Capitolo Secondo

Il doppio e l'ombra
Lo straniamento umoristico nel cinema mentale di Calvino

Nel capitolo precedente abbiamo ricondotto le difficoltà di costruzione del personaggio autobiografico al problema dell'identità intellettuale conseguente alla perdita del ruolo. Più in generale, abbiamo parlato di una crisi che riguarda l'intera classe borghese del 900 e che investe, in particolar modo, quello strato della società al quale è assegnato il compito di interrogarsi su cause ed effetti dell'evoluzione storica: gli intellettuali. Ebbene, dopo aver sviscerato le ragioni di tale problematica, così come è stata affrontata da Calvino nei suoi saggi di estetica letteraria, è ora giunto il momento di parlare degli effetti, cioè del modo sostanziale in cui la crisi del ruolo intellettuale si ripercuote sull'oggetto letterario e quali sono gli espedienti utilizzati da Calvino per fare nascere il suo personaggio autobiografico.

Fra i temi ricorrenti della narrativa calviniana, soprattutto in relazione con il vissuto personale dello scrittore, ci sono quelli dell'*altro* e dell'*altrove*. Ne *La strada di San Giovanni*, ad esempio, la categoria dell'*altrove* diventa un contenitore di luoghi possibili, reali ed immaginari – o meglio, geografici e cinematografici – nei quali la vita dello scrittore, lontano dalle imposizioni del suo ambiente familiare, assume immediatamente una forma *altra*. È questo il tema del «doppio» tanto diffuso in letteratura – e nella letteratura cara a Calvino: si pensi al *Master of Ballantrae* o al *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* di R.L. Stevenson – e di vitale importanza per spiegare il meccanismo di creazione del personaggio narrativo. Quest'ultimo è un'immagine psichica nascente di se stesso come «altro da sé» che condensa una serie di tratti caratteristici, privativi o compensatori, del soggetto creatore. Questo processo di sdoppiamento vale non solo per l'atto di

creazione ma soprattutto giustifica e spiega le modalità del processo di fruizione. La predisposizione al doppio, che tutti noi possediamo, è ciò che ci consente di immedesimarci nel personaggio letterario o cinematografico. Quando questo presenta una serie di tratti distintivi da noi vagheggiati come appartenenti alla nostra personalità, reale o fittizia, allora esso diventa un vero e proprio *ego alter* di noi stessi: un simulacro di esistenza, un fantasma deputato a vivere tutte le nostre possibili esistenze in un *altrove* non meglio specificato. Il rischio di questa proiezione-identificazione portata all'estremo, è quello di abdicare totalmente alla vita del fantasma nel quale ci riconosciamo – in tutto o in parte –, perdendo così la volontà di mutare il corso degli eventi e di incidere sulla nostra vita, nella convinzione che «le cose vanno avanti da sole». È questo il senso della critica mossa da Calvino agli intellettuali del suo tempo ed all'estetica trionfante nella narrativa e nel cinema: l'estetica del rispecchiamento. Perché rappresentare la realtà in modo da favorire la totale immedesimazione del lettore-fruitore nell'oggetto estetico conduce all'immobilismo ed alla stasi, non certo alla nascita ed all'esercizio di una prospettiva critica.

Lo stesso discorso vale dal punto di vista dell'emittente, l'intellettuale creatore di «doppi» – siano essi personaggi letterari o cinematografici –, soprattutto quando il soggetto da rappresentare è esplicitamente autobiografico. Quando poi il soggetto in questione è l'intellettuale dei tempi di Calvino, schizofrenico, dimezzato, sradicato dalla sua tradizione, è chiaro che la proiezione del soggetto creatore in un «altro» autobiografico finisce per assumere una valenza tragica. L'alternativa, la via mediana che consente di sfuggire a questa dimensione tragica, corrisponde, per Calvino, alla dimensione del sogno ad occhi aperti, della coscienza che vaga annodando catene di immagini della quale abbiamo già parlato in riferimento al Calvino adolescente, trasportatore di ceste sulla strada di San Giovanni; e nella coscienza del Calvino adulto, nella teoria e nella prassi letteraria, si ricollega ad un modello estetico ben preciso al quale Calvino ha dichiarato sempre, apertamente, di essersi ispirato, soprattutto come scrittore di *romances*: Robert Louis Stevenson [1].

Calvino afferma di amare la sua prosa perché «pare che voli»[2] e soprattutto perché, nonostante il genere letterario nel quale si impegnò per tutta la vita, il romanzo di avventure, non rinunciò mai ad una consapevolezza estetica che si esprime nelle dichiarazioni di poetica dei suoi saggi di critica letteraria e che fa da contrappeso alla «leggerezza» delle storie da lui narrate[3]. In uno di questi saggi, che si intitola *I lanternai*[4], troviamo l'immagine che dovette essere decisiva per la trasposizione simbolica operata da Calvino nel romanzo autobiografico, laddove – bisogna ribadirlo – la vicenda di Cosimo è metafora di una vicenda intellettuale. Per spiegare la sua idea di realismo in letteratura e giustificare la sua equidistanza dai poli estremi del descrittivismo pseudo-scientifico alla Zola e dell'estetismo alla O. Wilde[5], Stevenson utilizza la metafora del salire sugli alberi e dice appunto che il vero scrittore realista non è colui che si ostina a ritrarre «l'uomo medio».

> Perché osservare l'uomo è lo stesso che corteggiare l'inganno. Vedremo il tronco dal quale egli trae nutrimento; ma lui stesso è più su e fuori tra la cupola verde delle foglie, percorso dai venti e abitato dagli usignoli. E il vero realismo sarebbe quello dei poeti, *salirgli dietro come uno scoiattolo* e cogliere qualche sprazzo del paradiso che gli dà vita[6].

Se confrontiamo questa dichiarazione con quella utilizzata da Pavese per definire il neorealismo fiabesco-picaresco del Calvino degli esordi, ci rendiamo conto che la metafora del salire sugli alberi si configura come scelta autocosciente di un indirizzo letterario autonomo che coincide, in parte, con quello della «sospensione» stevensoniana.

Come è noto Pavese affermava che:

> L'astuzia di Calvino, scoiattolo della penna è stata questa, d'arrampicarsi sulle piante, più per gioco che per paura, e osservare la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta, «diversa»[7].

Dal *Sentiero* al *Barone*, la componente «realistica» che Calvino ammirava e prendeva in prestito dalla narrativa avventurosa di Stevenson era proprio questa capacità di vedere il mondo con lo sguardo di chi vede le cose per la prima volta, di modo che il

volo dell'immaginazione non sia frenato dalla costatazione di una negatività del reale che conduce alla produzione di una «letteratura del negativo». Non bisogna dimenticare che il recupero delle proprie radici, che Calvino si proponeva negli anni '50, implicava una riappropriazione di quella dimensione sospesa cui si allude ne *La strada di San Giovanni* con la metafora del trasporto delle ceste, dove la coniugazione del viaggio nella realtà con il volo dell'immaginazione era resa possibile dalla certezza di svolgere un'azione utile. Ebbene, nella narrativa stevensoniana la levità della prosa acquista spessore etico proprio attraverso la poetica del *daydream*, del sogno ad occhi aperti. Scrive Stevenson a questo proposito:

> (...) uno scrittore (...) non farà altro che mostrarci l'apoteosi e la sublimazione dei sogni ad occhi aperti dell'uomo comune. I suoi racconti possono essere alimentati dalla realtà della vita, ma il loro scopo e la loro caratteristica più vera consisteranno nella vocazione a rispondere ai desideri inconfessati e indistinti del lettore, a seguire la logica ideale del sogno [8].

Il testo si riempie di immagini fortemente emblematiche che inducono il lettore ad una sosta perché da esse scatta un processo di agnizione, un corto circuito della memoria che innesca, a sua volta, una sequenza di immagini appartenenti al vissuto del lettore che viene così ripensato in una nuova prospettiva:

> Le sparse fila della vicenda, di tanto in tanto, arrivano a intrecciarsi, a coagularsi in un'immagine che si disegna sulla tela; i personaggi assumono qua e là un atteggiamento (...) che sigilla il racconto e lo imprime nella nostra mente con la ferma immutabilità di un'illustrazione riuscita [9].

La potenza del *daydream* è legata alla natura universale delle figurazioni utilizzate che appartengono al patrimonio mitico dell'immaginario collettivo. Leggiamo ancora il prezioso commento di Stevenson:

> Crusoe che si ritrae di fronte all'impronta di un piede, Achille che inveisce contro i Troiani (...) queste scene assolute, che impongono il sigillo definitivo della verità sulla vicenda e soddisfano in un sol colpo

> tutte le nostre capacità di piacere e di partecipazione, le adottiamo subito dentro di noi (...) [10].

A volte, come afferma Calvino a proposito dell'*Isola del Tesoro*, queste immagini emblematiche possono identificarsi con «ingredienti narrativi logori» che, però, la leggerissima penna stevensoniana riesce a portare a nuova vita. Lo scrittore scozzese non lascia in pace i suoi eroi: ogni volta che il racconto si trova ad un passo dallo scadere nel romanzo d'appendice – quando ad esempio «Hawkins, il ragazzo, diventa come tutti i protagonisti di romanzi per l'infanzia un troppo facile collezionista d'imprese eroiche quanto fortunate» [11] –, Stevenson impone una repentina virata al tono narrativo. Come dice Calvino:

> L'ironia di Stevenson accompagna la storia senza mai far sentire il suo peso, e ogni tanto sbotta in trovate caricaturali, nutrite d'un'esperta tipizzazione inglese [12].

D'altronde, la posizione di Stevenson nei confronti del «romance» [13], o del romanzo di avventure, era la stessa che Ariosto o Cervantes avevano assunto nei riguardi della letteratura cavalleresca, laddove l'unico modo per sfuggire allo stereotipo, alla trappola della letteratura commerciale, alla tautologia del genere letterario, in un mondo in cui non si poteva più credere all'eroismo o al codice d'onore, era la coscienza tragica – e quindi il decadentismo, così come la cosiddetta «letteratura del negativo» ai tempi di Calvino –, oppure la frapposizione di una «tensione fantastica infantile» [14] tra il narratore e quel mondo.

La possibilità di un'identificazione regressiva con i protagonisti e con le storie d'avventura, in mancanza di uno schermo della coscienza che garantisca il mantenimento della distanza necessaria – cosa che determinerebbe la caduta dello spessore etico del «daydream» – è dovuta alla specularità del meccanismo che governa la fruizione della cosa narrata e la prassi dell'istanza fabulatrice. In altri termini, la lettura ingenua ed appassionata, che un romanzo d'avventure normalmente comporta, non può avere come suo corrispettivo una scrittura ugualmente ingenua, pena la perdita di una distanza critica che sola consente allo scrittore di

fornire un contrappunto ironico ed un'ottica pensosa al contenuto «ingenuo» della storia narrata.

Se la soluzione alla condizione dimezzata dell'intellettuale del 900 è quella di proiettare la sua coscienza in un protagonista narrativo, *altro* o «doppio», che osservi il mondo con lo sguardo sognante di un ragazzo, per comprendere a fondo la valenza ed il funzionamento del sogno ad occhi aperti nel romanzo autobiografico di Calvino bisogna esaminare i luoghi della sua opera nei quali lo scrittore spiega quale importanza ha avuto il verificarsi di questo meccanismo allucinatorio per la sua formazione alla scrittura. Ne *La strada di San Giovanni*, ad esempio, il narratore spiega come si innescava il sogno ad occhi aperti durante il trasporto delle ceste. La catena di immagini, che lo sguardo mentale di Calvino produceva, era l'unico espediente per soddisfare il suo bisogno di evasione, il suo desiderio di trovarsi *altrove*. La fuga dalla natura e dal destino imposto dalla famiglia sono la causa scatenante di tale impulso:

> (...) E io? Io credevo di pensare ad *altro*. 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, forse più fortunato di quello di mio padre, 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 perduto [15].

Calvino indica qui il punto d'approdo del suo sogno o viaggio ad occhi aperti: la letteratura. Ma ne *La strada di San Giovanni* e nell'*Autobiografia di uno spettatore* – concepita quest'ultima come una continuazione o un'appendice della prima – Calvino indica altri due luoghi, uno immaginario e l'altro reale, con cui egli venne identificando l'*altrove* nella sua esperienza di ragazzo: il mare ed il cinema. Non a caso, tra gli elementi di opposizione tra i due Calvino padre e figlio, che abbiamo incluso nella tavola sinottica di pag. 31, figurano «la città e la marina» come luoghi del desiderio scelti dallo scrittore in contrasto con il «verde», cioè la natura, che individua la strada del padre. E la città, dai dodici anni in poi, per Calvino significò il cinema. Dun-

que, l'*altrove* cui lo scrittore adolescente anelava, e che inseguiva nel suo sogno ad occhi aperti, si identificò innanzitutto con questi due luoghi – il mare ed il cinema – prima dell'approdo definitivo alla letteratura che, come vedremo, li conteneva entrambi.

