

LA REALTÀ TRUCCATA DI CALVINO

di

Angelo Guglielmi

Da *Il Barone rampante* di Calvino si possono ricavare alcuni ragionamenti di ordine generale sulle possibilità esistenti di fare romanzo, che se non altro traggono spunto da quel libro, anchè se non trovano in esso tutta la varietà delle loro radici e giustificazioni. Si tratta di un discorso abbozzato dal *Barone*, ma che è necessario chiarire nei suoi nessi logici, scoprire nella sua problematica critica, salvare dalle implicazioni ottimistiche che lo minacciano da vicino, e soprattutto togliergli quell'aria espedientistica, di « deus ex machina » della storia del romanzo contemporaneo italiano, in cui si presenta nel libro di Italo Calvino. A dire la verità la sua natura più propria, più autentica — stiamo parlando dell'oggetto cui si riferisce il discorso in questione — è proprio quella di essere un trucco, un espediente scelto per ovviare a certe difficoltà insormontabili che si frapponevano alle possibilità di fare romanzo e che era necessario assolutamente scavalcare per chiunque fosse impegnato in una impresa narrativa. Anzi per chiunque è impegnato in una impresa narrativa. Giacchè si tratta di un discorso ancora del tutto vero. E vediamo di tracciarne il senso.

Tutti sappiamo come nell'immediato dopoguerra la cultura italiana, approfittando di un inaspettato recupero di idealità, rese reali e vere dal fatto di essere scontate fisicamente, con le miserie della guerra, i morti, i feriti e i torturati della lotta di liberazione, si sia gonfiata sotto l'azione

di una iniezione di nuovo umanesimo, si sia arricchita di alcuni gesti e capacità di aggressione diretta, della possibilità di una emotività immediata, presupponente l'autonomia dell'oggetto, la sua realtà indipendentemente da ogni partecipazione del soggetto. Di qui nacquero le frasi forti, i toni esclamativi, le parole fiere e accusatorie e le implicazioni di solidarietà civile della letteratura del tempo. Gli oggetti se ne stavano lì, veri in tutta la loro interezza, con il sangue delle loro ferite, con le sofferenze patite durante i recenti trascorsi guerreschi, con le loro miserie sempre gridate. Questo indusse nei letterati del tempo una fiducia che essi ormai avevano perduto: la fiducia nella indipendente esistenza dell'oggetto, nell'autonomia della realtà esterna: la crisi dei contenuti che aveva contraddistinta tutta la letteratura moderna pareva come cancellata di colpo: si riprese a riflettere con fedeltà gli aspetti naturali, il sentimento della socialità divenne di nuovo produttivo di poesia. I contorni obiettivi delle cose ritornarono veri. Era come se d'incanto fosse rinato il rapporto umanistico tra intelletto e natura, la collaborazione tra soggetto e oggetto. Tuttavia si trattava di un inganno: quella collaborazione non esisteva. Nonostante ogni apparenza si continuava a scrivere una letteratura interiorizzata: si continuava a pensare attraverso il ricordo o le esplorazioni del subcosciente: e gli eroismi, i sacrifici disinteressati e gli ispidi paesaggi della letteratura partigiana sono altrettanto poco « veri », altrettanto « letterari » dei sentimenti inventati e distrattivi della letteratura decadente. Il vero è che non si trattava del recupero di un oggetto: esso era già morto con Joyce o Proust e prima ancora di loro e certo non sarebbe stata una guerra a resuscitarlo. Ma la guerra aveva prodotto nel corpo dell'uomo delle ferite dolorose, delle amputazioni che sfuggivano al controllo del soggetto e che questi quindi fu costretto a intendere come qualcosa d'altro da sè, come il suo contrario: come l'oggetto. Così quell'oggetto non erano che quelle ferite, quelle umiliazioni che l'uomo aveva patito. Di qui il carattere d'inimicizia che assunse il rapporto intelletto-natura, uomo-realtà nella letteratura del dopoguerra. Il realismo della letteratura del quarantacinque è infatti un realismo vendicativo, fatto di termini negativi, di parole dure. Il rimprovero è la dimensione più uguale. L'anima dunque di quelle idealità, dell'eroismo civile, del sacrificio, della solidarietà sociale era un'anima fisica.

