

È stato o no, l'autore della Trilogia, lo scrittore italiano più grande del dopoguerra? Nei Meridiani gli ultimi romanzi e racconti ripropongono un nodo rimosso dalla critica

Il Calvino dimezzato

GIOVANNI FALASCHI

È appena uscito il secondo volume dei «Meridiani» che ospita i romanzi e racconti comunemente etichettati come appartenenti all'«ultimo Calvino».

Stando al parere di molti autorevoli critici (ma lo stesso parere è da attribuire anche a lettori comuni), l'«ultimo Calvino» sarebbe contrassegnato da formalismo, elaborazione fine a se stessa, «disimpegno», come qualcuno diceva un tempo, o comunque da un manierismo molto più accentratore di quello che contrassegnava la sua prima produzione.

In particolare, sui difetti dell'ultimo Calvino avrebbero pesato il clima neoavanguardistico, la sintonia coi «fantastici» sudamericani (Borges prima e più di tutti), il dibattito sulle «due culture», le ricerche sperimentali degli scrittori francesi (OU.LI.P.O. in particolare), lo strutturalismo e la semiologia. Si sarebbe così rafforzata nel nostro scrittore la spinta sperimentale, e potenziata la convinzione del lavoro letterario come esercizio di laboratorio. Partendo da queste promesse, sono stati pronunciati giudizi che vanno da una cauta presa di distanza a dure stroncature.

La polemica si è affacciata anche sulle pagine dei periodici non specialistici, ma si è smorzata ben presto e le sue riprese hanno avuto lo stesso esito, qualche giudizio severo, qualche rabbiosa fiammata, e poi tutto si è accomodato; da una parte si è continuato a sostenere che Calvino è il maggior scrittore italiano del secondo dopoguerra, dall'altra alcuni hanno proceduto a liquidarne l'ultimo ventennio, che è quanto dire una buona metà dei suoi lavori. Ma direi che non siamo mai arrivati ad uno scontro aperto fra le due fazioni, perché fra brusche liquidazioni e grandi attestazioni d'ammirazione, gli argomenti non si sono mai incrociati. Così si è perduta un'altra occasione di fare il punto su un argomento, certamente molto sentito anche da parte dei lettori.

La questione infatti non è da poco, perché se si tratta davvero del maggior scrittore italiano del dopoguerra, allora vale la pena di affrontarla; se invece il giudizio è esagerato, vale la pena ugualmente di discuterlo non fosse altro che per dimostrare l'infondatezza. Insomma c'è un nodo irrisolto nella letteratura contemporanea, e nella critica, che non può più esser ignorato né rimosso, e rispetto al quale il semplice pronunciamento di un giudizio pro o contro Calvino è insufficiente.

Non c'è dubbio che le obiezioni all'«ultimo Calvino», sottintendendo la produzione che si inizia con le *Cosmicomiche*, 1965, e finisce con l'edizione ampliata dello stesso volume, 1984, contengano degli elementi di verità. Ci sono in lui punte di algidità e un rovello formalistico molto accentratore, una mistica – razionalistica e laica – della costruzione testuale, una forte volontà di non rendere immediatamente

E' uscito nei «Meridiani» il secondo volume delle opere di Italo Calvino «Romanzi e racconti» a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, e C. Milanini, con un'introduzione di Claudio Milanini (Mondadori, pagg. XXXVIII-1478, lire 65.000). Sempre Mondadori ha ristampato di Calvino «Fiabe Italiane» (pagg. 180, lire 15.000). Tra le ristampe, negli Elefanti Garzanti è uscito il «Canzoniere Italiano» di Pier Paolo Pasolini (2 voll. pagg. 614, lire 35.000)

sulla pagina quelle che un tempo si chiamavano «le ragioni del cuore», e l'autobiografia, e il contesto storico.

Si può dire dunque che egli abbia usato gli strumenti semiologici e strutturalistici rischiando molto. Ma il fatto è che, anche alla radice dei suoi difetti, sta un assunto nobile e grande: la creazione di una forma che non possa essere confusa con altre, e l'idea di costituire, attraverso la letteratura, un argine alla confusione dei linguaggi, alla loro approssimazione e indeterminazione, e, in conclusione, alla volgarità del mondo contemporaneo. Insomma Calvino dimostra anche nei suoi errori, di non esser mai venuto meno ai compiti più alti del fare letteratura e dell'esistere come intellettuale. E questa è una lezione non da poco.