L'affinità tra l'«universo fluido»[16] dello schermo cinematografico, raggiunto scavalcando una distanza comparabile ad un «oceano o abisso»[17], ed il mare contemplato dal chiuso della casa paterna, è data dalla dimensione spazio-temporale fluida che in entrambi i tipi di *viaggi* si dischiude. Nel viaggio estetico della percezione cinematografica e nel viaggio avventuroso per mare alla Robinson Crusoe, che è sogno ad occhi aperti di tutti i traguardi possibili, l'esperienza è governata da uno schiacciamento della nozione di spazio-tempo vigente nella percezione comune. La scansione arbitraria e convenzionale del tempo cede il passo alla dimensione della *durata* che equivale ad un trionfo dell'immaginario e della fantasticheria. Non bisogna dimenticare però che il mare, nell'immaginario calviniano, si configura come un coacervo di possibili, ma pure come luogo del non-ritorno in cui «l'individualità umana si sommerge, perde i contorni che la separano dal *mare dell'altro*». E si può ipotizzare che anche il cinema, sulla scorta della lettura parallela fra questi due universi semiotici che abbiamo condotto finora, acquistasse per Calvino questa duplice valenza positiva e negativa. L'altro da sé, il «doppio» idoleggiato che vive nell'*altrove* della fantasia, è dunque contemplato come un'immagine di felicità, ma pure come luogo di perdizione e di non-ritorno.

Questa tensione si perpetua almeno fin quando lo scrittore continua a vedere la propria esistenza *altra* oggettivata soltanto sullo schermo o nella pagina scritta, cioè prima che il suo trasferimento a Torino e il suo mestiere di scrittore per la Einaudi lo portino a vivere finalmente nell'*altrove*, ufficializzando la sua posizione di produttore o «proiettore» di doppi. Oltrepassato il fittizio mare o abisso che lo separava dalla sua identità *altra*, Calvino si ritrova, per così dire, dietro la macchina da presa. E quest'ultima è puntata sempre, paradossalmente – come ci conferma lo scrittore stesso – sul paesaggio ligure

dalla cui morsa opprimente è appena sfuggito. In un'intervista a Maria Corti[18] Calvino confesserà, infatti, che dietro ogni paesaggio da lui inventato è possibile sempre intravedere la griglia geometrica della Riviera: una sorta di struttura astratta e surreale che nel racconto *Dall'opaco*[19] vien fuori in tutta la sua carica simbolica.

In questo racconto Calvino descrive il suo perenne orientamento di fronte ad un paesaggio di natura esclusivamente mentale e individua l'epicentro di questa visione nel mare – il mare della Riviera Ligure, evidentemente – che trasfigura di nuovo tutti i possibili luoghi del desiderio dello scrittore. Il mare della memoria diviene l'*altrove* sul quale è puntato lo sguardo di un io interno, quella parte dello scrittore che vive nell'ombra – o, come dice Calvino, *d'int'ubagu*, nell'opaco – e che dal «fondo dell'opaco» osserva e scrive il reale. L'altra metà dello scrittore, il suo «doppio» esterno, è sguinzagliata nel mondo ad esplorare le sue «complesse forme» per portare allo scrittore quelle immagini che si disporranno sulla griglia geometrica del paesaggio ligure a formare un nuovo paesaggio. Insomma, nel racconto *Dall'opaco*, Calvino spiega e drammatizza, con un linguaggio surreale, il suo processo creativo, quello che nelle *Lezioni Americane* è definito come «cinema mentale», fondamento della scrittura-per-immagini che accomuna la sua prassi alla poetica stevensoniana del sogno ad occhi aperti. Lo schermo di questo cinema mentale è un simbolico mare, universo fluido di visioni memoriali, che ci riporta alla mente la definizione bruniana di immaginazione o memoria visiva alla quale Calvino dichiara di aderire nelle *Lezioni Americane*: «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»[20].

Questo percorso tra i simboli della scrittura calviniana è interessante non solo perché ci consente di decifrarne alcuni luoghi topici, ma anche perché ci permette di sviluppare il discorso del «doppio» in riferimento al romanzo autobiografico. Le due parti di sé che Calvino vede agire in *Dall'opaco* – lo scrittore «dal fondo dell'opaco» e lo sguardo che in piena luce scruta il

mondo – non sono altri che Cosimo e Biagio, i due «doppi» autobiografici di Calvino. Quest'ultimo, sempre nelle *Lezioni Americane*, parla del suo meccanismo mitopoietico in questi termini:

> Il mio lavoro di scrittore è stato teso fin dagli inizi a inseguire il fulmineo percorso dei circuiti mentali che catturano e collegano punti lontani dello spazio e del tempo [21].

Cosimo mette in scena, appunto, la rapidità di questo sguardo mentale onnicomprensivo che vede, alla luce di una coscienza paterna precocemente interiorizzata, gli abitanti di Ombrosa/San Giovanni inquadrati dalla testa alle ginocchia, come in un «autopiano americano» fisso. Il suo sguardo si comporta come l'occhio mobile di una macchina da presa il quale, come spiega Edgar Morin, non fa altro che imitare il meccanismo umano della «visione psicologica», laddove il film – prodotto di questa visione – rende visibile il processo di duplicazione della realtà che l'occhio dell'uomo pratica senza coscienza. Dice Morin:

> La visione psicologica sembra essere guidata da un occhio che si stacchi dal corpo, peduncolato, e che si aggiri (...) Tutto avviene come se ci fosse un movimento fuori dei limiti della visione oculare, fuori del nostro essere materiale, di un altro noi stessi che registra la visione psicologica[22].

Prosegue ancora Morin:

> Tutto avviene come se questo *ego alter* fosse in potenza dotato di uno sguardo esterno, che a qualche metro di distanza ci vede *dalla testa alle ginocchia* [23].

Questo sguardo mentale provvede a montare in una sequenza coerente i frammenti di realtà, le immagini confuse e distanti che si affollano nella nostra memoria così come nel mondo esterno a noi. Nel *Barone Rampante* Cosimo rappresenta appunto questo processo; egli mima il punto di vista del narratore de *La strada di San Giovanni* che, dall'alto degli anni, contempla il paesaggio dell'infanzia calviniana cercando di sprigionare da esso una «spiegazione generale del mondo e della storia» [24]. La mobile visione unificante di Cosimo è come una finestra per la quale entrano le immagini del paesaggio di Ombrosa a riflettersi sullo

specchio del mare che il golfo della memoria circonda. Biagio, lo scrittore, è colui che dispone i frammenti di realtà raccolti dallo sguardo itinerante in una sequenza scritta: egli è – per così dire – il traduttore di Cosimo.

Grazie a questo espediente – la proiezione di due *avatar* di se stesso – Calvino sfugge al pericolo dell'identificazione ed alla conseguente iterazione di una coscienza tragica del «dimezzamento» intellettuale e si ricollega così ad una tradizione umoristica, perché l'ombra e il doppio contengono un potenziale straniante che fomenta l'ironia, lo *humour*. È su questo piano che la leggerezza di Stevenson e quella di Calvino si incontrano: il *daydream* e il cinema mentale, immaginati e «proiettati» dallo sguardo di un fanciullo che vede le cose per la prima volta, sono accompagnati dal contrappunto ironico del narratore che impedisce l'identificazione del lettore e dello scrittore stesso nella favola avventurosa.

Il termine di confronto, che ci consente di verificare la necessità dello sdoppiamento calviniano nei due personaggi autobiografici del *Barone Rampante,* è il romanzo di Conrad che Calvino ebbe sempre ben presente come punto di riferimento, visto che addirittura si impegnò nella traduzione letteraria di esso: *Lord Jim* di Conrad. Fra i libri-occhi prediletti da Calvino, questo dovette assumere un rilievo particolare sia per il tema che in esso è sviluppato – la sospensione e l'incapacità ad autorappresentarsi dell'uomo del '900 – sia per il rapporto di derivazione, inerente al contenuto più che allo stile, con il *Tristram Shandy* di Laurence Sterne che, come vedremo, è l'altro modello strutturale importante del *Barone Rampante*.

Come quasi tutti i capitani di Conrad, Lord Jim è, per dirla con Calvino:

> *[L'uomo è per Conrad] sospeso tra due immagini del caos*; quella della natura, o del cosmo, un universo buio e senza senso; e quella del fondo oscuro dell'uomo, del suo inconscio, del suo senso del peccato [25].

La sindrome di Lord Jim, o la radice della sua sospensione, è quella che abbiamo additato al principio di questo capitolo come la ragione per cui l'intellettuale del '900 non riesce ad au-

torappresentarsi. Erede dei pionieri settecenteschi – innanzitutto quel Robinson Crusoe che compare, ad un certo punto del romanzo, nelle vesti di un logoro fantasma degenere [26] –, Lord Jim è incapace di rappresentarsi come *altro*. Lettore accanito di libri d'avventure, la sua esplorazione del mare si porta dietro il marchio di questa incapacità che Conrad rivela descrivendo il modo in cui il marinaio adempie allo svolgimento delle proprie mansioni:

> Il suo posto era sulla coffa di trinchetto, e spesso da lì, con lo sprezzo dell'uomo destinato a brillare in mezzo ai pericoli, abbassava lo sguardo sulla pacifica ressa dei tetti tagliata in due dal corso scuro del fiume (...) e in lontananza aveva lo splendore indistinto del mare e la speranza di una vita movimentata nel mondo dell'avventura [27].

Lord Jim beneficia, dunque, della stessa visione onnicomprensiva sulla realtà che il Barone Rampante elegge come suo originale destino. La differenza tra i due eroi riguarda piuttosto l'oggetto della contemplazione. Prosegue il narratore:

> Nella babele di duecento voci del ponte di corridoio egli dimenticava se stesso, e con la mente sognava la vita di un mare come è descritta dalla letteratura amena. Si vedeva nell'atto di salvare i naufraghi (...) oppure in veste di naufrago solitario (...) Affrontava selvaggi (...) esempio continuo di dedizione al dovere, e sempre intrepido come l'eroe di un libro [28].

Lo specchio del mare non rimanda altro che la sequenza analogica delle immagini sognate da Jim ad occhi aperti; nell'immenso schermo a cielo aperto si riflettono i fantasmi che questo Don Chisciotte redivivo produce nella sua fervidissima immaginazione e con i quali si identifica appieno. La mancata osservazione della realtà che si stende ai suoi piedi, la tolda della nave, è ciò che paralizza la volontà del marinaio quando si produce lo stato di emergenza: il temuto naufragio del *Patna*. Egli percepisce lo scollamento tra le due dimensioni, – quella rappresentata allo «specchio» e quella del momento presente che reclama una rapidità di pensiero ed azione –, come uno scarto temporale.

> *Erano* morti! Nulla li avrebbe salvati! Imbarcazioni per una metà di loro forse c'erano, ma mancava il tempo. Il tempo! Il tempo! (...) Si

immaginò perfettamente quanto sarebbe successo; lo visse stando immoto accanto al boccaporto con la lampada in mano – lo visse in ogni più straziante dettaglio [29].