La voce è quasi sempre il grido, il lamento. E quando quelle ferite si fossero rimarginate (cosa che accadde intorno al 1950) quelle idealità sarebbero ritornate vuote come d'altra parte lo erano da circa un secolo: l'inganno sarebbe caduto. E che si trattasse di un'operazione del tutto soggettiva, cioè di un ribadimento della preponderanza del soggetto, delle sue invenzioni, delle sue vie interiorizzate e atmosferiche contro quelle fattuali e concrete dell'oggetto, della realtà esterna, lo dimostra anche il carattere del tutto letterario della letteratura neorealistica dell'Italia dell'ultimo dopoguerra: si pensi ai film *Paisà* o a *Il Compagno* di Pavese, in cui i dati preponderanti, ai quali è affidata la verità artistica delle due suddette opere, non sono tanto i contenuti epici delle situazioni politiche e morali in esse compresi, quanto certi gesti dell'anima, alcune nervosità dell'intelletto, una supertensione fisica, una emotività violenta e primordiale già riscontrabile in altri esperimenti a base del tutto letteraria, come i racconti di Hemingway. Così si può dire che la guerra non è valsa a restituire alla cultura italiana il senso della realtà, come generalmente si dice: la guerra servì all'opposto a iniettare nella cultura italiana delle vitamine letterarie, a procurarle una varietà di strumenti, di trucchi, di espedienti, di mediazioni attraverso cui ritrovare la strada della realtà — anche se naturalmente si sarebbe trattato di una strada indiretta, soggettiva, mistificatoria rispetto al dato naturale. Servì quindi a insegnare all'Italia come continuare a fare una letteratura viva, anche se nevrastenica, tendenziosa, interiorizzata: anche se diversa da quella umanistica e obiettiva; a insegnare a noi cose che altre culture più fortunate già da tempo sapevano. Comunque quei trucchi, quegli espedienti non vennero fuori immediatamente: il loro scheletro si nascose in brani di carne, che erano appunto quelle tagliuzzate e lacerate dalle granaie tedesche, e mentre in effetti non si faceva altro che utilizzare e mettere in atto quegli espedienti, pareva che, invece, non si parlasse che di quelle carni e delle idealità che non erano altro che il loro alone di sofferenza. E pareva che si fosse riacquistata la possibilità di aggredire direttamente la realtà, di assumere il suo punto di vista, di parlare con parole certe e obiettive. Pareva che l'uomo fosse ridiventato oggetto di canto, come nei poemi omerici, e che si potesse di nuovo fare poesia sognando per gli individui,

come in un poema virgiliano, un avvenire socialmente migliore. Ma ben presto il ricordo di quelle carni martoriate scomparve, e di pari passo con esse si sgonfiarono anche le idealità. La realtà non parlava più direttamente: non dava più questa impressione. Gli espedienti vennero a galla; avevano ormai un'apparenza meccanica e inservibile. Era necessario rivederli, renderli ancora più sottili e elaborati, più sofisticati e perfetti per poterli ancora usare, con la possibilità di afferrare ancora qualcosa. Calvino con il suo *Barone* ci pare che sottolinei proprio il momento in cui s'impone la necessità di un maggiore perfezionamento degli strumenti letterari, di una più attenta e totale « letterarizzazione » dell'emozione artistica.

Così, contrariamente a quanto si dice, il *Barone* di Calvino ci pare non tanto un esempio di serenità di scrittura, il risultato di un abbandono incantato e felice all'emozione poetica, quanto piuttosto la prova di una mistificazione, di un impegno che non ha nulla della inconsapevolezza della favola, la prova del ricorso ad alcuni trucchi attraverso cui far fruttare il proprio contatto con la realtà. È chiaro che parlando di mistificazione abbiamo scaricato il termine delle sue significazioni negative, adoperandolo per indicare la tendenza di Italo Calvino a tentare di afferrare un qualche sentimento della realtà, aggredendola alle spalle, prendendola a tradimento attraverso il trucco della favola.

