*<sup>13</sup>. E tuttavia, la natura polisemica dell'immagine mitica è complicata, nel caso specifico, dalla scelta della forma allegorica che ogni volta ci costringe a sciogliere i nodi del senso a mezzo di incursioni in aree di competenza dello scrittore che sono confinanti, per diverse ragioni, con quella letteraria. Il risultato dell'indagine potrà dunque, a volte, recare il segno di questo gioco a rimpiattino con gli specchi, i cosiddetti «libri-occhi» che Calvino utilizzava come specole di osservazione della realtà.

Se è vero, come afferma Calvino nell'articolo *La sfida al labirinto*<sup>14</sup>, che la richiesta da fare alla letteratura è «(...) dato un labirinto, di fornire essa stessa la chiave per uscirne», allora il gioco di prospettive è legittimato dalla volontà di evitare una «resa al labirinto»: preferendo optare, al limite, per una «resa *del* labirinto», a metà strada fra il trionfo della coscienza e «il punto di vista del magma». La letteratura, nel nostro caso la letteratura inglese, ci ha fornito la chiave e insieme la giustificazione per una trascrizione «letteraria» di questo sotterraneo labirinto calviniano, che ci è parso l'unico modo per rispondere all'invito iterato dallo scrittore nel saggio citato. Perché:

(...) È la *sfida al labirinto* che vogliamo salvare, è una letteratura della *sfida al labirinto* che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della *resa al labirinto*»<sup>15</sup>.

Nel corso di questa ricerca Calvino è apparso spesso come un interlocutore troppo autocosciente, il cui discorso pareva non presentare punti deboli o tentennamenti. Oppure li presentava ed erano lì, tutti spiegati davanti ai miei occhi, riga per riga: mi riferisco al Calvino delle spiegazioni multiple, delle rettifiche e precisazioni poste tra due parentesi. Con l'attenzione maniacale che Calvino prestava all'infinità di modi possibili in cui leggere la sua scrittura, e con tutte le possibili letture che la critica calviniana aveva già intrapreso, sembrava molto improbabile, o quanto meno tremendamente difficile, che il mio lavoro potesse aggiungere un punto di vista nuovo.

Nella situazione di stasi e sconforto che seguì a questa rassegnata rivelazione, incontrai finalmente un amico che mi istigò: «Devi andare *contro* Calvino». Questo amico è Silvio Perrella, critico calviniano e saggista, che mi ha poi spiegato in cento modi diversi che cosa significasse andare *contro* Calvino. Andare *contro* il Calvino autocosciente, per frugare nelle pieghe del suo inconscio. Andare *contro* la sua programmaticità e programmazione, o previsione, delle infinite letture di cui la sua opera era, ed è tuttora, suscettibile. Silvio Perrella mi ha aiutato, insomma, a ricondurre il «mito» di Calvino a dimensioni umane, spingendomi ad osservare i rapporti contrastati dell'autore con suo padre e con tutte le successive «famiglie»: il partito comunista, la Casa Einaudi, e così via. Queste conversazioni con Silvio Perrella hanno contato per me più di qualunque suggerimento o spunto bibliografico, suggerimento che pure alla fine veniva fuori, magari soltanto come dispositivo per prolungare il suono e il senso di quelle conversazioni.

Lo stesso tipo di rapporto, anche se molto più breve e meno intenso, soprattutto a causa della distanza e delle tristi contingenze che hanno provocato l'interruzione forzata delle nostre conversazioni calviniane, c'è stato con il compianto professor Giancarlo Mazzacurati. Il professor Mazzacurati ha seguito via telefono alcune fasi della ricerca, quelle immediatamente precedenti alla scrittura. Mio grande rimpianto è quello di non avergli potuto mostrare neppure un abbozzo della prima stesura, soprattutto dei capitoli inerenti ai rapporti di Calvino con Sterne e con la tradizione umoristica.

Sono così arrivata a parlare dei miei interlocutori, per così dire, «accademici». Sulla storia degli incontri-scontri con il più ufficiale di questi interlocutori, il professor Antonio Saccone, titolare della cattedra di Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea all'Università «Federico II» di Napoli, potrei scrivere un intero volume. Sento di dover ringraziare sinceramente il professor Saccone per il ruolo di antagonista che gli è capitato in sorte e per la funzione di contenimento che ha operato nei confronti della mia spesso debordante attività fabulatoria e scrittoria. Senza questo «argine» di realtà contro cui cozzare, il mio pen-

siero non sarebbe tornato proficuamente su se stesso come invece è accaduto.