Ed in verità Lord Jim non solo immagina ma, ancora una volta, *vede*: non si tratta più delle gesta eroiche mutuate dai libri d'avventura e montate in sequenza sullo schermo del mare; «nell'affollata oscurità di quel posto simile a una caverna[30]» egli assiste, attonito, alla rappresentazione allestita dal gioco delle ombre che il raggio della lampada incide sulla paratia. Muovendosi tra due dimensioni cinematografiche governate da un tempo «durata» – quella solitaria dell'albero di vedetta e l'altra sotterranea della stiva affollata di dormienti –, egli non riesce a sincronizzare la rapidità del pensiero, vincolata all'immobilità della sua posizione contemplativa, con l'agilità del movimento necessario perché la volontà rappresentata si traduca in azione. Scendendo nella stiva, come nella platonica caverna delle ombre, il protagonista «introduce l'universo del sogno in seno all'universo cinematografico dello stato di veglia» [31], laddove accade che «il dinamismo del film, come quello del sogno, scompiglia i quadri dello spazio e del tempo» [32], sprofondando lo spettatore in uno stato «simil-ipnotico». Il sogno ad occhi aperti di Stevenson, che conferisce uno spessore etico alla narrazione, si capovolge qui in ipnosi della coscienza. Mentre con Stevenson assistiamo ad un accrescimento gnoseologico che la memoria inconscia o il sogno apportano allo stato di coscienza ed all'esperienza della realtà, in *Lord Jim* Conrad intende rappresentare il processo opposto per il quale dal sogno si travalica ad una sorta di visione allucinata che assume valenza assoluta, sovrapponendosi e sostituendosi alla coscienza. L'incapacità di agire di Lord Jim è governata, insomma, da quello stesso meccanismo di proiezione-identificazione che abbiamo individuato come la ragione dell'incapacità ad autorappresentarsi dell'intellettuale dei tempi di Calvino. Il compito di incidere sulla realtà per mutarne il corso è delegato all'azione di un *doppio* virtuale in movimento, «altro e superiore» nonché «presenza-assente» [33]. La perdita d'identità determina in Lord Jim un meccanismo di sospensione dell'azione: questo personaggio è il prototipo dell'uomo novecentesco che

non ha fatto i conti con il proprio passato e per il quale la coscienza coincide con una facoltà giudicante esterna all'individuo, con un'autorità familiare o tradizionale non interiorizzata. Non a caso la colpa di Jim, e la ragione per cui alla fine egli rimane un «mistero inconoscibile» agli occhi di Marlowe, è quella di non conoscersi a fondo. Egli elude l'autoesame che, come abbiamo già sottolineato, è il preludio necessario alla formazione dell'individuo come *homo faber*, il pioniere borghese che mette se stesso alla prova nell'azione. E infatti, la possibilità di un ritorno di Jim al paese natio è riguardata con orrore dal protagonista che utilizza le sue facoltà visionarie per anticipare la miseria di una vita futura da vivere sotto il marchio infamante della colpa. Osserva ancora Marlowe:

> (...) mi par di veder lui, finalmente tornato, (...) starsene ignorato tra le loro immagini tranquille, con un aspetto severo e romantico, ma sempre muto, oscuro – *sotto l'ombra del discredito* [34].

Ciò che perde Jim e salva Cosimo nel cimento solitario con l'azione è il diverso rapporto che essi intrattengono con la tradizione: il primo si allontana dalla famiglia, né farà più ritorno al villaggio natio, e sarà perseguitato fin dentro l'esilio di Patusan dallo spettro di questo ritorno mancato che si confonde con quello dell'autorità paterna [35]; Cosimo, invece, non perderà mai i contatti con il giardino familiare dal quale nasce all'avventura della sua nuova vita.

«Paesaggio dell'anima», onnipresente luogo ispiratore dei successivi paesaggi calviniani, San Giovanni-Ombrosa acquista la funzione che, in *Lord Jim,* Marlowe attribuisce al paese natio:

> Vaghiamo a migliaia sulla faccia della terra, illustri ed oscuri (...) ma mi sembra che andando in patria ognuno va come a una resa dei conti (...) quegli stessi che pur non hanno nessuno (...) anch'essi debbono affrontare l'incontro con lo *spirito che alberga nella terra natia*, sotto il suo cielo, nella sua aria, nelle sue valli (...) un muto amico, giudice, e ispiratore. Si dica quel che si vuole, ma per goderne la gioia, respirarne la pace, affrontarne la verità, si deve rientrare con la *coscienza a posto* [36].

Il ritorno e l'incontro con la terra natia presuppongono,

quindi, un *esame di coscienza*, una verifica di se stessi che, nel romanzo di Conrad, è preceduta dall'incontro del narratore con il suo *alter ego*, Lord Jim. Questi appare come un «doppio» negativo del quale Marlowe deve sbarazzarsi – un enigma che viene da lontano «come un uomo ansante sotto un fardello nella nebbia» –, e nei confronti del quale si sente impegnato da un obbligo di conoscenza «in forza di quel dubbio che è parte inseparabile del nostro sapere» [37].

Sulle orme di Marlowe, personaggio-coro di tante opere conradiane – l'unico rappresentante del mondo reale che incontrerà l'eroe «Tuan Jim» nella verde vallata di Patusan –, Calvino incontra il suo «doppio» Cosimo inquadrato sullo sfondo del paesaggio rivierasco, direttamente sullo schermo immaginario del suo «cinema mentale». Se lo scrittore mette in scena nel personaggio di Cosimo se stesso, impegnato nel compimento di un autoesame il cui tempo coincide con il processo di scrittura, ciò può avvenire perché l'immagine cinematografica contiene, come l'ombra degli umoristi, questo potenziale «straniante». Edgar Morin sottolinea appunto questo effetto di straniamento che l'ombra del doppio cinematografico, nel quale lo spettatore si identifica, produce ad un livello di emotività profonda:

> Il primo segno dello sdoppiamento è infatti quello di reagire, fosse anche impercettibilmente, dinanzi a noi stessi. Più spesso noi ridiamo e il riso indica più della sorpresa. È la reazione polivalente dell'emozione. (...) Noi reagiamo sovente come se l'obiettivo potesse strapparci la nostra maschera sociale e rivelare ai nostri occhi e agli altrui la nostra anima non confessata [38].

In qualità di spettatori, come afferma Morin:

> (...) siamo presi dal sentimento profondo, contraddittorio, della nostra somiglianza e della nostra dissomiglianza. Ci sembriamo contemporaneamente esterni e identici a noi stessi, io e non io, cioè in fin dei conti *ego alter*. O in meglio o in peggio il cinematografo, nella registrazione e nella riproduzione di un soggetto, sempre lo trasforma, lo ricrea *in una seconda personalità, il cui aspetto può turbare la coscienza al punto da condurla a chiedersi: Chi sono? Dov'è la mia vera identità?* [39]

L'identificazione imperfetta con il doppio dello schermo è ciò

che consente a Calvino di mantenere, nei confronti del proprio doppio autobiografico, quella distanza critica necessaria ad evitare l'immedesimazione. L'immagine duplice di se stesso – incarnata nei due personaggi di Cosimo e Biagio –, che emerge direttamente dal mare memoriale e che organizza il racconto sullo schermo del cinema mentale di Calvino, non può che essere accolta dallo scrittore come un'istanza umoristica. Sarà utile, a questo proposito, ricordare la funzione che Calvino attribuiva alla scrittura umoristica:

> Quel che cerco nella trasfigurazione comica o ironica o grottesca o fumistica è la via d'uscire dalla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio. Una cosa si può dirla almeno in due modi: un modo per cui chi la dice vuol dire quella cosa e solo quella; e un modo per cui si vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio [40].

Oltre a confermare quanto si è detto finora sulla dialettica identificazione-distanza critica, questa definizione serve a indirizzare il nostro discorso verso l'altra grande questione che è rimasta in sospeso fino a questo momento. Quale beneficio può e deve trarre il lettore da un'opera narrativa che nasce su questi presupposti? E inoltre: di quali dispositivi umoristici si serve Calvino nel *Barone Rampante* per evitare l'immedesimazione passiva del lettore nel suo «doppio» e per ricordargli che «il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio»?

II.

All'estetica del rispecchiamento Calvino contrappone lo sguardo obliquo degli umoristi e l'estetica dello straniamento di cui, negli anni '50, si faceva portavoce il teatro di Brecht. Dichiara infatti a questo proposito in un'intervista del 1956:

> In questi ultimi tempi mi sono affezionato a Brecht, oltre che ai drammi alle pagine teoriche, che avevo, prima, ingiustamente trascurato. Un Brecht della narrativa non c'è, purtroppo, e questo suo modo di intendere il teatro si è continuamente tentati di trasporlo, di tradurlo in altri termini per la narrativa [41].

Nel *Barone Rampante* Calvino mette in opera, appunto, il pioneristico tentativo di trasferire nel campo del romanzo ciò che l'estetica brechtiana realizzava con il teatro. La ricerca degli strumenti espressivi, che lo aiutino a sollevarsi dall'*impasse* neo-realista e dalla crisi privata causata dalla scomparsa dell'amico-censore Pavese, propiziano l'incontro quanto mai fecondo tra l'immaginazione calviniana e il teatro dello straniamento[42]. La contemporanea scoperta dei meccanismi combinatori che governano l'«altro mondo» fiabesco[43] – con la trascrizione e la rielaborazione delle fiabe del patrimonio popolare tra il 1954 e il 1956 – consolida l'idea che, al di là delle varie stratificazioni di senso depositate nel testo letterario, esista sempre un'unità di nucleo mitico, quasi un'immagine primordiale che funge da tessuto connettivo, da polo magnetico e principio ordinatore del senso.

Questa presa di coscienza della natura essenzialmente ripetitiva dell'atto di creazione, anziché indurre Calvino alla conclusione che la letteratura è un'enorme tautologia, lo porterà a liquidare definitivamente l'ipotesi lukacsiana di un'estetica del rispecchiamento[44] e a straniare invece nel testo l'eterno dualismo del reale. Perché rispecchiare il reale significa avvalorare l'ipotesi di una verità unica e inconfondibile, oppure di una verità soggettiva che coincide con la visione dello scrittore e che, nel riproporre all'infinito il dilemma relativista, asseconda sempre e comunque l'immedesimazione passiva del lettore nella ricezione testuale. La preoccupazione di Calvino per la risposta del pubblico è testimoniata da quanto afferma in risposta alla citata inchiesta sul romanzo del 1958 dove, al pericolo di «cattura» del lettore ed alla sua fruizione acritica del romanzo tradizionale (che si prolunga nell'atteggiamento passivo dello spettatore televisivo e cinematografico), Calvino contrappone la prassi cooperativa che il romanzo del 900 presuppone:

> Anche se la narrazione non si propone altro fine che di creare un'atmosfera lirica, è solo con la collaborazione del lettore che questa nasce, perché l'autore può solo limitarsi a suggerirla; anche se non si propone altro che un gioco, lo stare al gioco presuppone sempre un atto critico[45].

Questa concezione rinvia necessariamente a Brecht, a proposito del quale Calvino scrive:

> Brecht, per cui l'arte è *invenzione*, il fautore dei generi spurii come il *teatro epico* in cui il costante intervento dell'autore tra l'oggetto della rappresentazione e il pubblico (...) deve tener sempre vivo in esso pubblico la partecipazione critica, impedirgli d'immedesimarsi passivamente nell'azione [46].

Per acquisire gli strumenti di comprensione della realtà bisogna che il lettore si appropri dell'ottica relativista e faccia funzionare «l'occhio estraneo» di Galilei nella contemplazione del mondo e nella lettura. È Brecht che utilizza questa significativa metafora per spiegare in cosa consista l'effetto di straniamento:

> Costui guardò con meraviglia le oscillazioni, come se così non le avesse previste e proprio non le capisse; e in tal modo poté poi scoprirne le leggi. È questo sguardo arduo e fecondo, che il teatro deve provocare con le sue immagini della convivenza umana. Esso deve meravigliare il suo pubblico; e a tanto può giungere mediante una tecnica che stranii ciò che è familiare [47].

Come l'eroe dell'«era scientifica», della quale noi siamo figli, che scoprì il segreto del movimento pendolare osservando con attenzione le oscillazioni del pendolo, come se le vedesse per la prima volta, allo stesso modo Calvino sottopone allo sguardo del lettore le immagini figurali di una società divisa in due, con una faccia sempre immersa nell'ombra e l'altra esposta alla luce del sole: un mondo a immagine e somiglianza della luna dove ogni certezza è passibile di verifica nel confronto con la sua antitesi scartata. Il paesaggio di San Giovanni diviene un teatro «en plein air» dove Calvino, visualizzando nella sua fiabesca epopea la storia di una genealogia di intellettuali individualisti, riesce a conciliare l'idea della letteratura come impegno etico-civile con l'estetica brechtiana del «divertimento» [48]. Ora, per vedere bisogna «straniare ciò che è familiare», ossia contemplare il fluire della natura e della storia – la calviniana «metamorfosi di ciò che esiste» [49] –, perché solo in questo modo si potrà evitare l'immedesimazione nell'oggetto e guadagnare una disposizione all'azione: tale attitudine è consequenziale alla presa di coscienza

dell'individuo il quale, come parte del tutto in eterna trasformazione, si «riconosce» in qualità di elemento agente e non patente. Per consolidare nello spettatore-lettore la fiducia nella propria capacità di influire sul reale (e mutarne il corso), Brecht intende rappresentare la realtà non come «dato», bensì come punto di arrivo di un processo di scelta.

> Così vede il fiume chi lo vuol arginare, insieme col suo letto primitivo e con altri letti immaginari che avrebbe potuto avere se l'inclinazione del terreno o la quantità d'acqua fossero stati diversi (...) I nuovi straniamenti dovrebbero solo togliere ai processi socialmente influenzabili quell'impronta di familiarità che oggi li pone fuori dalla portata di mano (...) Ciò che da lungo tempo non ha subito mutamenti sembra infatti immutabile [50].

