



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Calvino saggista: da «L'Unità» a «La Repubblica»

Relatore
Prof. Sergio Bozzola

Laureanda
Giulia Conserva
n° matr. 1206355 / LMFIM

Anno Accademico 2019 / 2020

Indice

La definizione del <i>corpus</i> testuale	p. 6
Introduzione metodologica	p. 8
1. Lessico	p. 10
1.1 Il giovane Calvino	p. 10
1.1.1 Il lessico politico-ideologico	p. 10
1.1.2 Il lessico filosofico e critico	p. 16
1.1.3 Altre consuetudini lessicali	p. 28
1.2 Scelte linguistiche e approcci critici dello scrittore maturo	p. 33
1.2.1 Storia letteraria e comparativismo	p. 38
1.2.2 Strutturalismo e antropologia	p. 45
1.2.3 Altri tecnicismi per l'italiano «concreto» e «preciso»	p. 53
1.2.4 Scienze sociali e naturali	p. 59
1.2.5 Forestierismi	p. 62
2. La strutturazione retorica della sintassi	p. 70
2.1 Parallelismo	p. 73
2.2 Strutture cumulative	p. 81
2.2.1 Enumerazione	p. 82
2.2.2 Distribuzione	p. 89
2.2.3 Sinonimia e <i>commorationes</i>	p. 96
2.3 <i>Correctio</i>	p. 101
2.4 Questioni diacroniche	p. 107

3. La figuralità	p. 118
3.1 Metafore complesse	p. 118
3.1.1 Le metafore continuate gerarchizzate (costellazioni)	p. 118
3.1.2 Le metafore continuate non gerarchizzate (grappoli)	p. 125
3.2 Semantica figurale	p. 134
3.2.1 Analogie con la vita quotidiana e la natura	p. 135
3.2.2 Area umanistica e scientifica	p. 139
3.2.3 Metafore metalinguistiche, inerenti e riattivazioni	p. 150
Conclusioni finali	p. 156
Ringraziamenti	p. 158
Edizioni in uso e sigle	p. 160
Bibliografia	p. 162

*Siamo in un periodo alessandrino.
Possiamo scegliere liberamente
le forme più varie e abbiamo anche
una mostruosa versatilità per questo.
Ma io credo sempre più fermamente
alla morale dello stile*

(da una lettera di I. Calvino a F. Fortini del 1958,
ora in Calvino 2000, 564).

La definizione del corpus testuale

Il lavoro prende in esame due fasi della saggistica calviniana, la prima dal 1945 alla rottura col Partito Comunista (1957). La seconda, dalla pubblicazione di *Una pietra sopra* (1980), fino alla morte di Calvino nel 1985. La grande distanza temporale tra le due componenti del *corpus* ha permesso infatti di individuare con maggiore chiarezza l'evoluzione stilistica della scrittura calviniana.

I saggi inclusi nello studio sono stati pubblicati su quotidiani di ampia diffusione: ne «L'Unità» i testi della prima fase e ne «La Repubblica» gli articoli degli anni '80. Calvino intraprese una collaborazione con l'edizione torinese de «L'Unità» nel 1945, infatti gli articoli presi in considerazione sono stati pubblicati nell'edizione locale, per poi essere ripubblicati in contemporanea, o con leggera sfasatura, su un'altra delle quattro edizioni locali. Dopo aver a lungo collaborato col «Corriere della Sera», dal 1979 Calvino scrisse con continuità ne «La Repubblica» fino alla sua morte.

Tenendo conto delle dovute differenze cronologiche, i quotidiani possono essere accomunati per una destinazione simile, poiché si rivolgevano un vasto numero di lettori, caratterizzati da una stratificata estrazione culturale e sociale. Questo tratto è dovuto anche alla natura non specialistica del quotidiano, che solo in alcune sezioni prestabilite (di solito la terza pagina) contiene notizie specificamente culturali.

Gli articoli del primo periodo non sono stati oggetto di una ripubblicazione da parte dell'autore, poiché sono stati esclusi da *Una pietra sopra*. Gli ultimi, invece, sono stati scritti dopo la pubblicazione di questa raccolta, quindi ne sono naturalmente esclusi.

Inoltre, nei volumi di saggi pubblicati vivente l'autore, non è stata prediletta la tipologia a cui questi saggi appartengono. Se, infatti, *Una pietra sopra* include per la maggior parte scritti di teoria letteraria e di attualità culturale, la *Collezione di sabbia* raccoglie invece una serie molto compatta di articoli pubblicati quasi tutti su «La Repubblica» che hanno come oggetto mostre, percorsi artistico-culturali, viaggi.

I saggi che costituiscono il *corpus* presentano omogeneità tematica poiché si occupano di letteratura; in particolare, riguardano nuove uscite editoriali, riedizioni o traduzioni di classici, omaggi verso scrittori scomparsi. Inoltre, questi scritti sono accomunati da una dimensione limitata e costante, condizionata dallo spazio disponibile sulla pagina.

Per garantire uniformità alla materia di studio, oltre ai saggi letterari o teorici pubblicati su riviste specialistiche, sono state escluse dalla scelta testuale anche le introduzioni ai volumi einaudiani e, più in generale, quarte di copertina o interventi sul «Bollettino Einaudi» (mi riferisco in questo caso solo al periodo giovanile), cioè a tutto il *côté* della critica di Calvino-editore, che necessiterebbe uno studio a sé stante.