Abbiamo visto infatti, più sopra, come la realtà non sia immediatamente percepibile: il tentativo di afferrarla direttamente porta alle falsificazioni del *Metello*, che non stringono alcun senso del reale, ma solo alcune sovrastrutture di esso, meccaniche e sorde. A Pratolini forse è sfuggito che il neorealismo dell'Italia del dopoguerra fu soprattutto una scoperta letteraria, un recupero di letteratura e non di realtà: così non era per nulla lecito passare dal neorealismo al realismo sociale: più conseguente è da ritenersi il passaggio dal neorealismo alla favola, all'apologo, alla scrittura indiretta, in cui si attua la prevalenza dei fatti marginali su quelli centrali, come riflesso e conseguenza dell'obiettiva maggiore importanza dei primi sui secondi, nel senso che oggi la chiusura di un fatto, il suo ultimo stadio è sempre meno vero, contiene un grado minore di realtà utilizzabile che non la sua crescita, il suo stadio embrionale, le cosiddette circostanze marginali. E d'altra parte in quale

altro senso se non in questo è da intendersi il rifiuto del risultato chiuso, formale, il mantenere la vicenda sempre aperta, tirando indietro i personaggi ogni volta che stanno per « compiersi » che riscontriamo nei romanzi di Pavese o nei films di Antonioni? Comunque, per tornare a noi, possiamo affermare che il Pratolini intese il neorealismo proprio come il contrario della letteratura cioè proprio come non avrebbe dovuto intenderlo.

Calvino invece capì che la via della realtà non consisteva nell'assumere direttamente i dati dell'oggetto, che ormai si era del tutto consunto, conservando un contenuto del tutto dialettale, folcloristico, aneddotico. L'oggetto andava ricostruito, ristrutturato. Ogni ricostruzione è di carattere intellettualistico: deve tutto al soggetto. Così ricaricare l'oggetto significa intellettualizzarlo, sottoporre la sua apparenza consueta ad alcuni processi di svisamento, di ricomposizione secondo altre coordinate, non più di carattere naturale, gonfiarlo e tenderlo sotto la spinta di energie e di illuminazioni artefatte.

Quando il fratello di Cosimo a Parigi incontra il vecchio Voltaire, al quale è giunta notizia della curiosa decisione del barone di Rondò di vivere sugli alberi, tra i due intercorre questo dialogo:

— Mais c'est pour être plus proche du ciel que votre frère reste là-haut?

— Mio fratello — rispose (il fratello di Cosimo) — sostiene che chi vuole guardare bene la terra deve tenersi alla distanza necessaria —, e il Voltaire apprezzò molto la risposta.

— Jadis, c'était seulement la nature qui créait des phénomènes vivants; — concluse, — maintenant c'est la Raison.

Quest'ultima affermazione costituisce, a nostro avviso, la chiave essenziale per intendere non solo il libro del Calvino ma insieme ad esso tanta parte di letteratura moderna. Sarebbe un errore d'altra parte riconoscere in detta proposizione un contenuto illuministico e non avvedersi che sotto il lucido delle sue parole freme una drammaticità non pretestuosa e aneddotica alla maniera degli enciclopedisti, ma grave e ferma come nei filosofi esistenzialisti. Nei quali esiste una drammaticità che non investe esclusivamente gli aspetti culturali della vita umana, ma riguarda profondamente e in maniera capillare l'intera esistenza, nei suoi cardini di sopravvivenza

e di invenzione storica. Si tratta in altre parole non tanto, alla maniera degli illuministi, di una drammaticità culturale, ma piuttosto esistenziale, definitiva, caratterologica. La qualità paradossale e in fondo ottimistica degli assiomi degli enciclopedisti viene trasportata dal piano dell'intelligenza a quello della carne: dove finisce di essere paradossale per diventare drammatica. Così le parole di Voltaire, sopra riportate, chiedono un'interpretazione radicale e alla lettera, e non parziale e allusiva come sempre di fronte ad un aforisma. E in detta interpretazione radicale è compresa la forte affermazione per cui la mediazione dell'intelletto, la via del trucco intellettuale è l'unica che possa portarci a stabilire rapporti veri con la realtà, in altri tempi raggiungibile per via di contatti diretti e non contaminati da interventi impuri. E questi significati pare che siano ben fissi nella mente di Calvino, nel quale allora, come si è già accennato, il ricorso alla favola, al tono paradossale e felicemente alterato è giustificabile proprio nella necessità di dovere affrontare la realtà alle spalle, attraverso mediazioni e trucchi, per potere cogliere qualche suo fremito o certe sue ampiezze ideologiche o sentimentali, le quali d'altra parte occorre liberalizzare dei loro contorni tradizionali, in cui appaiono del tutto soffocate e distrutte. La funzione delle mediazioni, il ricorso ai trucchi è proprio in relazione alla provocazione di quelle rotture: la conseguenza è la liberalizzazione dei contenuti veri e naturali delle cose, le quali d'altra parte, una volta liberate, porteranno il tono febbricitante, esaltato, impuro conseguente al processo di rottura e di lotta, quell'apparenza d'innaturalità — che è piuttosto di non convenzionalità, di ricchezza dilagante, costruita anche di elementi non pertinenti o apparentemente estranei — con le quali si presentano le cose nei romanzi moderni.