La letteratura come *epica fattiva* di Calvino discende allora, in linea retta, dal *teatro epico* di Brecht: è dialettica del reale che diviene teatralizzazione della scelta costruttiva, passando per un'intelligenza del negativo che esiste nella realtà prima che nella letteratura: «dato che l'*impurità* (la contraddittorietà) è propria al movimento e inerente alle cose in moto» [51].

Il personaggio narrativo o il protagonista del romanzo di Calvino (che coincide con il punto di vista), si comporta infatti come un attore del teatro epico che strania l'imperativo «non così-ma così» a sottolineare le ragioni delle proprie scelte senza definirle una volta per tutte, ma lasciando che sia il lettore/spettatore delle sue gesta a formulare un giudizio. Non è necessario – afferma Brecht – mimare il reale per produrre effetti di verosimiglianza; anzi, rappresentare l'abnorme, lo straordinario, il caso-limite, desterà lo spettatore dalla letargica attesa-immedesimazione e ne stimolerà la produzione di uno sguardo critico. Bisogna inoltre straniare il carattere transitorio della «vicenda» in modo da sfatare l'infeconda credenza nell'immobilità del processo storico: il *quid* del teatro rispetto al cinema è nell'irripetibilità dell'evento scenico che, una volta calato il sipario, non potrà mai duplicarsi. Per evitare l'immedesimazione dello spettatore nell'evento scenico, che determinerebbe la paralisi della sua interazione critica con la realtà rappresentata, Brecht sostiene che bisogna sfatare un'illusione:

> (...) quella per cui ognuno agirebbe come il personaggio. *Io agisco così* si è dunque mutato in *io ho agito così*, e ora si tratta ancora di mutare *egli ha agito così* in *egli ha agito così e non altrimenti*[52].

Questa metamorfosi dell'*io agisco così* nell'*io ho agito così* spiega il travestimento settecentesco del personaggio autobiografico Cosimo di Rondò, nella duplice funzionalità cui l'invenzione calviniana risponde: 1) allontanamento del pericolo di proiezione-identificazione affettiva dell'autore; 2) straniamento «pedagogico» atto a stimolare nel lettore un sintetico giudizio sul processo storico che ha condotto al progressivo allontanamento dell'intellettuale borghese dalla realtà.

Il passo successivo dell'estetica brechtiana prescrive la trasformazione dell'*egli ha agito così* in *egli ha agito così e non altrimenti*. Scrive Brecht:

> In via di massima basterà – ma questo è indispensabile – che si creino, per così dire, delle condizioni sperimentali, in altri termini che in ogni caso sia possibile immaginare un contro-esperimento: insomma, *che si tratti la società come se ciò che essa compie, fosse un esperimento*[53].

Nel romanzo di Calvino l'*altrove,* nel quale si potrebbero esperire gli effetti dell'*altrimenti,* è letteralmente sottoposto al giudizio del protagonista, così come a quello del lettore. Sfilano dinanzi agli occhi di Cosimo gli esempi degli esperimenti malriusciti di solitudine realmente integrata: Enea Silvio, che nel progettare una sua autonomia, seguendo il proprio sogno, tradisce e fallisce giacché non ha coscienza del limite che separa il sogno dalla realtà; l'abbate, la cui scelta solitaria è ripiego e autodifesa dall'aggressione dell'altro; il brigante Gian Dei Brughi, emblema dell'avventura letteraria come ripiegamento solipsistico ad effetto «placebo», esempio che ipostatizza i vizi dell'immedesimazione acritica nel mondo della lettura per la confusione che si produce fra *altrove* sognato e mondo reale; e soprattutto Battista, vittima di una fittizia monacazione forzata che la porta a riversare sulla preparazione di ributtanti quanto spettacolari manicaretti il livore e l'angoscia di un destino imposto. Ed è soprattutto quest'ultimo esempio, nel quale è applicata

la metafora cucina-scrittura, il termine antitetico cui Calvino si riferisce perché la scelta intellettuale di Cosimo acquisti risalto. Nell'opposizione di Cosimo a Battista è macchiettisticamente tradotto il rifiuto brechtiano dell'opera passatista come «opera culinaria» che la «cucina editoriale» o teatrale dà in pasto al lettore affamato, senza fornire la ricetta che lo aiuterebbe a discernere fra i vari ingredienti e ne chiarirebbe le modalità di preparazione. Brecht contrappone infatti il moderno teatro di contenuti ideologici attivi, che si propone di cambiare il mondo suscitando la discussione del pubblico intorno ai problemi sollevati dal contenuto e dalla *forma* della rappresentazione, all'obsoleto concetto di teatro drammatico, definito «opera culinaria». Dice Brecht:

> L'opera attualmente in auge è *l'opera culinaria*. Essa costituì un mezzo di godimento molto prima di essere una merce. Serve al godimento anche là dove esige l'istruzione o la procura, perché allora esige o procura appunto l'educazione del gusto [54].

Dunque, sullo scorcio degli anni '50, Calvino si accolla l'arduo compito di tradurre in linguaggio narrativo l'estetica dello straniamento brechtiano ideata per il teatro: per dire «tutta la verità» sul proprio passato, realizzando un'impresa mai tentata nella storia della cultura, e giustificando nello stesso tempo il «divertimento» individualista dello scrivere con la consapevolezza di realizzare un'impresa utile e divertente per il pubblico dei lettori. I compagni di viaggio che assisteranno lo scrittore sono i numerosi testi «mitici» del suo repertorio di letture e il viandante per eccellenza della letteratura settecentesca che per primo teorizzò ed eseguì la narrativa dello straniamento: Laurence Sterne [55].

III.

Nel *Tristram Shandy* Laurence Sterne operava una sorta di «rivoluzione copernicana», spalancando la scena del romanzo all'ingresso trionfale dell'Io come «motivo essenziale e forma della realtà» [56]. L'individualismo dell'atto di scrittura getta la maschera di fronte al pubblico dei lettori ed esibisce i suoi molte-

plici travestimenti. Lo scrittore è colui che, come un giocoliere o un saltimbanco consumato, riesce a suscitare meraviglia proprio col mostrare allo sguardo trasognato del suo pubblico gli strumenti e gli artifizi di cui si è servito. In altri termini, con il romanzo di Sterne, la letteratura dichiara il suo essere letteratura, mondo a parte o parallelo rispetto alla vita in quanto sua rappresentazione, o meglio rappresentazione della vita delle idee. L'espediente utilizzato da Sterne per raggiungere questo scopo è quel meccanismo di straniamento del quale abbiamo parlato a proposito del teatro di Brecht e che serve al lettore per acquisire uno sguardo critico sulla realtà rappresentata, attraverso la presa di coscienza della natura fittizia del fatto teatrale o letterario.

Ebbene, la nostra ipotesi è che, prendendo in esame la possibilità di trasferire lo straniamento brechtiano in sede narrativa, in un romanzo sul '700 come il *Barone Rampante*, Calvino tornasse – per così dire – alla fonte, cioè al romanzo che per primo aveva denunciato la presenza dell'io narrativo nel romanzo, mettendo in discussione il suo statuto di verità. È pur vero che la recursività dell'espediente utilizzato, il cosiddetto «meccanismo di straniamento», avrebbe sofferto, col passare del tempo, di un'obliterazione dell'effetto *sorpresa*, equivalente all'iterazione di uno spettacolo da fiera che veda alternarsi gli stessi attori nell'esecuzione degli stessi numeri. Ecco perché il romanzo di umori alla Sterne necessitava, all'epoca di Calvino, di una traslitterazione che, nel ripristinare le ragioni e i meccanismi di base che avevano presieduto alla sua gestazione, provvedesse inoltre a ristrutturarne la funzionalità con l'introduzione di moderni straniamenti.

Parlando del teatro di Brecht e della carica eversiva che la sua estetica dello straniamento conteneva agli occhi di Calvino, abbiamo inteso contestualizzare la ricodifica del modello sterniano al sistema poetico-ideologico di Calvino, evidenziando di quest'ultimo le coordinate, gli assi portanti, che con quel modello interagivano all'altezza cronologica del *Barone rampante*. Risulta così evidente che la scelta del modello sterniano – di una letteratura che postula una ricezione critica, non passiva del suo oggetto –, converge intimamente con la posizione assunta da Cal-

vino, in quel medesimo torno di anni, nella *querelle* tra l'estetica del rispecchiamento lukacsiano e quella dello straniamento brechtiano. Illuminanti sono, a questo proposito, le dichiarazioni contenute nel testo di un'intervista rilasciata a Gregory Lucente che mirano a fare il punto sulle opinioni di Calvino in merito alla narrativa neo-realista e alle modalità del suo superamento:

> CALVINO. (...) Dopo un periodo iniziale durante il quale ho creduto in un genere di realismo oggettivo, ho capito che se si voleva dire qualcosa, incluso qualcosa che avesse a che fare con la società italiana e con la sua storia, era necessario *o guardare dentro se stessi o esprimere i meccanismi sociali per mezzo di rappresentazioni che potevano benissimo non essere realistiche* nel senso tradizionale del termine. Per esempio, il metodo di Bertolt Brecht è stato estremamente importante perché ha dimostrato che, se si vuole rappresentare la struttura morale della vita sociale, una determinata classe di processi storici, è essenziale rappresentare il meccanismo di base. (...) La concezione brechtiana del teatro epico mira a far sì che il pubblico non presti fede alla realtà del mondo rappresentato, ma che *il dramma si dichiari apertamente teatro per stimolare le facoltà critiche degli spettatori*. LUCENTE. *Mediante l'estraniamento*. CALVINO. *Certo, l'estraniamento. Questa teoria è stata importante per me, mentre non ho mai trovato le teorie di Lukacs molto interessanti*[57].

La nostra ipotesi è che il fiero parteggiare di Calvino a favore di Brecht sia da mettere in relazione con il progetto di ammodernamento e ricodifica del linguaggio sterniano da lui portato avanti in sede creativa.

E infatti, per comprendere come fa Calvino a tradurre l'estetica dello straniamento brechtiano in termini narrativi bisogna rifarsi alla prima codificazione settecentesca di questo processo eversivo nella sterniana *rappresentazione* del caso-limite: un racconto del *Tristram Shandy*, intitolato *La novella di Slawckenbergius*[58]. Questa novella costituisce una digressione nella digressione ed è uno dei tanti espedienti utilizzati da Sterne per infrangere le leggi generali della trama mettendone a nudo l'artificio. V. Sklovskij, nel fondamentale saggio sul *Tristram Shandy*, sottolinea l'equivalenza fra tale dispositivo e l'intermezzo teatrale:

> In casi di questo genere, a differenza di quanto accade durante le lun-

> ghe digressioni che servono alla esposizione di materiale, il tempo del romanzo è dato per arrestato o almeno non viene preso in considerazione. Shakespeare, ad esempio, crea spesso intermezzi scenici che inserisce nella azione principale per distogliere lo spettatore dal decorso temporale (...) Richiamando alla mente questi intermezzi (...) Sterne applica questo artificio e rende palpabilmente avvertibile lo sviluppo del materiale narrativo [59].

La rottura dell'ordine evenemenziale dell'intreccio narrativo conduce ad una percezione teatrale della storia che impedisce l'immedesimazione acritica del lettore nel punto di vista, in modo da stabilire tra *natura* del testo e *storia* del fruitore un «rapporto di reciproca interrogazione» [60].

Nella *novella di Slawckenbergius* si racconta appunto la storia di un «caso-limite», un cavaliere dotato di un naso di grandezza spropositata che, passando da un luogo all'altro, suscita curiosità nei riguardi della sua *quéte* e porta scompiglio nell'ordinata vita dei villaggi attraversati. Lo scompiglio è determinato dalla difficoltà degli interroganti a reperire una verità che coincida con una verità ultimativa: è il trionfo del relativismo.

Il passaggio del cavaliere con il suo enorme naso è paragonabile all'altro «caso-limite» che siamo venuti esaminando fin qui, quello del Barone arboricolo. Il suo gesto, l'oggettiva stranezza del suo vivere sugli alberi, provoca discorsi senza essere intenzionalmente provocatoria: il solo fatto di vivere nel modo che ha scelto – ci avvisa il narratore Biagio –, significa molto più di quanto avrebbe potuto un qualunque discorso. Ebbene, l'intento di Sterne nel racconto citato, per esplicita ammissione dell'autore, è quello di guidare il pubblico dei lettori verso una ricezione estetica non passiva, problematica, relativista dell'oggetto letterario. La popolazione che discute della realtà del naso equivale a, ovvero *è,* il pubblico dei lettori che si interroga sullo statuto di realtà dell'opera letteraria, passando in rassegna un ventaglio di ipotesi la cui attendibilità è proporzionale alla credibilità di un narratore umorista acquattato nell'ombra di un naso enorme. La vicenda è complicata, inoltre, dal fatto che il pubblico *non vede*, nella maggior parte dei casi, e quindi non può attestare con assoluta certezza l'autenticità del naso; cosa

che accade spesso nel *Barone Rampante*, dove i terricoli hanno coscienza dell'esistenza di Cosimo sopra le loro teste ma spesso devono affidarsi alla mediazione di terzi, soprattutto il narratore Biagio, per la conoscenza precisa delle sue azioni.