Sul piano temporale si è deciso invece di selezionare scritti molto distanti nel tempo per evidenziare con maggiore chiarezza l'evoluzione diacronica. Pertanto gli interventi pubblicati dalla seconda metà degli anni '50 fino al 1980 non sono oggetto di questo studio, ma sono stati consultati a seconda delle necessità. Le raccolte maggiori di saggi, invece, pur non facendo parte del *corpus*, costituiscono un punto di riferimento costante.

Il lavoro inquadra dunque due fasi ben distinte della scrittura saggistica calviniana che però condividono aspetti comuni. Inoltre, si occupa di una tipologia saggistica, propria del critico e recensore di opere letterarie, che non ha mai trovato una sistemazione autoriale autonoma, al contrario di quella teorico-letteraria, al centro delle due opere saggistiche maggiori, *Una pietra sopra* e le *Lezioni americane*.

Introduzione metodologica

Il lavoro è stato condotto a partire da due studi fondamentali sulla lingua calviniana, ossia il fondamentale contributo di Mengaldo 1989 e quello più ristretto, dedicato proprio al saggista, in *id.* 1998. Nell'individuazione dei maggiori fenomeni ho potuto avvalermi dei consigli del prof. Bozzola, che ha uno studio in corso sull'argomento. Per l'impostazione metodologica ho confrontato inoltre Colussi 2013, in particolare, il saggio dedicato a Vittorio Sereni, che insieme agli altri ha guidato lo studio preliminare.

Disponendo poi di una bibliografia di carattere storico più ampia, ho potuto confrontare alcune osservazioni con gli studi presenti. In particolare, ho frequentato con assiduità i volumi di Bertone 1992, Ferretti 1989 e Scarpa 1999.

La riflessione sul lessico ha richiesto la conoscenza del contesto culturale e delle maggiori scritture saggistiche italiane ed europee, per cui ho considerato Zinato 2010 e Brugnolo *et al.* 2016. Invece, per gli aspetti stilistici di altri saggisti contemporanei di Calvino il lavoro di riferimento è stato Mengaldo 1998.

Il secondo capitolo, dedicato alla strutturazione retorica della sintassi, oltre essere nutrito dagli studi su Calvino già citati (Mengaldo 1989 e *id.* 1998), si basa sulle teorizzazioni di Lausberg 1969, Perelman 1958 e Mortara Garavelli 1988.

L'ultimo capitolo è strutturato a partire principalmente dal volume di Bozzola 1996, ma tiene conto anche di altri studi di grande rilevanza teorica quali Pozzi 1974 e Henry 1971, affiancati dai classici della retorica citati per il precedente capitolo.

Per l'organizzazione dello scritto ho invece schedato dapprima i saggi parte del *corpus*, allargando progressivamente la schedatura verso la raccolta di saggi maggiore, ossia *Una pietra sopra*, e poi ad altri interventi presenti in Calvino 1995, soprattutto dalla sezione *Altri discorsi di letteratura e società* e da quella stessa da cui sono tratti i saggi del *corpus*, ossia *Narratori, poeti, saggisti*. Per il primo capitolo ho poi confrontato gli usi lessicali calviniani nei saggi degli anni '40 e '50 con quelli di alcuni suoi contemporanei, pertanto ho proceduto a una nuova schedatura di scritti saggistici presenti in Vittorini 2008, Pavese 1951, Fortini 1957 e *id.* 1965, Alicata 1968, Muscetta 1958.

1. *Il lessico*

Lo studio del lessico rispecchia la divisione cronologica degli scritti, in quanto prima prenderemo in esame le caratteristiche della scrittura giovanile e poi di quella della maturità. La presenza di aree tecniche è fortemente differenziata: nel primo periodo la maggiore pressione lessicale è di carattere politico-ideologico, mentre negli anni '80 una molteplicità di discipline (soprattutto tra le scienze umane) contribuiscono ad arricchire il lessico saggistico, limitandosi tuttavia allo stretto indispensabile. Una tendenza opposta era propria della giovinezza, in cui l'autore non aveva timore a far uso di termini della politica, del pensiero filosofico e della critica letteraria, anche a discapito della chiarezza, che invece costituisce l'asse centrale della ricerca dello scrittore maturo.

1.1 *Il giovane Calvino*

L'osservazione del lessico giovanile è divisa in tre parti, fortemente legate tra loro. Il punto focale da cui dipendono molte scelte linguistiche è l'elemento ideologico da cui prende le mosse l'idea di letteratura del giovane Calvino. A questo fatto bisogna attribuire la presenza del lessico politico-ideologico, filosofico e critico, ma anche di alcuni usi privati della lingua del giovane Calvino, che definirei un ristretto idioletto di matrice ideologica.

1.1.1 *Il lessico politico-ideologico*

Gli scritti giovanili di Calvino qui presi in considerazione sono articoli di carattere letterario pubblicati sull'edizione torinese de «L'Unità». Il giovane scrittore, che aveva partecipato alla Resistenza ligure con le brigate Garibaldi, dal '44 era vicino agli ambienti del clandestino Partito Comunista. A partire dal 1945 collaborò con l'edizione locale de «L'Unità», pubblicando articoli non solo di letteratura, ma di riflessione politica e culturale, di cinema, anche nella forma documentaristica del *reportage* (come il *Taccuino di viaggio nell'Unione Sovietica*, 1952, *Saggi*, 2407-98). Il suo coinvolgimento nella vita culturale e politica della Torino di quegli anni fu quindi marcato dalla vicinanza con il Pci, un aspetto biografico che ha avuto alcune conseguenze anche sulla sua scrittura

saggistica. Il giovane Calvino non fu mai acritico portavoce delle tendenze di partito, in quanto soprattutto sul piano letterario si tenne su posizioni personali; tuttavia la frequentazione assidua dell'ambiente culturale appena descritto contribuì inevitabilmente all'elaborazione della sua riflessione politica, ma anche letteraria.