Ma siamo poi sicuri che anche nei suoi esperimenti più arrischiati egli abbia fallito del tutto? La risposta mi pare negativa. Prendiamo per esempio il testo più faticoso per il lettore, e certamente tale anche per Calvino durante la fase della sua lavorazione, *Il castello dei destini incrociati*. Qualcosa di buono c'è, solo in alcune pagine, e verso la fine, s'impone il racconto *Anch'io provo a dire la mia* che è assai bello. Prendiamo *Le città invisibili*, frammenti che possono sembrare irritanti o splendidi, ma nessuno potrà negare che, a conti fatti e anche volendo es-

sere il più severi possibile, la cornice costituisca un piccolo capolavoro. E in *Ti con zero* non si trova uno dei racconti più belli del Novecento italiano, *Il conte di Montecristo*? E che posto assegnare allo splendido capitolo X di *Se una notte d'inverno*, e, in *Palomar*, a pezzi come *La pancia del geco* o *Lettura di un'onda*, e altri ancora? E a quel vertiginoso racconto sperimentale che è *Dall'opaco*, raccolto nel volume postumo *La strada di San Giovanni*? E al racconto-saggio *La poubelle aggrè* o all'eponimo della stessa raccolta?

Mi accorgo che sto proponendo un'antologia del cosiddetto «ultimo Calvino». Questo st'antologia costituirebbe dunque un antidoto contro qualunque istanza liquidatoria. Ma il fatto è che si deve procedere oltre, cercando di fare la massima chiarezza su tutta la sua produzione perché Calvino è, e volle essere, uno scrittore tipicamente novecentesco. Si tratta infatti di uno scrittore che non può essere afferrato immediatamente, nel senso che il lettore non può fare a meno del critico. Calvino non lo si può leggere e basta, occorre anche studiarlo.

Dopo *La giornata di uno scrutatore*, 1963, in cui il lettore poteva ritrovare molto della propria esperienza ideologica e politica e in cui ancora erano evidenti alcuni elementi della nostra realtà nazionale, Calvino lascia il vecchio lettore e si

rivolge solo ad un pubblico più colto, contemporaneamente attivando una strumentazione intellettuale aggiornata e complessa. Affrontarla significa cercare di far luce in un coacervo di tentativi che muovono in tutte le direzioni e nei quali si concretizza il suo sperimentismo. La pluridirezionalità, l'incertezza, le brusche puntate in territori inesplorati sono un tratto fondamentale del suo fare letteratura.

Insomma, dietro l'ordine costituito dagli schemi dei suoi testi, si deve intravedere l'urgenza di pulsioni interiori, la sollecitazione di fatti minimi della biografia individuale così come di quella collettiva. Leggerlo, e capirlo, esige una conoscenza precisa non solo di tutto il materiale creativo raccolto in volume, ma delle recensioni, interviste, racconti dispersi e così via, nonché della cultura contemporanea non solo letteraria e, infine, non solo europea. Si potrebbe sostenere che questo vale per tutti gli scrittori, e invece non è così: vale solo per alcuni, e in sommo grado per lui, mentre altri autori sono comprensibili anche un vasto pubblico senza la mediazione del critico.

Se questo è vero, se in Calvino la letteratura tende continuamente a invadere il campo della cultura, o se ne fa invade-

re, allora il lettore deve possedere una mole sterminata di dati: leggere un testo di Calvino è l'operazione necessaria per rivivere cosa c'è dietro (e prima, oltre etc.) il testo stesso, cioè un intellettuale solitario, pessimista, un signore borghese e un ragazzo beffardo; e, oltre lui, qualcosa del mondo.

È chiaro allora che un'edizione dei soli testi letterari editi in volume e in vita da Calvino, che si esaurisce con questo secondo «Meridiano», non è sufficiente. Il lettore deve avere a disposizione tutta la sua produzione letteraria (per fare due soli esempi: i postumi *La strada di San Giovanni* e *Sotto il sole giaguaro*, non compresi in questo «Meridiano» ma che contengono racconti molto belli, non possono restare volumi vaganti), e quella saggistica, nonché il materiale giornalistico che ora risulta disperso e accessibile solo con grande dispendio di tempo e energie. Sono convinto che, in questo modo, si può ritornare a parlare di questo scrittore un po' più avvedutamente di quanto molti critici (ma non tutti: Milanini, per esempio, che ha steso la prefazione ai due «Meridiani», è uno dei più informati e lucidi) abbiano fatto finora.



Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino



con la critica «militante». Ma non era certo quest'ultima la dimensione che Calvino andava privilegiando nel suo lavoro in fieri sulle fiabe, che, a differenza di Pasolini, traduceva in italiano: «la problematica che questo lavoro soprattutto muove in me – scrive infatti nella stessa lettera –, non è d'ordine linguistico, ma sulle origini del raccontare storie, del dar senso alla vita umana disponendo i fatti in un dato ordine». E non è difficile individuare in queste righe la trasformazione più importante che si stava verificando in lui in quel momento: le fiabe gli stavano trasmettendo il demone della combinatorietà; s'era chiuso un periodo della sua vita creativa e cominciava a esserne cosciente.