Come afferma Giancarlo Mazzacurati, con Sterne:

> (...) il romanzo compie la conquista di un territorio (e in parte aveva compiuto con Fielding), che fino ad allora era appartenuto principalmente alla poesia o al teatro, il territorio dell'ambiguo, del non detto, del senso duplicabile, nonché quello dello sfumato (...) e nessuno dei suoi predecessori, da Defoe e Swift allo stesso Richardson, aveva mai compiuto stabilmente una simile annessione [61].

Ebbene, tale annessione è esplicitata nella storia di Slawckenbergius, allorché il narratore abdica alla struttura tradizionale del *plot* narrativo a favore di una struttura teatrale; egli dice:

> E ora ci avviamo verso la catastrofe della mia novella (...) perché una novella che abbia le parti ben distribuite, non solo gode (gaudet) della *Catastrofe e Peripezia* come un DRAMMA, (...) ha la sua *Protasi, Epitasi, Catastasi*, la sua *Catastrofe o Peripezia* (...) la *Protasi* o primo ingresso, nella quale i caratteri delle *Personae Dramatis* sono appena tratteggiati e l'argomento solo avviato. L'*Epitasi,* nella quale l'azione prende un ritmo più pieno e più serrato, finché arriva al culmine chiamato *Catastasi*, e che di solito occupa il secondo e il terzo atto (...) Avevamo lasciato il forestiero dietro la tela, addormentato (...) [62]

È a dire che, nel momento in cui il narratore suggerisce il ricorso alla vista come *escamotage* dell'ottica relativista, nello stesso tempo o subito dopo, con autentico spirito da «wit», irride alla soluzione trovata introducendo un fattore assolutamente decostruttivo dell'illusione di realtà, con l'ordinata e artificiosa elencazione delle parti di un'opera teatrale.

> (...) noi viviamo in mezzo ad enigmi e misteri; le cose più ovvie che cadono sul nostro cammino ci presentano lati oscuri che la *vista più acuta* non riesce a penetrare (...) [63]

Anche se il pubblico *non vede* il mistero, dovrà immaginare e formarsi autonomamente un giudizio: il meccanismo di straniamento del teatro brechtiano, insomma, mira a realizzare

quelle «istruzioni per l'uso» del testo creativo che Sterne aveva inscritto nel proprio testo 200 anni prima. Calvino, per parte sua, rappresenta il processo, lo mette sotto gli occhi del lettore, annettendo stabilmente a Cosimo – l'intellettuale scrittore rampante – uno spazio scenico dove il protagonista dell'azione *vede* e *controlla* sempre molto più di quanto il pubblico sottostante possa concepire, mettendo quindi in guardia il fruitore contro un'accettazione passiva ed acritica del suo principio di realtà. Che quest'idea calviniana del «caso-limite» sia da ricondurre alla progettualità di un'ottica «antirealistica» ed anti-lukacsiana, è un'ipotesi che trova conferma nelle testimonianze relative al dibattito sul realismo scatenate dal *Metello* di Pratolini. In una lettera a Vittorini del 25 maggio 1955, Calvino scrive:

> Questo culto dell'uomo qualsiasi, medio, mi comincia a dar proprio ai nervi, non dice nulla di nuovo, perché ha già una storia letteraria fin troppo lunga, e non documenta niente, perché i documenti veri sulla gente qualsiasi si sono sempre fatti parlando dei non qualsiasi, dei casi-limite, dei migliori o dei peggiori, che sono anche sempre gente più interessante e divertente [64].

Con la rappresentazione dell'intellettuale nel caso-limite di Cosimo Piovasco, Calvino realizza così:

> (...) il sogno sterniano di una soggettività e di una libertà creatrice inesauribile, dominante sulla scena del testo come un re assoluto e sfrenato nei propri domini (...) [65]

Nello stesso tempo egli risolve l'aporia implicita nel sogno individualista, giacché rende visibili le modalità ed i rischi del processo attraverso il quale si realizza tale dittatura dell'individuo e del creatore sul microcosmo testuale. Lo strapotere dell'io narrante comporta infatti, nel romanzo di Sterne, il rischio di rimanere travolti dalla piena delle sue opinioni, ovvero delle sue digressioni che antepongono continuamente il racconto della vita delle idee a quello della vita del personaggio. E se da Sterne tale processo è esplicitato e fatto oggetto di derisione, nei romanzi cosiddetti «realistici», invece, il condizionamento ideologico che il narratore esercita sul lettore viene celato dietro una presunta impassibilità, o dietro un'intenzione meramente documentaria.

La dittatura del narratore sterniano equivale, dunque, ad una professione di onestà intellettuale: la stessa onestà che guidava Calvino nell'ideazione del suo personaggio autobiografico e che lo induceva a mettere in discussione le istanze della poetica neorealista.

Nel romanzo di Sterne ci troviamo di fronte ad un paradosso: l'eroe non riesce a nascere perché la descrizione della sua vita, schiacciata dal peso esorbitante delle opinioni, è continuamente rinviata. E la verità è che – ammicca il narratore –, si tratta di due vite:

> E, se non fosse che le mie OPINIONI saranno la mia morte, m'accorgo che sarà un bel divertimento a vivere questa mia vita, perché, insomma, ne vivrò non una, ma due contemporaneamente [66].

La fuga dalle opinioni, del cui peso il narratore tenta di liberarsi scaricandolo nella scrittura, spiega e giustifica la fioritura di digressioni che Calvino definisce «la grande invenzione di Laurence Sterne» in un bel passo delle *Lezioni Americane*. Si tratta del capitolo sulla *Rapidità* dove lo scrittore, pur attestandosi su posizioni sterniane – quando dichiara di «inseguire il fulmineo percorso dei circuiti mentali che catturano e collegano punti lontani dello spazio e del tempo» [67] –, prende però le dovute distanze per quanto riguarda i meccanismi narrativi che ordinano la scrittura. Dice Calvino:

> Ho puntato sull'immagine, e sul movimento che dall'immagine scaturisce naturalmente (...) [68]

È la scrittura-per-immagini dei *Nostri Antenati*, innescata dal «cinema mentale» di cui Calvino si fa spettatore registrando ciò che l'immaginazione gli mostra: questo cinema, ovvero la moriniana «visione psicologica»,

> è sempre in funzione in tutti noi, – e lo è sempre stato, anche prima dell'invenzione del cinema – e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vista interiore [69].

Ebbene, anche Sterne è consapevole dell'esistenza di questa vista ed invita il lettore ad appuntarla sul percorso serpentino tracciato dal suo pensiero per enuclearne una sequenza di imma-

gini. Egli vorrebbe aprire una finestra nel petto dell'autore ed esibire al lettore «l'anima messa a nudo» [70], con lo scopo di semplificare il compito del biografo che non dovrebbe più stentare la corsa della sua penna dietro il moto laborioso delle idee. Con tale sistema il cervello dell'autore è tutto spiegato ed è possibile,

> (...) seguire la nascita di tutti i suoi grilli, dal primo formarsi degli ovicini al primo serpere delle bestiole, vederla sfrenarsi nei suoi grilli, capricci e giravolte [71]

Sterne vuole mostrare non solo il gioco delle immagini – come «immagini in una lanterna magica che giri al calore di una candela» [72] – ma intende pure trasportare il lettore dentro la fucina della produzione creativa e svelare come e dove si originano i «processi psichici nascenti» [73]. Questi ultimi sono il fondamento della concettualizzazione e della percezione estetica per immagini, la visione psicologica o cinema mentale di cui parla Calvino. L'occhio del lettore/spettatore dovrebbe coincidere con la visione psicologica e comportarsi come una macchina da presa. Soltanto così il tempo della scrittura potrebbe coincidere con quello della lettura e la vita del personaggio riuscirebbe ad essere contenuta in questo tempo sincronizzato.

È questo il retaggio sterniano di cui Calvino si fa carico e che descrive nelle *Lezioni Americane,* richiamandosi all'autorevole tradizione del viaggio dantesco. Nel girone degli iracondi il personaggio Dante vede le scene di espiazione proiettate sul «monitor» del suo schermo mentale; ma Dante è biografo di se stesso e perciò, a sua volta, vede se stesso come riflesso in uno specchio, a contemplare le immagini «piovute» dal raggio dell'occhio divino. Ciò che interessa a Calvino è descrivere questa *mise en abyme* di una visione che si dilata in cornici incastonate l'una nell'altra. Egli scrive:

> Ma per il poeta Dante, tutto il viaggio del personaggio Dante è come queste visioni; il poeta deve immaginare visualmente tanto ciò che il suo personaggio vede, quanto ciò che crede di vedere, o che sta sognando, o che ricorda, o che vede rappresentato, o che gli viene raccontato, così come deve immaginare il contenuto visuale delle metafore di cui si serve appunto per facilitare questa evocazione visiva [74].

Questo brano, che fotografa il processo mitopoietico dantesco e la sua *mise en abyme*, sintetizza alla perfezione anche il viaggio autobiografico di Calvino con le modalità e difficoltà inerenti alla decodifica di un linguaggio innanzitutto *visivo*. La rapidità con cui le immagini si incatenano l'una all'altra nella coscienza, con i loro «fulminei percorsi», condanna la penna a subire lo scacco di un inseguimento senza fine. È il dilemma sterniano della frattura tra tempo della scrittura (o della vita) e tempo dell'immaginazione, dei loro viaggi separati. La risposta che Calvino offre, raccogliendo – è necessario ribadirlo – proprio i suggerimenti sterniani, è quella di una resa cinematografica dei due viaggi di Tristram, facilitata dalla struttura verticale della scena narrativa con i diversi livelli in cui si svolge l'azione [75]. Nell'epoca della «riproducibilità tecnica» dell'opera d'arte, la fuga delle immagini può essere catturata da uno sguardo mobile che supera la velocità del suono. Dice Benjamin:

> Con la fotografia, nel processo della riproduzione figurativa, la *mano* si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano ad essere di spettanza dell'*occhio*. (...) L'operatore cinematografico nel suo studio, manovrando la sua manovella, riesce a fissare le immagini alla stessa velocità con cui l'interprete parla [76].

Ebbene, nel *Barone Rampante* il lettore può visualizzare, grazie alla ricodifica visiva della scrittura calviniana, le due rotte principali:

a) la valle di Ombrosa, luogo del ricordo e della vita *reale,* popolato dai *doppi* dello schermo vegetale che Cosimo osserva e che equivale allo schermo mentale dell'autore;

b) la cima degli alberi, luogo dell'*aprico* abitato dalla visione psicologica, cioè dal personaggio di Cosimo, che non solo vede e a tratti interagisce con i personaggi del ricordo; egli è pure circondato da altri fantasmi, equivalenti ad altrettante possibilità narrative, che la volontà autoriale separa dalla rotta principale e *progressiva* del viaggio memoriale. Essi costituiscono altrettante divagazioni cristallizzate in immagini allegoriche e corrispon-

denti a tempi diversi del ricordo che lo scrittore non lascia interferire con la traiettoria cronologica.

Festina lente: «affrettati lentamente» oppure, come traduce Sterne, «chi ha fretta vada adagio»[77]. Questo motto, che rappresenta per Sterne un'opzione di linearità ed esattezza vanamente perseguita nella narrazione del viaggio di Tristram adulto, è l'insegnamento che Calvino mette in opera per contrastare il moto centrifugo della digressione. Simbolo di tale processo è l'emblema di Paolo Giovio:

> (...) la farfalla e il granchio (...) due forme animali entrambe bizzarre ed entrambe simmetriche, che stabiliscono tra loro un'inattesa armonia[78].

Questo simbolo condensa anche il meccanismo grazie al quale lo scrittore evita di cadere negli ingranaggi dell'*orologio* sterniano. Il moto a ritroso è quello della moviola che si addice alla lentezza della scrittura, prassi artigianale; il volo della farfalla è invece il treno di immagini che il narratore segue purché non lo conducano troppo lontano, col rischio di perdere addirittura di vista lo schermo che ha davanti.