In particolare, entrano a far parte del lessico usato nella saggistica termini di carattere politico, molti dei quali connotati in senso ideologico. Il giovane Calvino è attento a riconoscere le diverse teorie politiche nel sistema dei personaggi ma anche nelle posizioni assunte dagli autori. Troviamo quindi *comunismo* e *comunista*, *socialismo* e *socialista*, *anarchismo* e *anarchico*, *fascista*; non menziona generalmente il *liberalismo* o la destra più in generale, se non facendo riferimento al sistema economico *capitalistico* (con alcune occorrenze di *capitalismo* e *capitalista*).¹

Nell'esempio che segue abbiamo quindi un'occorrenza di *comunista*:

Ma non basta, capisce il gioco della società e vuol esser lui a muoverlo, è un uomo che lotta, un comunista (*Il compagno*, 1947, CI, p. 1211).

Il passo presenta una definizione, seguita dal termine definito: un *comunista* è «un uomo che lotta». Nell'esempio che segue un gruppo afferente a un'ideologia politica (*anarchici*) è affiancato dai più generico *cospiratori* e *rivoluzionari*, infine da una classe sociale (*proletari*):

E sono anche, amati e odiati nello stesso tempo, tutti gli uomini che si agitano nel mondo in preda a informi passioni o scontenti, i proletari ribelli e tumultuosi come il Donkin del Negro del Narciso, gli anarchici, i cospiratori, rivoluzionari di *Sotto gli occhi dell'occidente* e dell'*Agente segreto* (*La linea d'ombra* di Joseph Conrad, 1947, CI, p. 808).

Molte osservazioni riguardano infatti la distinzione in classi, come la seguente in cui si guarda alla mobilità sociale in un romanzo di Natalia Ginzburg:

La ragazza proletaria [...] è diventata [...] un'insegnante piccolo-borghese (*È stato così* di Natalia Ginzburg, 1947, CI, p. 1086).

Come in questo esempio è presente *piccolo-borghese*, nel seguente troviamo invece la «media borghesia»:

¹ Non riporto i luoghi delle occorrenze testuali perché sono presenti negli esempi che seguono.

Non esperienza cartacea soltanto, quindi di seconda mano, non letteratura monopolio d'una media borghesia (Silvio Micheli, *Pane duro*, CI, 1946, p. 1171).

In tal caso *monopolio*, termine di origine economica, nel sintagma «monopolio d'una media borghesia» assume una connotazione specificamente marxiana. Nel sistema filosofico di Marx, infatti, la classe dominante del sistema economico capitalista, ossia la borghesia, detiene il monopolio dei mezzi di produzione; Calvino suggerisce qui l'importanza, per la produzione culturale di cercare di contrastare tale *monopolio* opponendovi una rappresentazione stratificata e autentica delle classi grazie al mezzo letterario.

Un altro esempio di lessico politico è presente nel passo seguente, in cui riferendosi a Conrad, riconosce che talvolta in lui risorge «il nobiluomo polacco reazionario» (*La linea d'ombra di Joseph Conrad*, 1947, CI, p. 808). Una simile affermazione gli permette di individuare apertamente la natura reazionaria di alcuni aspetti del pensiero dell'autore prediletto, così da distinguere nettamente le posizioni politiche dell'uomo dalla qualità della scrittura del narratore.² La necessità di giustificare grandi opere dal punto di vista politico era una preoccupazione costante del giovane Calvino, il quale spesso sul piano letterario difendeva autori non conformi alle posizioni del Partito dal punto di vista letterario e politico. I saggi degli anni '40 presentano una contraddizione, dalla quale si genera il distacco dalle posizioni fortemente ideologiche perseguite dal Partito Comunista: mentre da una parte Calvino comincia a recensire alcuni autori (soprattutto classici) soltanto dal punto di vista letterario, mettendo da parte il significato politico delle loro opere, dall'altra continua a scrivere, soprattutto sui contemporanei italiani, secondo una prospettiva maggiormente ideologica. Il legame con esso è talvolta molto condizionante e può condurre ad alcune semplificazioni concettuali.³ La frequentazione degli ambienti politici, nonché la recente esperienza partigiana contribuiscono alla presenza nei saggi

² Su questo punto ritorneremo tra due paragrafi, prendendo in esame il “caso Conrad” per la sua esemplarità di un fenomeno che coinvolge dapprima l'interpretazione dei classici e poi tutta la critica calviniana. Proprio a partire dalle osservazioni sui primi è possibile scorgere infatti il precoce distacco di Calvino dalle posizioni ufficiali del Pci.

³ Un'importante rievocazione biografica di quegli anni è costituita da *Sono stato stalinista anch'io?* 1979, in *Pagine autobiografiche, Saggi*, pp. 2835-42, in cui Calvino riconobbe il carattere semplificante di alcuni aspetti ideologici. Una questione su cui insiste molto, anche in altri scritti, è il carattere pratico della lotta politica di quegli anni, che dunque non era sempre basata su una vasta conoscenza degli aspetti teorici, ma su un legame profondo con la pratica politica, cfr. *Colloquio con Fernando Camon* in *Pagine autobiografiche, Saggi* pp. 2774-96.

calviniani di una patina ideologica persino più densa rispetto ad altri intellettuali più direttamente coinvolti (soprattutto negli anni a venire) con la politica culturale del Partito.⁴

Proseguendo nell'analisi del lessico ideologico, nel brano che segue troviamo invece *operai* e *contadini*, le due classi di lavoratori che costituiscono insieme il «proletariato»:

Anche quando le mine sono tolte il paese di *Le donne di Messina* resta un'isola, non si riinserisce nel resto del mondo che lotta e migliora; vive sotto un segno di diffidenza, paura e solitudine. Sarebbe facile allacciare contatti con gli operai e i contadini del resto d'Italia; se ne parla spesso, tra gli uomini del paese; basterebbe - si dice - rivolgersi a una Camera del Lavoro. Ma Ventura diffida della Camera del Lavoro; e Ventura è un po' come se fosse il loro capo, Ventura l'ex-fascista (*Le donne di Messina*, 1949, CI, p. 1265).