Quando il *Canzoniere* fu pubblicato, Pasolini si vide recapitare un'altra lettera del suo amico: «Da un lato ritrovavo nel tuo lavoro – e imparavo – il procedimento che è anche del mio nel vaglio estetico del materiale fiabistico; dall'altro lato, io che so molto poco di «come si fanno le poesie», di come si

organizza il pensiero in forma lirica, ho imparato da questo libro di più che da qualsiasi altro».

Se è vero che *Le città invisibili* sono anche poesia in prosa, bisogna dire che Calvino trasformò da par suo quell'insediamento. L'intreccio creativo, in quel caso, però, riprendendosi, s'invertiva. «Per me, che sto lavorando a *Le mille e una notte* –, scrisse Pasolini in una recensione, con *Le città* fresche di stampa – leggere questo libro è stato quasi inebriante; erano infatti proprio *Le mille e una notte* il modello figurativo che il surrealismo di Calvino parsimoniosamente saccheggia».

Era il '72, soli tre anni dopo Pasolini sarebbe scomparso; quasi contemporaneamente faceva la sua prima apparizione quel Marcovaldo tragico che è il signor Palomar; quello stesso personaggio cui di lì a poco Calvino suggeriva d'imparare a essere morto.

INCROCI

FRANCO RELLA

Le passioni del critico

Giovanni Macchia, il più grande critico italiano della nostra epoca ci propone «il teatro delle sue passioni», un viaggio, una traversata nell'universo delle immagini, delle musiche, ma soprattutto dei libri, che hanno occupato la sua vita: dei libri scritti, ma anche di quelli non scritti, quei titoli che affollano per esempio la corrispondenza di Baudelaire e che accendono la fantasia del critico.

La passione critica nacque in Macchia quando, studiando Baudelaire, si accorse che non era la letteratura soltanto «che allargava i confini» davanti a lui. «Era la critica. Baudelaire mi imponeva di salvarla dai trattatisti, dai professori di filosofia, dai dottrinari, dai sistematici». La critica diventa così, come era stata appunto in Baudelaire, «parziale, politica, appassionata» come un sonetto o un'elegia: come quella critica, la più grande secondo Steiner e H. Bloom, che gli artisti fanno agli artisti. Per questo la critica non può limitarsi all'opera come un mero oggetto di analisi. Sotto il suo sguardo l'opera appare in primo piano «tra boscaglie incerte e intrichi di vegetazione» che introducono in «una zona tormentosa», fatta «di silenzi enigmatici».

Per affrontare questo «groviglio di interrogativi», questo vasto panorama «dai confini evanescenti», bisogna darsi un metodo «duttile, mobile, intero alla cosa da approfondire, un metodo che si rinnova ogni volta che il critico ha da fare con nuovi testi, con nuovi autori, con nuovi problemi». Il saggio critico diventa racconto: il saggio critico sonda con il suo ritmo narrativo «quel senso dell'ombra, del labirinto» che si affaccia sui bordi di tante opere e che rimarrebbe altrimenti insondato. La critica deve avere cura di questa ombra, ma non sprofondare in essa. «Nel mondo della creazione l'ombra vive di questo stesso suo amore per la luce». La ragione, la ragione critica, anche se a intermittenza, è lo strumento che fa affiorare questo amore della luce che abita dentro l'ombra.

A partire di qui si distende lo sterminato territorio esplorato da Macchia. E una cosa colpisce subito. Il volume raccoglie scritti che vanno dal 1940 all'inizio degli anni Novanta: dalla giovinezza di Macchia fino alla sua vecchiaia. I testi, decontestualizzati dai libri in cui erano apparsi, come capitoli o prefazioni, dalle riviste e dai giornali, evidenziano un'assoluta identità di tono: molto alto, ma come se gli anni, l'esperienza, la vita dell'autore fossero assenti dal suo romanzo critico. E qui forse ci sorregge un'immagine che lo stesso Macchia ci propone: Molière che cancella il suo ritratto: che passa un tratto di apugna sui suoi lineamenti consegnandosi interamente ai suoi personaggi.

Ma a quali personaggi si affida Macchia? A Molière, a Proust, a Baudelaire, a qualche scheggia del Seicento che nessuno ha indagato come lui? Macchia, come il «suo» Manzo-

ni non ha personaggi principali. Rinuncia a un'unità artificiale, per seguire ogni via traversa, dietro ogni personaggio che affiora sulla scena. L'autore è innegabilmente trascinato in questa perlustrazione non da uno stato di necessità (...) ma in piena libertà e, addentrandosi sempre più nel racconto delle sue storie, non s'accorge di cadere in un paradosso, di quelli che amava Baudelaire: che in un procedimento riservato a figure di sfondo, degne al momento opportuno di scomparire, venivano affidate parti assai vive del suo romanzo. È così che i singoli pezzi di cui Macchia ha affidato via via le sue letture, come testimoniano anche questa antologia, tendono «a farsi libro, a diventare libro». Un grande libro critico.