Il dato che a questo punto importa sottolineare è lo straniamento del processo creativo il cui luogo deputato è, nella scrittura sterniana, la digressione; cioè proprio quei segmenti del testo che Calvino trascrive in linguaggio visivo. Attraverso le numerose crepe della trama si insinua il discorso narrativo di Sterne a rammentare la soggettività del punto di vista che orienta la disposizione dei significati del testo. Il narratore invita il lettore a *vedere,* cioè ad imitare, nella ricezione del testo, le modalità visionarie della prassi creativa. Nel *Barone Rampante* Calvino non *dice* questo assunto sterniano, ma con l'esempio di Cosimo suggerisce al lettore di aguzzare la vista e, nello stesso tempo, sottolinea l'estrema soggettività esperibile nella prassi creativa e nella ricezione testuale. E infatti, il «tutto e nulla» della prima impressione visiva che Cosimo riceve, osservando dall'alto il paesaggio di Ombrosa, allude alla pienezza soggettiva della conoscenza che il ritorno memoriale produrrà sulla pagina, e insieme alla sua possibile inconsistenza nella prospettiva di chi osserva le cose da un'ottica *altra*. Stiamo parlando del primo epi-

sodio del *Barone rampante* nel quale si sottolinea l'onnipotenza visiva di Cosimo:

> Mio fratello stava come di vedetta. Guardava tutto e tutto era come niente. Tra i limoneti passava una donna con un cesto. Saliva un mulattiere per la china, reggendosi alla coda della mula. Non si videro tra loro; la donna, al rumore degli zoccoli ferrati, si voltò e si sporse verso strada, *ma non fece in tempo. Si mise a cantare allora, ma il mulattiere passava già la svolta, tese l'orecchio, schioccò la frusta e alla mula disse: – Aah! – E tutto finì lì. Cosimo vedeva questo e quello*[79].

In questo brano Calvino intende straniare il processo di conoscenza e sottolineare la diversa e parziale percezione del reale che ciascun personaggio, o punto di vista, veicola nell'azione narrativa. L'«effetto Sterne» risulterà palese ad un raffronto del luogo citato con i due brani del *Tristram Shandy* ai quali rimanda il testo di Calvino. Nel primo caso, lo scrittore inglese illustra alcuni principi-cardine della sua tecnica narrativa e, servendosi a questo scopo di una digressione, spiega implicitamente al lettore il motivo dell'andamento non lineare della storia. Lo scontro fra Obadia e il dottor Slop, descritto con dovizia di particolari, diventa dunque un pretesto per la seguente digressione:

> Scrivere (...) non è che un altro nome per conversare. E come nessuno, che sappia che cosa significhi stare in compagnia di persone per bene, oserebbe dir tutto lui; così un autore che conosca i limiti della decenza e della buona educazione, non si permetterebbe di pensar tutto lui. Il più sincero omaggio che possiate rendere all'intelligenza del lettore, è di spartire il lavoro in due, amichevolmente, e lasciare ch'egli inventi la sua parte, come voi la vostra. Quanto a me, io non faccio che usar continuamente di questi riguardi verso i miei lettori, e mi adopero come posso per tener la loro fantasia tanto occupata quanto la mia. (...) io ho fatto un'ampia descrizione del triste atterramento del dott. Slop (...) Tocca alla loro immaginazione completarla[80].

Dunque, Sterne postula una funzione attiva del lettore nella costruzione del significato e nella creazione della storia medesima. Nello stesso tempo, egli si dichiara apertamente come un narratore non degno di fede in quanto non detiene alcun principio di verità assoluta che non sia frutto di «conversazione» con il lettore. Ecco che allora Calvino non fa che condensare questa

digressione di Sterne nell'esempio della condotta di Cosimo. Perché se è vero che Cosimo vede «questo e quello», ovvero le cause e gli effetti dello scontro mancato, è anche vero che il narratore si è preoccupato di avvisare il lettore, appena poche righe prima, che quel «tutto» osservato da Cosimo era come «niente». La soggettività della sua visione delle cose, realizzata in solitudine – come si addice ad ogni scrittore – può ben capovolgersi in assenza di visione o di significato in assenza di un punto di vista esterno – il lettore – che possa confermare la veridicità del «questo e quello».

Nel secondo brano che ci interessa, un mulattiere-cantastorie abbandona sull'erta la badessa delle Andouillettes e una novizia in compagnia della mula, per recarsi in una locanda dove comincerà a bere e a raccontare la storia del suo viaggio con le monache. Ebbene, Sterne giustappone le due scene dell'azione – la locanda e l'erta – e fa dipendere la sosta forzata delle monache dal fatto che il mulattiere dimentica di tirare il filo principale del racconto, cioè di far proseguire il cammino della badessa e delle mule su per l'erta, così come dimentica, nella realtà, di recarsi in loro soccorso. La parola che si inceppa, ostinata come una mula, è la ragione stessa delle digressioni di Sterne. Egli dimentica di tirare i fili della storia, come il suo mulattiere, cosicché le parole, come le mule sull'erta, si bloccano e con esse tutto il movimento progressivo della narrazione. A nulla vale il canto che le monache intonano nel tentativo di smuovere le mule: «Le due mule reagirono alle note scambiandosi un colpo di coda, *e tutto finì lì*»[81].

Nello stesso modo, a nulla vale, nel citato brano del *Barone Rampante*, il canto della donna per segnalare la sua presenza ed evitare lo scontro. Cosimo, sguardo onnisciente di Ombrosa, colui che vede «questo e quello», potrebbe intervenire con la sua parola ed avvisare del possibile scontro; così come il narratore sterniano – o il mulattiere che dir si voglia – potrebbe intervenire e portare avanti racconto, monache e mule. Dunque, il «tutto finì lì» dei due brani citati, è «niente», perché niente accade in realtà per effetto dello sguardo onnisciente di Cosimo o della sosta digressiva del narratore-mulattiere sterniano. L'effetto conver-

gente, al quale mirano sia Calvino che Sterne, è quello di mettere a nudo l'onnipotenza del soggetto narrante dal quale il lettore dovrà, necessariamente, mantenere una distanza critica. La differenza è che, se nel testo di Sterne questo processo è illustrato per mezzo di pagine e pagine di opinioni che interrompono la linearità evenemenziale del racconto, in Calvino lo stesso concetto è esemplificato da un breve spunto narrativo nel quale, allo sguardo onnisciente di Cosimo si giustappone il commento del narratore Biagio. E il suggerimento per rendere il meccanismo del testo sterniano in questo modo è rintracciato da Calvino nel *corpus* stesso del *Tristram Shandy.* C'è, in particolare, un luogo del testo nel quale il narratore si ferma a contemplare il frutto della sua creazione e, a questo scopo, colloca se stesso in un punto eminente – monte o cielo –, dall'alto del quale è dato osservare la pianura sottostante, il testo letterario, in una prospettiva globale ed onnicomprensiva [82]. Tale postazione sospesa dovrebbe coincidere con quella che Sterne definisce la «linea di gravitazione», ovvero il punto di vista narrativo che occupa una posizione intermedia tra la linea «serpentina», che descrive l'andamento ondulatorio ed acrobatico della sua scrittura, e la linea «retta», ossia la narrazione lineare [83]. Ebbene, Calvino fa sua questa temporanea appropriazione sterniana della *linea di gravitazione* e incardina appunto su questo motivo del testo narrativo del Tristram Shandy la totalità della sua fabula. A conferma di questa interpretazione, possiamo leggere quel passo delle *Lezioni Americane* nel quale Calvino spiega quale sia la tecnica narrativa da lui prediletta rispetto all'andamento digressivo della fuga di Sterne:

> (...) io non sono un cultore della divagazione; potrei dire che preferisco affidarmi alla *linea retta*, nella speranza che continui all'infinito e mi renda irraggiungibile. Preferisco calcolare lungamente la mia traiettoria di fuga, *aspettando di potermi lanciare come una freccia* e scomparire all'orizzonte [84].

Teatralizzando il «funzionamento del proprio cervello», come dice Bertone [85], Calvino «raddrizza» quindi il testo di Sterne e raccoglie la sfida lanciata dallo scrittore inglese e sottolineata da Carlo Levi nell'introduzione alla traduzione einau-

diana del '58, presentata tempestivamente sulle pagine del «Notiziario Einaudi». Si tratta della trascrizione simultanea di tre viaggi che non sono più soltanto quello progressivo e quello digressivo; varcando ulteriormente il limite che la propria ragione ha stabilito, nel volume VII – designato come il «movimento progressivo uniforme di un'unica digressione» –, Sterne riesce ad aprire un ulteriore varco nel solco della sua scrittura descrivendo il viaggio del protagonista adulto.

Così il narratore esprime il suo autocompiacimento:

> (...) con quest'ultimo capitolo (...) sono riuscito ad avanzare di pari passo in due viaggi ben distinti, e con un sol tratto di penna.
> Non c'é che un certo grado di perfezione in ogni cosa; ma io tendendo a qualcosa oltre quel limite, mi sono portato in una situazione nella quale nessun altro viaggiatore si è mai trovato prima di me: perché, mentre attraverso la piazza del mercato in compagnia di mio padre e dello zio Tobia (...) sto anche, in questo stesso momento, entrando in Lione con la mia diligenza rotta in mille pezzi: ed inoltre mi trovo (...) in un bel padiglione (...) dove sto scrivendo e *rapsodizzando* tutte queste avventure [86].

Da vero «pioniere delle comunicazioni visive», Calvino si sporge ancora di più oltre quel limite poiché non solo combina i tre viaggi sterniani ma soprattutto ce li mostra, dissimulando la difficoltà sottolineata da Sterne dietro la cristallina semplicità degli emblemi utilizzati.

Ed ecco che ricompare, dietro lo scrittore del *Barone Rampante*, l'ombra dell'adolescente carico di ceste sulla strada di San Giovanni. Recuperare i valori del passato borghese attraverso l'identificazione con il padre vuol dire, per Calvino, attestarsi su posizioni che salvino «lo spirito dei luoghi e l'inventiva innovatrice» [87]: cosa che avviene con il salvataggio del difficile testo sterniano, la tradizione riveduta e corretta secondo un'ottica moderna. In tal senso, il *Barone rampante* si configura come un'operazione quanto mai feconda dove Calvino, nel solco degli insegnamenti paterni, non fa «risparmio di forze, ma solo di *tempo*» [88]. Soprattutto egli tenta di riparare al trauma che la guerra ha arrecato depauperando – come afferma Benjamin – «la comunicabilità dell'esperienza» [89], perché salda la frattura tra

passato e presente e colloca il processo produttivo della scrittura sotto gli occhi del lettore. Se il problema dello sradicamento borghese, sentito in modo più acuto dall'intellettuale, è quello di non riuscire più a *vedere* la continuità del processo produttivo – continuità simboleggiata dal trasporto delle ceste dalla campagna alla famiglia, prima forma di un'organizzazione societaria del vivere civile –, la fattività dello scrittore dovrà concentrarsi proprio su questo punto. Straniando il processo di creazione nel romanzo autobiografico, Calvino indica il nodo della questione che l'umanità deve affrontare: riconquistare uno sguardo critico, straniato e distante – la *vista acuta* di Tristram –, che oltre il prodotto finito, opera d'arte e manufatto industriale, riveli il percorso compiuto dall'uomo. Solo così le materie prime del processo, il contenuto delle ceste «basi materiali della vita», la carta e la penna, le idee dello scrittore, potranno essere *viste* in tutto il loro spessore significativo.

IV.

Per comprendere su quale piano maturi il confronto tra l'autobiografia calviniana e i due modelli che lo scrittore sceglie per giustificare la necessità dell'autoesame – il *Tristram Shandy* e *Lord Jim* – dobbiamo fare riferimento agli effetti che la mancata interiorizzazione della coscienza produce in *Lord Jim*. Questa comparazione, oltre a portare alla luce la filiazione del romanzo di Conrad dal modello sterniano, denuncerà inoltre la presenza, in entrambi, di una struttura drammatica che Calvino elabora – l'abbiamo già detto – con l'estetica dello straniamento.

Il terreno dal quale questa «battaglia di libri» trae nutrimento è la sezione di un capitolo del *Tristram Shandy* che servì di ispirazione a Conrad per l'invenzione del suo personaggio: il Sermone «Perciocché noi confidiamo di avere buona coscienza», attribuito a Yorick e trovato per caso tra le pagine dello *Stevinus* di zio Tobia[90]. La coscienza interiorizzata dei puritani, necessariamente supportata dai lumi della *ragione* non viziati dalle passioni e dalla *fede*, è rappresentata dalla metafora biblico-militaresca

della sentinella che sta di vedetta in cima ad una torre e da questa posizione osserva e giudica a distanza.