Le classi povere descritte dal libro di Vittorini non hanno accesso a mobilità sociale alcuna; inoltre, tale è la distanza culturale ed economica dai luoghi dove si elabora l'emancipazione sul piano teorico e pratico, che queste classi sembrano quasi escluse dalla storia. Nell'esempio è presente anche il termine *ex-fascista* per definire uno dei personaggi, che ha carattere politico, ma anche storico. Calvino sottolinea così la contraddizione di fronte a cui possono trovarsi le classi svantaggiate che, prive di coscienza politica, arrivano ad affidarsi a figure responsabili della loro stessa oppressione.

Il passo che segue costituisce uno dei punti di maggiore incidenza di lessico politico. Il corsivo (che è mio) sottolinea le divisioni in classi ed elementi di stampo ideologico:

Il *proletariato* che LAVORA E S'ANGUSTIA E SCIOPERA in queste pagine è un *proletariato* coi denti nelle labbra e le unghie nei palmi, da minaccia d'apocalissi. Non siamo qui nel mondo di *Pane duro*, qui serpeggia una ira disperata, si va avanti a furia di *crumiri* uccisi e di bambini rubati ai *capitalisti*. Ma pur con tali esasperate deformazioni, questo *mondo operaio*, questa *vita di fabbrica*, sanno di verità, di vita vissuta come in pochi romanzi: portano il segno di uno che nelle fabbriche c'è vissuto SUL SERIO (Silvio Micheli, *Un figlio ella disse*, 1947, CI, p. 1177).

Il contesto è segnato da lessico politico-ideologico, indispensabile per recensire il nuovo libro di Silvio Micheli, fortemente incentrato sulla vita di fabbrica. Tuttavia la scelta lessicale calviniana non è il solo aspetto che contribuisce a sottolineare le principali caratteristiche del libro di Micheli, a cui partecipa anche la disposizione retorica: troviamo

⁴ Confrontando gli scritti di Alicata 1968 e Muscetta 1958, soprattutto nel secondo riscontriamo una bassissima incidenza di lessico politico-ideologico. I loro scritti sono però spesso più conformisti di quelli calviniani, che hanno una loro originalità. Ma non vorrei enfatizzare troppo il primo elemento, soprattutto in quanto non mi sono occupata nel dettaglio dei loro scritti sul piano teorico e quindi restituisco un'impressione sommaria più che uno studio preciso. Dal punto di vista lessicale di sicuro stupisce la maggiore presenza ideologica in Calvino rispetto ad alcuni loro scritti letterari. In Alicata soprattutto è presente in larga misura il lessico filosofico e critico di cui ci occuperemo nel prossimo paragrafo.

infatti la ripetizione a breve distanza di *proletariato*, una terna verbale che riassume la vita proletaria (in maiuscolo), seguita da più immagini dai toni foschi («le unghie nei palmi [...] crumiri uccisi [...] bambini rubati ai capitalisti»). Nonostante queste ultime siano definite da Calvino «esasperate deformazioni»,⁵ il libro è comunque recensito positivamente perché da esso traspare la vera vita di fabbrica, «di uno che nelle fabbriche c'è vissuto sul serio». Questa nota finale è particolarmente importante, infatti come vedremo in seguito l'espressione «sul serio» ha una connotazione profondamente positiva, in quanto indica la capacità di uno scrittore di rapportarsi alla realtà. Mentre però nel caso di Micheli la sua esperienza in fabbrica è reale, dunque può giovare al romanzo, per la Morante di *Menzogna e sortilegio* sono le sue capacità narrative a fare del suo libro, un romanzo «sul serio».

I riferimenti alle classi e prima ancora quelli alle diverse ideologie politiche, non sono tuttavia gli unici di tipo politico-ideologico. In questa prima fase degli scritti calviniani è infatti riscontrabile una vasta presenza di lessico filosofico, costituita soprattutto da elementi del sistema marxiano. Calvino non ha adottato un lessico marxiano molto tecnico, ma si è limitato ai concetti fondamentali, come «lotta di classe»:

Che i fascisti non abbiano lasciato pubblicare questo libro, è naturale: l'equivoco della piccola borghesia e la lotta di classe che covava sotto la bardatura fascista vi sono scritti a chiare lettere (*Elio Vittorini, Il garofano rosso*, 1948, CI, p. 1263).

Nel passo che segue la *fabbrica* è considerata un «mezzo di produzione» (il corsivo nel testo è mio), secondo la terminologia marxiana:

Ma in Italia la letteratura, la stessa lingua sono ancora un fatto di classe, un mezzo d'espressione non ancora conquistato da chi avrebbe qualcosa da esprimere, come la fabbrica è un *mezzo di produzione* non ancora conquistato da chi avrebbe interesse e ragione di produrre. (*Silvio Micheli, Pane duro*, CI, 1946, p. 1171).