Si considerino i contenuti eversivi, non attendibili, estranei di cui si compone l'amore di Cosimo e Viola. L'irrealtà delle situazioni cui detto amore dà vita o attraverso le quali esso si realizza quale altra funzione ha se non di afferrare e definire una potenza o intensità di sentimento, una ricchezza e forza di storia, che sarebbe sfuggita nel caso fosse stata presa di petto, cioè l'amore di Cosimo e Viola, come quello dei libri di Pratolini, fosse stato immaginato nelle circostanze convenzionali, reali e naturali,

in cui solitamente si compie nella vita quotidiana? Il Calvino invece cosa fa? Rompe le suddette circostanze convenzionali: liberando tanto Cosimo che Viola da ogni peso e significazione sociale, l'uno e l'altra limitandosi di tingere di un aristocraticismo adoperato quale strumento di dilatazione quasi fisiologica dei personaggi, e non certo in chiave polemicamente classista; abbattendo i muri dell'alcova, fino a trasferirla nel nodo di un grosso albero; fornendo tanto l'uno che l'altra di strani significati simbolici, col fare correre Viola verso i convegni con Cosimo a galoppo di un cavallo, per giunta bianco, che « a forza di correre per quel terreno di salite e dirupi era diventato rampante come un capriolo », come un capriolo era diventato Cosimo, dacchè — molti anni prima — aveva deciso di trasferirsi a vivere per sempre sugli alberi. « Gli Ombrosotti quando lo vedevano galoppare a briglia sciolta, il viso quasi immerso nella criniera bianca del cavallo, sapevano che correva ad un convegno col Barone. Anche nell'andare a cavallo ella esprimeva una forza amorosa, ma qui Cosimo non poteva più seguirla; e la passione equestre di lei, sebbene egli molto l'ammirasse, però era per lui anche una segreta ragione di gelosia e di rancore, perchè vedeva Viola dominare un mondo più vasto del suo e capiva che non avrebbe mai potuto averla solo per sè, chiuderla nei confini del suo regno ». Si potrebbe pensare che il Calvino si sia limitato per evitare le difficoltà intrinseche in ogni storia d'amore, o per gonfiarlo di atmosfera e di luce, a trasferirlo dal piano della realtà a quello del mito felice, dove si tinge di colori gradevoli e festosi, a scapito d'altra parte di ogni approfondimento e consistenza veramente umana. In altre parole potrebbe venire il sospetto che Calvino si sia servito della favola per sottrarsi alla realtà, di fronte alla quale sarebbe povero e impotente. Ma vediamo più da vicino come stanno le cose, sulla scorta della citazione sopra riportata. Intanto il panteismo espresso dalla donna che corre a briglia sciolta verso i convegni d'amore, ebbra della corsa e della difficoltà di essa, non è di carattere sentimentale ma appartiene all'ordine dei sensi, impegna la sensibilità fisiologica, è di natura erotico-sessuale. È un panteismo di crisi, fatto di lacerazioni, prima ancora che di pienezze, di spezzature prima che di distensioni, ricco di aspirazioni più che di realizzazioni. Viola correndo a briglia sciolta non solo così testimonia il suo amore



5 - Hisao Domoto: *Pittura* (1958)



6 - Katzuo Shiraga: *Composizione* (1958)

per Cosimo, ma più ancora testimonia che l'amore per Cosimo non è sufficiente, che la sua potenzialità amorosa tende a trovare risposta e realizzazione al di là di Cosimo, in occasioni più grandi di Cosimo, come anche al di là di ogni altra occasione più grande di Cosimo che Viola raggiunge.