«Mettano pure gli antichi il Serpente sullo scudo di Eracle. Il nemico non è mai vinto, o chiami Chimera o Medusa o Gorgone». Macchia ha scrutato il volto della Gorgone in Doroteo, Giovanni, nei moralisti, in Manzoni. Eppure, nella sua scrittura, non compare mai il sussulto della paura. Forse è questo che egli ha cancellato troppo accuratamente dal suo «stile». Forse per questo il grande critico non è diventato un grande scrittore, nemmeno come il Baudelaire critico, a cui egli ha dedicato un saggio mirabile, che guardando i quadri scorgeva come Macchia il groviglio che stava dietro di essi ma avanzava in questo groviglio come si avanza nel mistero: senza nessuna certezza di approdare al di fuori di esso in un porto sereno, in cui le onde si siano placate e si distendano scintillanti di luce.

Il camaleontico trasfondersi di Macchia in ogni libro, e in ogni anfratto dei libri scritti e dei libri anche solo sognati, si presenta dunque come il grande gioco della ragione critica ma non come l'avventura in cui è in gioco la nostra stessa identità. Da un grande libro si esce diversi da come si è entrati. Forse Macchia si fa diverso molto più diverso di tutti noi durante il tragitto della lettura ma per poi lasciare le maschere e tornare serenamente se stesso.

Giovanni Macchia

«Il teatro delle passioni», Adelphi, pagg. 615, lire 70.000

P.S. La rubrica «Incrocio» apparso la scorsa settimana è stata funestata da alcuni refusi, che hanno compromesso il senso di due passaggi. Cominciamo dal primo. Là dove si cita il commento di Cesare Galimberti, si deve leggere che lo studioso «individua il testo talmudico da cui Leopardi ha tratto l'immagine del gallo, e richiama un testo di Scholem sulla simbologia del gallo nello Zohar, testo cabalistico del XIII secolo...». Il secondo refuso poco più avanti, all'inizio del capoverso successivo: «Ma c'è un ultimo elemento che conferma questa nostra ipotesi. Il gallo è silvestre. Silva, selva, per tutta la tradizione di derivazione neoplatonica penetra nel cristianesimo, nell'Islam e nella Cabala, l'abisso di una materia inerte e senza limiti».

Con Pasolini per le sue Fiabe

SILVIO PERRELLA

Difficile immaginare due autori coetanei – il primo era nato nel '22, l'altro nel '23 – più diversi di Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino, come fossero situati sulle parti opposte di una spaccatura, da una parte il Pasolini corsaro che ha deciso di parlare in continuazione; dall'altra il Calvino del signor Palomar, che parla solo dopo essersi morsa la lingua tre volte. Ma questi furono i loro atteggiamenti finali; prima, invece, i reciproci destini letterari s'erano incrociati più volte.

In un momento particolarmente fecondo, ad esempio – Calvino aveva da poco pubblicato *L'entrata in guerra*, forse il suo miglior libro sino allora, ed era sempre più al centro delle attenzioni; Pasolini, suscitando grandi clamori, era in libreria con il suo primo romanzo, *Ragazzi di vita*, e stava dando corpo, insieme a Roberto Rossini e a Francesco Leonetti, alla rivista «Officina» –, entrambi per due o tre anni si trasfor-

marono in archeologi e antropologi di un materiale – quello della tradizione popolare, soprattutto contadina – che rischiava di andare incontro a un drammatico naufragio della memoria. Nacquero allora il *Canzoniere italiano* ('55) e le *Fiabe italiane* ('56), tornati entrambi di recente in libreria. Il primo edito da Garzanti e le seconde da Mondadori.

Prima che il *Canzoniere* fosse dato alle stampe dall'editore Guanda, Calvino poté leggere alcune parti dell'introduzione: «dopo il brano su Nuovi Argomenti – è scritto in un lettera dell'aprile '55 –. Il compendio che leggo ora su «Paragone» mi riconferma nell'opinione che la tua introduzione ai canti popolari sia fondamentale non solo per la sistemazione di tutta la problematica poesia-folklore, ma per una sistemazione critica della letteratura italiana contemporanea, che ha proprio nei rapporti col mondo e il linguaggio popolari il suo nodo, e per un legame tra le più avanzate filologie universitarie (Devoto, Contini)