⁵ Dalle osservazioni di Calvino su questo testo possiamo dedurre per via indiretta le sue posizioni teoriche: infatti, occupandosi della raffigurazione romanzesca degli ambienti di fabbrica, appare particolarmente importante cercare di assumere toni se non oggettivi, quantomeno non «deformanti». Inoltre, il narratore non dovrebbe mai osservare questi fenomeni dal suo punto di vista privilegiato di intellettuale, ma neanche *travestirsi* da proletario nella descrizione, come rimprovera a Pavese e Vittorini: «Ma c'era sempre un certo gusto intellettualistico nel loro atteggiamento: c'era chi si *travestiva da proletario* e si metteva a parlare in gergo, a fare un po' il gigolò come in *Paesi tuoi* [di Pavese], chi in mezzo ai proletari si trovava staccato e spaesato, Enne 2 in mezzo ai Gap [in *Uomini e no* di Vittorini]» (*Silvio Micheli, Pane duro*, 1946, CI, p. 1171, il corsivo è mio).

Il passo è correlato a un altro visto in precedenza, tratto infatti dallo stesso saggio, in cui si sottolinea che la borghesia detiene il *monopolio* (*ibid.*) dei mezzi di produzione, non solo materiali ma anche culturali. Nella citazione presentata notiamo la ripetizione di *mezzo*, che correla il «mezzo di espressione» al «mezzo di produzione», mettendo in relazione la *produzione* culturale e quella industriale.

Nell'esempio che segue ricorre un altro elemento fondamentale del sistema di Marx, ossia «coscienza di classe» (sottolineato dal corsivo, che è mio):

Prima è in una comitiva d'artisti di varietà antifascisti, poi è una lenta conquista d'una *coscienza di classe*, il lavoro cospirativo, un arresto (*Il compagno*, 1947, CI, p. 1212).

Nel *Compagno* di Pavese la lotta antifascista si accompagna all'acquisizione di una coscienza di classe. Per quanto i termini appena visti siano molto diffusi negli scritti di tanti scrittori comunisti o più largamente influenzati dal sistema marxiano, non è detto che siano presenti con una frequenza tanto alta soprattutto negli scritti letterari, mentre hanno una diffusione uguale o superiore, ma anche un maggior grado di tecnicismo nei loro scritti filosofici e politici. Mi riferisco a scrittori e intellettuali molto diversi tra loro, i cui scritti costituiscono non di meno importanti occasioni di confronto con il giovane Calvino: Vittorini, il giovane Fortini, l'ultimo Pavese, Muscetta e Alicata. Tra questi vi sono sostanziali differenze, in quanto gli ultimi due furono esponenti ortodossi del Pci, mentre i primi si posero in dialettica rispetto a questo. La voce di Vittorini si alzò all'interno dello stesso Partito, in particolare nella polemica con Togliatti sul «Politecnico»; mentre Fortini si poneva in una posizione isolata, di area socialista. Per Pavese la questione è ancora diversa, perché, pur avendo scritto un romanzo maggiormente impegnato come il *Compagno* (Pavese 1947) e pur essendo iscritto al Pci, i suoi interessi non risiedevano principalmente nelle questioni politiche, ma soprattutto in quelle letterarie e culturali (legate al suo lavoro per Einaudi). Negli scritti letterari dei due più ortodossi ho riscontrato, paradossalmente, una minore insistenza sui termini del pensiero largamente socialista e comunista, un andamento della scrittura più piano, meno ricco di strategie retoriche rispetto agli altri, ma quest'ultimo punto non stupisce, dato che nel caso di Vittorini, Pavese, Fortini e Calvino si tratta di scrittori più avveduti sul piano formale.

In tutti gli intellettuali vicini al marxismo è presente tuttavia una componente ideologica, soprattutto di lessico della politica, filosofico e della critica letteraria marxista. In Vittorini, però, quest'ultimo si attesta su posizioni maggiormente originali, non sempre

vicine alle linee del Partito. Per Fortini il discorso è complesso ma, per una conoscenza più profonda dei testi classici del marxismo (dunque non tanto per un osservanza partitica) sono presenti in lui elementi tecnici di natura filosofica, politica e ideologica, mentre in campo letterario sono assenti le semplificazioni delle linee ufficiali comuniste. Alcuni termini presenti in Calvino sono stati oggetto di confronto con la lingua di questi scrittori. Alle presenze lessicali si collegano necessariamente importanti momenti della riflessione letteraria di ciascuno, pertanto anche nelle considerazioni linguistiche è importante tener conto delle diverse posizioni teoriche.

Un punto fondamentale è costituito dalla questione della nuova letteratura realistica auspicata dai partiti socialisti, che in Unione Sovietica sfociava nei dettami del realismo socialista zdanovista. La retorica ufficiale ha originato opposizioni dialettiche fondamentali, destinate a conservarsi a lungo nelle teorie letterarie legate al Partito Comunista, come quella tra *epica* e *lirica*, la prima espressione della voce popolare, la seconda dell'*individualismo*, oppure tra *realismo* e molte tendenze letterarie considerate agli antipodi rispetto a questo: il *decadentismo* innanzitutto, di cui fanno parte l'*estetismo*, le avanguardie, in Italia l'*ermetismo*, a livello europeo il *simbolismo*. Dal nostro punto di osservazione alcune questioni sono superate, mentre i termini critici, ancora utili per classificare tendenze e periodi letterari, hanno assunto significati precisi, non più sovrapponibili.

1.1.2 Lessico filosofico e critico

Una componente lessicale particolarmente importante negli scritti del periodo giovanile è costituita dal lessico filosofico e della critica letteraria. Il primo è fortemente influenzato dalle posizioni politiche e ideologiche, poiché queste circoscrivono concetti filosofici più ampi attraverso una connotazione marxista. I termini di area filosofica contribuiscono ad ampliare le osservazioni di carattere letterario, attraverso cui Calvino delinea periodizzazioni oppure individua le principali caratteristiche delle opere recensite.