> (...) Consulta la serena ragione e gl'immutabili dettami della giustizia e della verità: che cosa ti dicono? (...) se il cuore non ti condanna (...) In quel caso si potrà dire davvero, con le parole dell'autore dell'Ecclesiaste: (...) *beato l'uomo il cui cuore non lo ha condannato* (...) *l'anima gli dirà di più che sette uomini di guardia in alto su una torre* [91].

E nel contrappunto umoristico involontario del lettore Trim,

> «Credo,» rispose il caporale Trim, «che sette uomini in cima a quella torre, i quali, suppongo, devono far tutti da sentinella lassù, siano, a Vostro Onore piacendo, più del numero necessario. (...) Perché, «soggiunse il caporale, «due sentinelle fanno lo stesso servizio che venti» [92].

Solitaria sentinella dell'uomo novecentesco la ragione, coincidente con la coscienza, non è supportata nello svolgimento dei suoi compiti da una legge esterna, un codice inviolabile di comportamento che funga da rincalzo per verificare la moralità delle azioni umane. La ragione di Lord Jim deve restare alla mercé dell'*onore*, nebuloso principio della cui scarsa consistenza si lamenta anche Marlowe, che non offre alla ragione un sostegno abbastanza solido per determinare o giudicare della condotta di un individuo. Proprio questo principio è additato da Sterne come il responsabile principale della cattiva coscienza: l'alibi che ne concilia il sonno o l'impiego in qualche affare poco pertinente. L'ipotesi che si verifica più spesso quando la coscienza vien meno ai suoi compiti è, secondo Sterne, che essa sia «uscita in compagnia dell'ONORE a battersi in duello, o a pagare qualche vecchio debito di gioco, o qualche vergognoso vitalizio, prezzo della sua lussuria» [93]. Personaggio di dubbia moralità, che neanche la «vista acutissima» di Marlowe riesce ad afferrare, Lord Jim vive l'intera sua esistenza all'«ombra del discredito» proprio perché la mancanza di una solida scala di valori, recuperata nell'alveo della tradizione da cui proviene, gli impedisce di vivere «in piena luce», sotto il vigile sguardo della sua coscienza.

Egli è come l'individuo privo di religione del Sermone di Yo-

rick sulla cui moralità pesa sempre «l'ombra del sospetto»[94]. Scrive Sterne:

> Declami pure le frasi più ampollose sull'onorabilità dei suoi principi; noi troveremmo che le sue azioni sono dettate o dall'interesse o dall'orgoglio, dall'amor dei propri agi o da qualche piccola e volubile passione, per cui potremmo fare poco assegnamento sulla sua condotta in momenti di grave avversità[95].

Non avendo interiorizzato, come il capitano di *Linea d'ombra*, il codice cavalleresco dei capitani che lo hanno preceduto, Jim rimane ancorato ad una legge esterna, quella del padre, che continua a rimordere la sua coscienza durante l'esilio di Patusan.

Al contrario, Cosimo è colui che «si pone una difficile regola e la segue fino alle ultime conseguenze»[96] ed è, come abbiamo individuato nel primo capitolo, il luogo di identificazione tra i due Calvino padre e figlio. Lo sguardo e il giudizio di Cosimo si avvalgono, dunque, del sostegno di una coscienza interiorizzata che fa le sue leggi, come la coscienza dei puritani, e la cui struttura apparentemente anarchica ha in sé racchiusi gli elementi vitali della tradizione borghese, dello spirito pioneristico.

Per quanto riguarda gli effetti che lo sviluppo della coscienza, conseguente allo svolgimento dell'autoesame, produce sul discorso narrativo, è stato sottolineato che nel romanzo di Sterne le digressioni sono il luogo privilegiato delle opinioni, cioè delle riflessioni sulla vita e sull'atto di scrittura che impegnano la coscienza del narratore. Ma la coscienza è sempre riguardata come un elemento esterno. È con le regole e le teorie del padre che il personaggio deve continuare a fare i conti ed è per questa ragione che egli non riesce a nascere: Tristram Shandy – il personaggio e il romanzo – è la risultante di questo intreccio perenne tra vita e discorso sulla vita, scrittura e discorso sulla scrittura. Il vero problema è, in realtà, l'errata assimilazione della nozione di Tempo che il padre di Tristram trasmette al figlio insieme con i suoi genii. Quella domanda che la madre di Tristram rivolge al padre durante il concepimento – «Scusa caro (...) non hai dimenticato di caricare l'orologio?» –, opera non solo come un presagio, ma funge da segnale indicatore del meccanismo d'infrazione del tempo che dominerà la favola e il discorso del *Tri-*

stram Shandy, la vita e la scrittura dell'eroe. E infatti, la Legge del padre di Tristram è quella lockiana di *durata,* esposta in una dissertazione metafisica del terzo volume: l'individuo sa di esistere, cioè concepisce la durata della propria esistenza, perché tale durata è scandita dalla successione delle nostre idee. Che il padre concordi appieno con questa teoria risulta evidente da questa sua affermazione:

> (...) nel calcolare il tempo, ci siamo assuefatti ai minuti, alle ore, alle settimane, ai mesi ... e agli orologi (vorrei che non ce ne fosse uno in tutto il regno) per assegnare a ciascuno, a noi stessi e al nostro prossimo, la parte che gli spetta, tanto che sarà una fortuna se in avvenire *la successione delle nostre idee* potrà ancora servirci a qualcosa[97].

Il ritardo con cui gli interventi del padre di Tristram cercano di inserirsi come un cuneo tra tempo dell'immaginazione e tempo reale è dovuto al suo rifiuto della scansione arbitraria ed effettiva del tempo reale. Da ciò dipende la lentezza nella stesura della Tristrapedia rispetto alla crescita del figlio. E il narratore, per quanto si accanisca a confutare ed irridere l'errore paterno, ne continua la tradizione nella prassi testuale dove il tempo narrativo insegue il flusso delle idee concatenate in successione analogica. Conseguenza di tale stato di cose è che l'eroe non riesce a nascere e la descrizione della sua vita, schiacciata dal peso esorbitante delle opinioni, è continuamente rinviata. Si è già detto come una delle soluzioni auspicate da Sterne per risolvere l'asincronia tra tempo della vita e tempo delle opinioni sia il ricorso alla vista, e come Calvino raccolga questo suggerimento con la trascrizione in linguaggio teatrale dei due viaggi della vita e delle opinioni sterniane.

In *Lord Jim* l'assimilazione problematica del concetto di tempo è spinta fino alle sue estreme conseguenze. Il tempo delle idee diviene la norma perché non esiste più un'autorità, sia pure fittizia, con cui lottare. L'individuo Jim, uomo del novecento, è solo di fronte alla natura ed alla storia, è travolto dall'una senza conoscere l'altra; ma soprattutto egli non conosce se stesso e si lascia andare alla deriva in questo elemento sconosciuto, amniotico, liquido, che è il suo pensiero: la durata delle sue idee. In questo romanzo, dove il discorso sulla coscienza è totalmente

obliterato nel personaggio e delegato al commento *a posteriori* del narratore Marlowe, anche Conrad raccoglie i suggerimenti di Sterne teatralizzando lo scollamento tra la vita e la coscienza di Jim e mettendo il processo sotto gli occhi del lettore. Nel romanzo conradiano assistiamo infatti ad una distribuzione verticale dello spazio sulla nave del naufragio, corrispondente a tre livelli di azione distinti:

1) l'albero di vedetta, sul quale Lord Jim vive in solitudine lo spettacolo allestito dai fantasmi letterari della sua immaginazione;
2) la tolda della nave, appena più in basso, dove il capitano e i marinai traditori organizzano la loro squallida fuga;
3) la stiva, silenzioso mondo delle ombre che nasconde l'ignaro carico dei Pellegrini: un non-luogo dove l'azione è bloccata.

A questa tripartizione dello spazio corrisponde una percezione differenziata del tempo. Nello spazio più alto, quello della creazione dell'immagine, vige la «durata», compresenza di passato presente e futuro; questo tempo sospeso si contrappone al tempo reale, scandito dalle azioni degli uomini sul ponte, per saldarsi infine, nel buio della stiva, con l'identica sospensione che regna in cima alla piramide spaziale.

Il personaggio che consente ai tre livelli dell'azione di interagire, Lord Jim, subisce l'impatto col tempo reale come una interferenza: l'osservazione della scena nella quale si agitano le passioni meschine degli altri membri del Patna, emblema della corrotta civiltà borghese prodotta dalla Rivoluzione Industriale, si incunea tra il pensiero e l'azione di Jim causando un danno irreparabile. La lacerazione si muta in psicosi spazio-temporale. Il protagonista, abituato ad agire nell'immobilità reale che l'accelerazione dei pensieri presuppone, non riesce a coordinare le azioni con i propositi eroici che continuano ad incalzarlo alla visione dei pellegrini addormentati. Tutto il travaglio dell'intellettuale novecentesco, che non riesce a saldare l'ideale con la realtà, è sintetizzato in quella sosta forzata sulla tolda della nave che impone all'uomo la visione del «limite», il mare del «negativo» che

bisogna oltrepassare per superare la prova di volontà, iniziazione alla vita. Se per Robinson Crusoe e per gli eroi settecenteschi il limite era innanzitutto quello opposto dalla natura, l'eroe del 900 annaspa in una società ostile col paradosso di una natura resa amica dagli strumenti tecnologici creati per disciplinarla.

Ora, Calvino si appropria della verticalizzazione dello spazio di *Lord Jim* e, sostituendo al paesaggio marino le campagne di Ombrosa-San Giovanni, risolve anche il problema della mobilità del personaggio e quindi del collegamento tra i distinti piani dell'azione:

1) l'albero di vedetta, luogo della solitudine che propizia la vita immaginaria, si moltiplica all'infinito: diviene una foresta i cui confini coincidono con quelli del mondo conosciuto da Cosimo;

2) la campagna e il giardino, dove si svolge la vita reale che Cosimo controlla dalla sua postazione elevata, sporgendosi in avanti come dalla balconata di un teatro [98];

3) il sottobosco e la valle, dimora degli umili, contadini ed artigiani tra i quali vige una diversa visione delle cose del mondo [99] e che Cosimo, messaggero alato, mette in comunicazione senza mai scendere dagli alberi.

Mantenere sempre davanti agli occhi l'immagine della vita reale, cui ha abdicato con il salto del 15 di giugno, è ciò che rinsalda quotidianamente l'ostinazione di Cosimo e conferma la sua decisione di vivere una solitudine intellettuale resa fattiva grazie alla mobilità offertagli dal terreno d'azione. Del resto, alla delimitazione volontaria dei confini spaziali corrisponde una consapevole distinzione dei livelli di percezione temporale; la durata vera e propria, il tempo della creazione o della lettura, coincide con un eclissarsi del personaggio nei boschi, assenza che è segnalata puntualmente dalla vedetta di terra: il narratore Biagio. Dunque, Cosimo non elude l'autoesame, anzi, la sua esistenza si svolge all'insegna di un costante confronto tra le proprie ragioni di vita e quelle del microcosmo familiare e sociale da cui si è allontanato: la vicinanza della sua isola fluttuante, rispetto a quella di Robinson, è tale da consentirgli frequenti viaggi di «andata e

ritorno» tra l'analisi di se stesso e l'osservazione del mondo di fuori.

Ad un viaggio di andata, dove il pensiero si traduce in azione, fa seguito un ritorno dell'azione sul pensiero che equivale ad una verifica sul piano etico, la quale è resa possibile, a sua volta, dall'osservazione dello sfondo naturale e storico (il paesaggio e la famiglia) dal quale il pensiero è maturato. Questa dialettica autoconoscitiva Cosimo contrappone al personaggio conradiano il cui fallimento nell'azione deriva da una mancanza di spessore etico.

Note al Capitolo Secondo

[1] Si legga quanto afferma lo scrittore a proposito del rapporto tra la sua prima prova narrativa e *L'isola del tesoro* di R. L. Stevenson in I. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in Id. *Romanzi e Racconti*, cit., vol. I, p. 1196. Cfr. anche Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 967-988.

[2] I. Calvino, *Risposte a 9 domande sul romanzo*, in Id., *Saggi*, Tomo I, pp. 1528-1529.

[3] Cfr. I. Calvino, *L'isola del tesoro ha il suo segreto*, in Id., *Saggi*, Tomo I, pp. 967-971.

[4] R. L. Stevenson, *I lanternai*, in Id., *Romanzi, racconti e saggi*, a cura di Attilio Brilli, Milano, Mondadori, 1982, p. 1925.

[5] Si legga, a tale riguardo, il giudizio di Pavese su Stevenson in: C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Prefazione di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1951, pp. 212-213; da confrontare con il giudizio di Calvino del 1955: I. Calvino, *L'isola del tesoro ha il suo segreto*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 968.