E tuttavia, ci sono stati dei momenti in cui proprio quell'argine, o limite, ha cominciato ad apparirmi come l'unica cosa reale. E, fortunatamente, c'è stato chi ha provveduto a rompere le dighe della mia immaginazione facendo passare – per dirla con Calvino – il mare dei linguaggi nell'imbuto dell'unico linguaggio possibile: il mio. Mi riferisco all'amico Marco Balzano, psicologo e scopritore di talenti, nonché artista a sua volta, che mi ha aiutato a vivere la fase della scrittura come un viaggio avventuroso nel «paese delle meraviglie» invece che come esperienza autistica e solipsistica.

Siamo così giunti alla fase finale del percorso che ha prodotto, infine, questo libro come suo frutto più maturo.

Un ringraziamento speciale va a Michele Capasso, presidente della Fondazione Laboratorio Mediterraneo, che per primo ha creduto nelle potenzialità del mio lavoro su Calvino come prodotto per il pubblico e che mi ha permesso così di uscire dall'anonimato. A Michele Capasso sarò sempre riconoscente perché mi ha insegnato a non dimenticare mai che si scrive *per* qualcuno, che c'è sempre – o almeno si spera che ci sia! – qualcuno dall'altra parte del foglio, e soprattutto mi ha insegnato *praticamente* come si fa a controllare e modificare la propria scrittura in modo da renderla fruibile.

Le ultime due persone – ma le prime sul piano affettivo – che vorrei ricordare come «compagni di viaggio», la cui vicinanza costante è stata fondamentale per condurre a buon fine questo lavoro, sono Ugo de Franchis, che con la sua ottica da «non addetto ai lavori» ha contribuito a far sì che il mio linguaggio non diventasse autoriflessivo, ed Emma Del Vecchio, lettrice appassionata, alla quale sono grata proprio per la parzialità e la totale adesione con cui si avvicina ad ogni mio scritto. Ad Emma, mia madre, è dedicato questo mio primo libro.

## Note

<sup>1</sup> Questa lezione è la stesura provvisoria della conferenza iniziale. Cfr. I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, collezione «I Meridiani», Milano, Mondadori, 1985, Tomo I, pp. 734-753.

<sup>2</sup> Ivi, p. 738.

<sup>3</sup> I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 52-60.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 28-51.

<sup>5</sup> I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, In Id., *Saggi*, cit., Tomo II, pp. 1865-1875.

<sup>6</sup> Ivi, p. 1869.

<sup>7</sup> Per questo argomento, che verrà trattato estesamente più avanti, il testo di riferimento è: Gian Carlo Ferretti, *Le capre di Bikini, Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1989.

<sup>8</sup> Il contributo di Calvino si inserisce nell'ambito di un'inchiesta promossa dalla rivista e che si articola in 9 domande sul romanzo, in «Nuovi Argomenti», N. 38-39, Roma, Maggio-Agosto 1959. Ora si può leggere in: I. Calvino, *Saggi*, cit., Tomo II, pp. 1521-1529.

<sup>9</sup> Ivi, p. 1525.

<sup>10</sup> Si veda il saggio di estetica letteraria «I livelli della realtà in letteratura» in I. Calvino, *Una Pietra Sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 381-398.

<sup>11</sup> I. Calvino, *Saggi*, cit., Tomo II, p. 1524.

<sup>12</sup> I. Calvino, *Saggi*, cit., Tomo I, p. 1525.

<sup>13</sup> Si veda l'esplicita citazione intertestuale in I. Calvino, *Il Barone Rampante*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, p. 710; da confrontare immediatamente con il contrappunto ironico che al gioco autoreferenziale aggiunge l'ottica straniante dell'annotatore Tonio Cavilla: «(...) ci si può trovare anche il gusto di quei classici della narrativa avventurosa in cui un uomo deve risolvere le difficoltà d'una situazione data, d'una lotta con la natura (a cominciare da Robinson Crusoe naufrago sull'isola deserta)» (*Prefazione* 1965 all'edizione scolastica del *Barone Rampante*, in I. Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, p. 1226).

<sup>14</sup> Cfr. I. Calvino, *Una Pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 105-123.

<sup>15</sup> Ivi, p. 122.