L'osservazione diretta del lessico filosofico e critico conduce all'analisi delle posizioni teoriche del giovane Calvino, le quali sono fortemente incentrate sul realismo, sul ruolo del narratore e si pongono in forte polemica con la letteratura italiana precedente alla

Liberazione (con gli ermetici soprattutto) e con la letteratura europea *decadente*. Come osserva infatti Bertone 1994, 62-63:

Siamo di fronte, in quella stagione anteriore al *Midollo*, a una serie di giudizi e tassonomie che, pur con varie sfaccettature e articolazioni diverse lungo gli anni, vanno a colpire il decadentismo identificato con l'irrazionalismo. Ma il grande Decadentismo europeo entra a cuneo, con l'apporto anche di nuove letture (importantissima, anzi senza dubbio una svolta, quella di Thomas Mann, nel '55. Ancora il '55) e i "decadenti" (che Calvino, con qualche differenza da Pasolini, ha sempre tenuto nel suo orizzonte: Mann, Huxley, Kafka, meno Joyce, e poi i due padri storici, letti precocemente, Dostoevskij e Čechov) sono infine recuperati nel *Midollo* in quanto scrittori-intellettuali.

Per illustrare il percorso lessicale e critico prenderemo in esame quattro autori oggetto dei saggi calviniani: Carlo Levi, Pavese e Vittorini, infine Conrad. L'articolo dedicato al primo offre un concentrato di usi terminologici propri della scrittura del giovane Calvino che se confrontati con altri suoi contemporanei dimostrano un'ampia diffusione nel lessico critico dell'epoca. Pur costituendo un passato non lontano, per molti termini è infatti opportuno colmare la distanza cronologica e culturale attraverso osservazioni di carattere linguistico e concettuale. I saggi dedicati a Pavese e Vittorini, maestri e amici di Calvino,⁶ offrono invece la possibilità di confrontarsi con il programma letterario calviniano, poiché ruotano intorno a questioni fondamentali come il realismo, il ruolo dell'autore, il rapporto con la storia, aspetti di cui, inaspettatamente, sono portatori aggettivi quali *ermetico* e *lirico*. Infine, in una tassonomia degli scrittori inglesi di mare e d'avventura, mentre Calvino continua a servirsi di lessico critico influenzato dalla politica, emerge sotterraneo il dubbio dell'irriducibilità della letteratura a un'interpretazione ideologica.

La dimensione politica e filosofica si intrecciano in questo passo, in cui sono sottolineati in corsivo i termini politici, in maiuscoletto le questioni filosofiche, in maiuscoletto corsivo quelle critico-letterarie:

Ma dal libro si comprende qual è la posizione del Levi nella cultura d'oggi: un uomo d'interessi e d'esiti moderni ma di sensibilità sorpassata, *reazionaria*. È un *anarchico* non nel senso *bakuniniano*, *kropotkiniano* della parola, ma nel senso TUMULTUOSO ED ESTETIZZANTE DEL NIETZSCHE: alle volte sembra che solo il caso, solo certi divari nelle impostazioni di partenza abbiano portato a militare

⁶ Nonostante infatti Pavese e Vittorini siano stati riconosciuti a più riprese come veri e propri modelli, il giudizio sulle loro opere non deve basarsi solo su testimonianze autobiografiche tarde, in quanto comporterebbe un'idealizzazione di un rapporto più complesso. Cfr. Bertone 1994, 92 a proposito della sistemazione presente nella prefazione al *Sentiero dei nidi di ragno* del '64: «Che prevalga la rievocazione semplificante e sgombrata dalle discussioni ideologiche del tempo e il riassetto critico-letterario in vista di un diagramma ideale, è facilmente sospettabile dall'impaginazione stessa (così abile e non a caso ammirata e antologizzata in somma sede) e poi verificabile nel raffronto coi giudizi di allora».

dalla parte in cui ha valorosamente combattuto, ch  il suo gusto, la sua forma-mentis   legata a quella cultura IRRAZIONALISTA MISTICO-BARBARICA che caratterizz  la parte avversaria, con in pi  un'impalcatura IDEALISTICO-DIALETTICA di derivazione CROCIANA. Mi si obietter  facilmente che *Paura della libert * volle essere appunto una denuncia, sotto velo esemplificativo SIMBOLICO di quest'imbarbarimento, ma qui si parla di gusto, di quella scelta di LINGUAGGIO e di TEMI che non avviene mai per motivi programmatici (*Carlo Levi, Paura della libert *, 1946, CI, p. 1115).

Nonostante Carlo Levi abbia partecipato alla lotta antifascista, secondo Calvino tale elemento biografico non implica rigore teorico nella pratica letteraria. Nell'articolo, infatti, il giovane scrittore circoscrive gli esiti estetici dell'opera di Levi, derivati da un preciso orizzonte culturale. Innanzitutto distingue due possibili significati di *anarchico*, ideologicamente divisi tra due opposte tendenze: da una parte la tradizione anarchica di sinistra, che fa riferimento al pensiero di Bakunin e Kropotk, dall'altra invece le tendenze anarchiche «della parte avversaria», in cui confluiscono elementi diversi frutto della cultura «irrazionalista e mistico-barbarica». Non solo, ma all'origine del pensiero di Carlo Levi vi sarebbe una dialettica di origine crociana. Dunque il libro di Levi sarebbe invero un crogiolo di tendenze del pensiero *sorpassate*, che in nessun modo possono aiutare a costruire la nuova letteratura auspicata da Calvino. L'anarchismo di Carlo Levi sarebbe *tumultuoso* (aggettivo che si ricollega a *irrazionalismo*) ed *estetizzante*; inoltre, queste istanze sarebbero legate alla cultura *irrazionalista* definita da Calvino *mistico-barbarica*. In questo panorama, sotto il segno dell'irrazionalismo sono quindi avvicinati l'estetismo, poi l'idealismo di matrice crociana.