[6] R. L. Stevenson, *I lanternai*, in Id., *Romanzi, Racconti e saggi,* cit., pp. 1925-1927.

[7] C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, cit.

[8] R. L. Stevenson, *A proposito del «romance»,* in Id., *L'isola del romanzo*, a cura di Guido Almansi, Palermo, Sellerio, 1987, p. 29.

[9] Ivi, pp. 29-30.

[10] Ibidem.

[11] I. Calvino, *L'isola del tesoro ha il suo segreto*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 969.

[12] Ivi, pp. 969-970.

[13] La distinzione tra «romance» e «novel» percorre l'intero arco della narrativa inglese ed è accompagnata da polemiche e dispute *pro* e *contra* il genere scelto. Cfr. S. Perosa, *Teorie inglesi del romanzo 1700-1900*, Milano, Bompiani, 1983. Sulla *querelle* degli anni '80 che vide impegnati Stevenson, James e, di passata, anche Conrad,

si veda C. Pagetti, *La nuova battaglia dei libri*, Bari, Adriatica, 1977; e inoltre, H. James e R.L. Stevenson, *Amici Rivali. Lettere 1884-1894*, a cura di Guido Almansi, Milano, Archinto, 1987.

[14] I. Calvino, *L'isola del tesoro ha il suo segreto*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 967-968.

[15] I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, p. 25.

[16] Si tratta, a detta di E. Morin, di una dimensione simbiotica, una sorta di ventre materno, caratterizzata dalla incorporazione di spazio e tempo: «Spazio-tempo: è questa la dimensione totale e unica di un *universo fluido* (...) un oceano liquido [dove] gli oggetti sorgono, saltano, scompaiono, sbocciano, si ritraggono (...)» (E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., pp. 77-78).

[17] I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 31.

[18] Cfr. I. Calvino, *Intervista di Maria Corti*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo II, pp. 2920-2929.

[19] I. Calvino, *Dall'opaco*, in Id., *Romanzi e Racconti*, cit., vol. III, pp. 89-101.

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

[21] Ivi, p. 670.

[22] E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., p. 132.

[23] Ibidem.

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

[25] I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 39.

[26] Cfr. J. Conrad, *Lord Jim*, introduzione di E. Siciliano, Milano, Garzanti, 1989, Cap. XIV, pp. 133-144.

[27] Ivi, p. 11.

[28] Ivi, pp. 11-12.

[29] J. Conrad, *Lord Jim*, cit., p. 77.

[30] Ivi, p. 76. Non bisogna dimenticare, a questo proposito, la definizione di cinematografo come platonica caverna delle ombre.

[31] E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., p. 90.

[32] Ibidem.

[33] Ivi, pp. 41-50.

[34] J. Conrad, *Lord Jim*, cit., p. 283.

[35] Ivi, cap. XXXVI, pp. 278-290.

[36] Ivi, pp. 185-186.

[37] Ibidem.

[38] E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., pp. 54-55.

[39] Ivi, p. 54.

[40] I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 197-198.

[41] I. Calvino, *Le sorti del romanzo*, in «Ulisse», nn. XXIV-XXV, Autunno-Inverno 1956-1957; sta in: I. Calvino, *Saggi*, cit., Tomo I, p. 1514.

[42] Fra i rari interventi firmati da Calvino sul «Notiziario Einaudi» c'è proprio un articolo scritto in occasione della morte di Brecht che si configura come un'autentica

presa di posizione poetico-ideologica; si veda I. Calvino, *Brecht*, «Notiziario Einaudi», Anno V, n. 9, sett. 1956 (ora in: I. Calvino, *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 1301-1302).

[43] Sull'argomento si veda AA.VV. *Inchiesta sulle fate: Italo Calvino e la fiaba*, cit.; e soprattutto l'introduzione di Calvino alle *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956, pp. XIII-XVII, vol. I.

[44] Cfr. I. Calvino, *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 1512-1513; da cfr. con il fiero parteggiare dell'articolo su Brecht: «Io sono per Brecht. Pur sentendo tutto il fascino e l'autorità che la classica imperturbabile chiarezza dell'intelligenza di Lukacs esercita, dal suo empireo di valori, sono per Brecht, figlio del dramma dello svilimento della «cultura di massa», sono per la sua sensibilità moderna (...)» (Ivi, p. 1302).

[45] I. Calvino, *Risposte a 9 domande sul romanzo*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 1523.

[46] I. Calvino, *Brecht*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 1302.

[47] B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale*, in Id., *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962, p. 132.

[48] Cfr. I. Calvino, *Brecht*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 1302.

[49] Questa espressione è utilizzata da Calvino nella prefazione alle *Fiabe Italiane* (cit., p. XVIII); ma per il concetto si veda *Natura e storia nel romanzo*, in I. Calvino, *Una pietra sopra,* in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 28-51.

[50] B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale*, cit., pp. 130-131.

[51] Ivi, p. 136.

[52] Ibidem.

[53] Ibidem.

[54] B. Brecht, *Il teatro moderno è il teatro epico*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., pp. 27-28.

[55] Questa dichiarazione di Calvino a proposito della narrativa di Sterne è da leggere fra le righe del saggio su *Jacques le fataliste* di Diderot, in I. Calvino, *Denis Diderot, «Jacques le fataliste»,* in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 844. Per quanto riguarda gli studi sullo sternismo nella letteratura italiana, dopo la rassegna di G. Rabizzani sulla letteratura dell'Ottocento (*Sterne in Italia. Riflessi nostrani dell'umorismo sentimentale*, Roma, Formiggini, 1920), si deve attendere la fine di questo secolo per una ricognizione che privilegia l'analisi comparata dei modelli con un affondo nei testi che giunge fino al teatro pirandelliano: AA. VV., *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di G. Mazzacurati, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.

[56] C. Levi, *Prefazione* al *Tristram Shandy*, in L. Sterne, *Tristram Shandy,* Milano, Garzanti, 1983, p. X.

[57] *Un'intervista con Italo Calvino*, di Gregory L. Lucente, «Nuova Corrente», XXXIV, 100, cit., pp. 377-378.

[58] L. Sterne, *Tristram Shandy, gentiluomo*, cit., pp. 224-250.

[59] V. Sklovskij, *Una teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. 154.

[60] I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 33.

[61] G. Mazzacurati, *Il fantasma di Yorick*, in L. Sterne, *Un viaggio sentimentale*, a cura di G. Mazzacurati, Napoli, Cronopio, 1991, Tomo II, pp. 158-159. Ed è lo stesso Mazzacurati a porre, in altra sede, la questione della genesi di questa annessione: cfr. AA.VV., *Effetto Sterne*, cit., pp. 17-18.

[62] L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., pp. 244-245.

[63] Ivi, pp. 269-270.

[64] I. Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 160. E a proposito della distinzione lukacsiana fra «tipico» e «medio» cfr. G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura,* Torino, Einaudi, 1994, p. 47.

[65] G. Mazzacurati, *Il fantasma di Yorick*, cit., p. 162.

[66] L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 264.

[67] I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 669-670.

[68] Ibidem.

[69] Ibidem.

[70] L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 66.

[71] Ivi, p. 67.

[72] Ivi, p. 178.

[73] Cfr. E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., p. 133.

[74] I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 698.

[75] Non si può evitare, a questo proposito, di richiamare ancora una volta alla memoria il saggio di Calvino su *I livelli della realtà in letteratura* dove, non a caso, lo scrittore mette in relazione queste due figure strutturali della piramide e dell'*enchassement*; dove la prima è illustrata con l'esempio dell'*Amleto* shakespeariano e la seconda con l'archetipo di viaggio della narrativa occidentale: l'*Odissea* di Omero. Calvino avvalora dunque la nostra ipotesi di teatro e viaggio a confronto, oppure anche di teatro come viaggio. Cfr.: I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 381-405.

[76] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991, p. 21.

[77] L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 444 e p. 456; I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, p. 670.

[78] Ibidem.

[79] I. Calvino, *Il Barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., pp. 560-561.

[80] L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 100.

[81] Ivi, p. 464. In quest'ultimo caso avviene anche un passaggio intertestuale di materiale linguistico dal *Tristram Shandy* al *Barone Rampante*.

[82] Il narratore sterniano sostiene, in particolare, di aver raggiunto in quell'unico punto delle vette sublimi nella narrazione la cui altezza si contrappone irrimediabilmente alla desolazione della restante pianura (il resto dell'opera). Cfr.: Ivi, pp. 282-283.

[83] Si veda tutta la parte finale del volume VI in L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, introduzione di Marisa Bulgheroni, traduzione di Antonio Meo, Milano, Garzanti, 1983, pp. 430-432.

[84] I. Calvino, *Lezioni Americane*, in Id., *Saggi*, cit., Tomo I, pp. 669-670.

[85] E l'affermazione viene a proposito dato che Bertone illustra l'illuminismo calviniano: «Calvino non ha fatto che esporre e rappresentare il funzionamento del proprio cervello con coerenza e nell'assenza di ogni sudditanza». (G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, cit., p. 159).

[86] L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 470.

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

[88] Ivi, p. 15.

[89] W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus*, *Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, cit., p. 257. Si veda pure tutto il saggio, Ivi, pp. 247-274.

[90] Il potere di suggestione che questo brano del *Tristram Shandy* dovette avere sui narratori delle generazioni successive è da attribuire, oltre che al contenuto del Sermone stesso, alla particolare importanza che l'autore gli conferisce a livello di rappresentatività dell'intero romanzo. Come ricorda A. Saccone: «(...) Hogarth disegna il frontespizio per la prima tiratura del *Tristram Shandy*, in cui è rappresentato il caporale Trim che legge un sermone al padre di Tristram e allo zio Toby, mentre il dott. Slope dorme. È Sterne stesso, attraverso un amico, a chiedere ad Hogarth di dipingere quella scena *perché avrebbe reciprocamente illustrato il suo sistema e il mio*». (Cfr. A. Saccone, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, Napoli, Liguori, 1995, p. 79 e n.)

[91] L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 122.

[92] Ivi, p. 123.

[93] Ivi, p. 118.

[94] Cfr. Ivi, p. 125 e J. Conrad, *Lord Jim*, p. 280. Non è questo l'unico luogo nel quale ci è dato di rinvenire uno sternismo di Conrad; ci pare, tuttavia, particolarmente spiccata, nel caso di *Lord Jim*, la tendenza conradiana a privilegiare il versante malinconico e spleenetico degli umori sterniani, piuttosto che l'attitudine ridanciana del narratore che si fa beffe dell'autorità e della tradizione. Soprattutto il discorso sulla coscienza appare metabolizzato e tradotto nel romanzo di Conrad; ecco perché si rende necessario il riferimento allo Yorick del Sermone, e poi a quello del *Viaggio*, che indugia ad osservare le ombre del suo foro interiore come in una sorta di «camera oscura», anticipando la visione cinematografica di Conrad e Calvino. Come acutamente osserva G. Mazzacurati: «Questa sorta di camera oscura spesso inganna, sulla proporzione tra le cose visibili e sulla sequenza, sui rapporti logici tra quelle trascorse; (...) Yorick indugia spesso a guardare attraverso questo luogo, che ha qualche affinità con la caverna platonica e, ancor più, coi miti della creazione letteraria (...)» (G. Mazzacurati, *Il fantasma di Yorick*, cit., pp. 175-176).

[95] L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 125.

[96] I. Calvino, *Postfazione ai «Nostri Antenati» (Nota 1960)*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1213.

[97] L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 177.

[98] Si veda la postura di Cosimo durante l'incontro con Viola: «Cosimo, d'in cima alla magnolia, era calato fino al *palco* più basso, ed ora stava coi piedi piantati uno qua uno là in delle forcelle e i gomiti appoggiati a un ramo davanti a lui come a un davanzale». (I. Calvino, *Il Barone rampante*, cit., in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, p. 563). Calvino gioca evidentemente con l'equivoco offertogli dall'uso di un gergo botanico; ma il gioco è sottolineato dall'ammiccante annotatore Tonio Cavilla (anagramma di Italo Calvino) il quale, qui come in altri luoghi del testo che potrebbero prestarsi ad interpretazioni simboliche, induce ad una pausa che sovente si mostra sapida d'ironia. Cfr.: I. Calvino, *Il Barone Rampante*, Prefazione e note di Tonio Cavilla, Milano, Garzanti, «Letture per le Scuole Medie», 1985. Inoltre, nel breve commento

al testo, apposto in calce ad ogni capitolo, Tonio Cavilla si pregia spesso di riferimenti a movimenti e tecniche teatrali.

[99] Questo aspetto è fortemente rimarcato in occasione dell'incontro di Cosimo con il brigante Gian dei Brughi: cfr. I. Calvino, *Il Barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 639-640.