In questa maniera Calvino coglie la drammaticità della sensibilità moderna, la cui caratteristica è proprio di essere sempre « qualche cosa d'altro », di non essere apparentemente mai al suo posto, di riflettersi in una molteplicità di stimoli, di vezzi, di slittate non pertinenti, di porsi in una condizione di tensione continua, mai pacificata, sempre aperta e velleitaria per struttura. Nel quadro di una tale sensibilità non sono i piani della realizzazione, della pacificazione quelli che contano, quanto la necessità di non chiudersi, di vivere una infinita disponibilità. « La marchesa (Viola), da parte sua, forse soffriva di non potere essere insieme amante e amazzone: la prendeva alle volte un indistinto bisogno che l'amore di lei e Cosimo fosse amore a cavallo, e correre sugli alberi non le bastava più; avrebbe voluto correrci al galoppo in sella al suo destriero ». Così lo spostare i confini dell'amore oltre i suoi termini propri, allargandone la scena con elementi estranei di ordine fantastico, serve al Calvino per permettergli di cogliere quelle lacerazioni di carattere intellettuale che riguardano ogni impegno sentimentale moderno, costituendone la maggiore e peculiare verità. « L'amore riprendeva con una furia pari al litigio. Era di fatti la stessa cosa, ma Cosimo non ne capiva niente ». (Dove la parola « litigio » non entra nel discorso soltanto con il suo significato figurativo di violenza, esaltando e dando intensità all'aspetto erotico dell'amore, ma insieme a questo con quello didascalico di rottura. È come se ogni forma di sensibilità via via che si spinge verso la sua massima tensione procede anche verso la sua rottura, il suo superamento, la sua distrazione in cose diverse rispetto a quelle che già la provocarono). E come finisce l'amore di Cosimo e Viola? Tra Viola e Cosimo, ingelositato dall'attenzione che Viola finge di accordare a due ufficiali, intercorre questo dialogo:

— Se preferisce quei due vermi...

— Non ti permetto di disprezzare i miei amici! — lei gridò, e ancora pensava: « a me importi solo tu, è solo per te che faccio quello che faccio ».

- Solo io posso essere disprezzato...
- Il tuo modo di pensare! (risponde Viola).
- Sono una cosa solo con esso.
- Allora addio. Parto stasera stessa. Non mi vedrai più.

(Viola) corse alla villa, fece i bagagli, partì... Fu di parola. Non tornò più a Ombrosa ».

Con questo breve dialogo, che contiene motivi per cui Viola e Cosimo avrebbero dovuto accendersi di nuovo e più forte amore piuttosto che separarsi per sempre, ha luogo l'addio definitivo dei due amanti. Addio che diventa attendibile se visto nella cornice delle ragioni che più sopra illustravamo, consistenti appunto in quella qualità più vera e peculiare della sensibilità moderna, per cui essa nel momento in cui si propone nella sua massima pienezza, tende appunto a superarsi, a sfuggire ai confini di ciò che la condiziona, quasi che in essi tema di soffocare e perdersi. Di qui il tono scattante, nervoso, intellettualizzato della vitalità moderna: di qui la tesa disperazione, il carattere leggermente sinistro, ambiguo e tendenzialmente distratto di cui si colora ogni vero impegno sentimentale oggi. E questa disperazione nervosa, questa tensione intellettuale, nutrita di sinistri scricchiolii e sempre in allarme e inquieta, costituisce il sottofondo contraddittorio della straordinaria felicità di Cosimo e Viola, che si dicono il loro ultimo addio quando avrebbero dovuto amarsi di più.

S'intende che questi nuclei di verità che sfuggono ad ogni interpretazione logica non possono essere dati con un'espressione diretta, nè raccontati come in un romanzo naturalistico secondo una catena di causa e effetto, ma per esempio allusi in un apologo, fatti fiorire in una favola, nelle cui dimensioni non finite e soprattutto nel cui carattere artificioso anch'essi, che appunto per natura sono non definiti, non logici e anzi contraddittori, possano trovare il terreno più adatto per mostrarsi, un appiglio cui afferrarsi, l'ambiente attraverso cui offrirsi con una qualche attendibilità.

Questo è il significato della favola in Calvino: la forma di una scelta letteraria che è l'unico modo per compiere la scelta vitale.