In altri luoghi calviniani ricorre il termine *estetismo*, come nell'esempio seguente, seguito a breve distanza dall'associazione di *misticismo e irrazionalismo*:

Chi ha mai, come Conrad in queste prose, saputo scrivere degli strumenti del suo lavoro con tanta accuratezza tecnica, con tanto appassionato amore e con una tale assenza di retorica e d'*estetismo*? (*I capitani di Conrad*, 1954, CC, p. 816).

Pur lontano da qualsiasi rigore filosofico, Conrad intu  il momento cruciale del pensiero borghese in cui l'ottimismo razionalista perdeva le ultime illusioni e uno scatenarsi d'*irrazionalismi* e *misticismi* invadeva il campo (ivi, p. 817).

Come vedremo in seguito, i saggi su Conrad costituiscono infatti un punto d'osservazione importante per riconoscere alcuni momenti che anticipano l'allontanamento dal Pci e da ogni sua influenza letteraria. Nonostante Conrad in questi saggi sia presentato come autore reazionario del periodo imperialistico, Calvino non riesce a ridurlo a una lettura strettamente politica.

Il riferimento all'estetismo non è mai neutro a questa altezza cronologica, in quanto il termine è connotato negativamente non solo in Calvino ma in altri suoi contemporanei. Per esempio in Pavese (che si mantiene su posizioni teoriche più distanti dal Pci rispetto a Calvino, pur facendone parte), in *Robert Stevenson*, 1950 (in Pavese 1951, 183 il corsivo è mio):

Per strano che paia, questo verismo non era che un aspetto dell'incipiente *estetismo*, la tendenza cioè a cercare nell'arte, e nella vita, la sensazione forte, la sensazione rara e vitale, in cui compiacersi e isolarsi. [...] comincia la scrittura più valida del nostro secolo – il rifiuto di cercare la poesia nel documento brutalmente umano da una parte, e dall'altra la condanna di ogni *estetismo*.

La presenza in Pavese è quindi importante per rilevare la diffusione della categoria storico-letteraria usata secondo una connotazione negativa. Lo troviamo inoltre in Fortini, a riprova dell'ampia presenza nella critica di allora, per esempio, in *Kafka e la critica delle cose* 1949 (in Fortini 1957, 99-106) difende Kafka dalle accuse di estetismo e misticismo. In Fortini è frequente inoltre il riferimento al misticismo, anche in associazione all'ermetismo, secondo un uso diffuso del lessico filosofico nella critica letteraria, in particolare cfr. *La biblioteca immaginaria* 1953 in Fortini 1957, 87-98.

Una critica siffatta, molto ricca di termini filosofici e politici che tendono a sovrapporsi, in modi diversi e non sempre chiari, è chiaramente indice dei tempi, ossia di anni in cui l'elemento politico è fortemente dominante. Se confrontiamo la recensione calviniana a quella di poco successiva de «*L'orologio*» di *Carlo Levi*, 1950 (in Alicata 1968, 260-65) fatta da Mario Alicata, riscontriamo non solo forti analogie nell'interpretazione dell'opera di Levi, ma anche usi lessicali pressoché identici:

Così non bastava che [...] si discostasse da un certo gusto di narrazione VERISTICA (seppur colorita LIRICAMENTE) e di polemica sociale (seppure alquanto sottintesa e allusiva che costituiva il maggior pregio del suo *Cristo si è fermato ad Eboli* [...]). E non si badi tanto a quel pizzico di FREUDISMO [...] che vorrebbe apparire gravido di significati, e dove c'entra persino un processo di stile KAFKIANO, con Benedetto Croce presidente del tribunale (ivi, 260-61).

Un quadro enorme ma [...] senza prospettiva, [...] in cui per di più l'impegno REALISTICO è ad ogni istante preso a gomitate da elucubrazioni *simbolistiche* (ivi, 263).

Quanti intellettuali, falliti in un loro primo tentativo [...] di prendere contatto con il popolo, non sono caduti e cadono nella posizione qualunquiste e *anarcoide* di Levi? [...] Approssimazione culturale e immodestia [...] come elementi fondamentali di questo nuovo grottesco «*superomismo*», tanto più grottesco quanto più pomposamente esso si ammanta [...] di tutti i luoghi comuni, di tutto il ciarpane della DECADENZA culturale contemporanea (ivi, 264).

In questi passi il futuro direttore della commissione culturale del Pci (che già esisteva all'epoca dell'articolo, ma diretta da Salinari)⁷ non usa un lessico molto diverso da quello stabilmente usato da Calvino negli anni '40. In corsivo troviamo i punti di contatto con il passo di Calvino. In maiuscoletto invece sono sottolineati termini che analizzeremo in seguito in altri passi calviniani: al modello positivo di letteratura *realistico*, *verista* nel caso italiano, si oppone il *decadentismo* europeo (in Italia identificato variabilmente col dannunzianesimo ma soprattutto con l'ermetismo), di cui fa parte anche il *simbolismo*.

Il confronto con le scelte terminologiche di Alicata permette di fare alcune affermazioni sulla lingua saggistica del giovane Calvino: per quanto infatti le sue posizioni teoriche sulla letteratura siano spesso originali e slegate dai dettami del partito (che fino al 1948 non aveva però un organo specificamente adibito ai fatti culturali), la sua lingua risente di una maggiore pressione ideologica, soprattutto nell'uso di alcuni aggettivi derivati dai diversi *-ismi* dell'ideologia e della politica. Oltre a questi, rientra in una visione stereotipata della letteratura anche l'uso di aggettivi derivati da nomi propri, come i qui presenti *kropoktiano* e *nietzschiano* di Calvino o *kafkiano* di Alicata. In questo modello critico, infatti, alla cui base c'è un canone letterario e culturale, è possibile ripartire gli autori nelle categorie ideologiche disponibili.⁸ Questi termini sono particolarmente importanti per osservare l'evoluzione delle posizioni letterarie a cui non siano dedicati saggi, ma solo alcuni giri di frase.

La questione centrale su cui vertono la ricerca artistica e la visione critica del giovane Calvino è la creazione di una nuova letteratura, diversa da quella del passato, soprattutto rispetto a quella del recente trascorso fascista. Gran parte della sua idea di letteratura

⁷ Cfr. Vittoria 1990.

⁸ Per esempio non sempre è facile capire fino a che punto *idealistico* sia sinonimo di *crociano*, perché spesso è sembra piuttosto il contrario di *materialistico* o di *realistico*. Una buona consuetudine è forse aspettarsi *crociano* o *hegeliano* se l'autore intende fare un riferimento preciso ai filosofi, altrimenti l'*idealismo* è generalmente quanto si oppone al *materialismo* storico marxiano. In particolare, nel caso di Croce, l'opposizione con l'estetica marxista nasce dal carattere fortemente individualistico della critica crociana (cfr. Colussi in Brugnolo *et al.* 2016, 88). Mentre bisogna essere a conoscenza dell'ampiezza del *decadentismo* per non traviare il significato di *kafkiano*. Nei prossimi esempi si può seguire un'evoluzione rispetto a Kafka, a cui Alicata nel 1950 fa ancora un riferimento negativo presente nel passo appena presentato, proprio come il giovane Calvino, destinato però a cambiare idea.

nasce quindi in antitesi rispetto all'ermetismo,⁹ in più luoghi chiaramente associato al disimpegno politico, come nel passo seguente:

Perché proprio la letteratura dell'immediato ieri, quella ermetica, quant'altre mai priva di persone, una letteratura di paesaggi, di oggetti, di umbratili stati d'animo, una letteratura *dell'assenza* [in corsivo nel testo], come si disse, perfino essa proponeva un'immagine d'uomo ben caratterizzata (sia pur negativamente caratterizzata, per rifarci a un verso famoso) e legata (sia pur negativamente) ai tempi. L'«uomo ermetico», l'uomo che non si lascia mai sopraffare da altre ragioni che non siano quelle dei suoi minimi trasalimenti scontati fino all'osso, che *scopre la sua verità sempre al margine di quanto ingombra la scena*, quest'uomo avaro di sentimenti e di sensazioni ma senz'altra concretezza al di fuori d'essi, quest'uomo senza appigli [...] FU PROPRIO UN CASO TIPICO DI PROPOSTA DELLA LETTERATURA PER RISOLVERE I PROBLEMI DEI RAPPORTI DELL'UOMO CON IL SUO TEMPO, in un'opposizione alla storia che il giudizio d'oggi ci rivela più complessa di quanto non sembrasse, ambivalente. (*Il midollo del leone*, 1955, PS, pp. 10-11).

La figura dell'«uomo ermetico» era già stata delineata nel saggio su *Prima che il gallo canti*, 1948, CI, pp. 1213-16 in riferimento a Pavese, in quanto sarebbe stato anch'egli un *ermetico* per la sua incapacità di uscire dalla dimensione soggettiva della prospettiva autoriale. Il termine è usato secondo un significato molto diverso da quello odierno, per avvicinare l'autore a una corrente con cui non condivide aspetti contenutistici o formali, secondo un'abitudine oggi impensabile, che comporta un'evidente confusione terminologica.¹⁰ La definizione è evidentemente provocatoria, in quanto è intesa a mostrare il nuovo modello letterario auspicato, definendolo anche “in negativo” attraverso i limiti di altri scrittori.

Se si osserva l'evoluzione della categoria *ermetica* per Pavese, la prima testimonianza fondamentale è costituita da *Pavese in tre libri*, 1946, CI, 1199-1208 – un saggio dedicato alla seconda edizione di *Lavorare stanca* (1943), a *Paesi tuoi* (1941) e *Feria d'agosto* (1946) – in cui Calvino espone alcune posizioni destinate a mutare, ivi, 1199 (il corsivo è mio):

⁹ Cfr. Bertone 1994, 64: «La definizione iniziale – per quanto sempre rinviata e poi interpretata in proprio alla maniera che sappiamo – di una linea “neorealista” passa per una parziale svalutazione della letteratura italiana contemporanea e dell'ermetismo come versione nostrana del decadentismo; non certo condotta con l'affondo quasi senza appello “antinovecentista” di Pasolini, un termine di paragone ora fin troppo contrastivo; inoltre, a differenza di quest'ultimo che del naturalismo fineottocentesco aveva colto i limiti, *reclama l'arruolamento del Verga*. Più precisamente: Calvino critica pure le esperienze romantiche e tardoromantiche nelle versioni più provinciali; e soprattutto la letteratura internazionale che lo spinge via via a una visione e selezione “moderna”» (il corsivo è mio). In questo passo Bertone evidenzia due elementi centrali: da una parte l'equivalenza tra decadentismo ed ermetismo, dall'altra la presenza del modello vergiliano come esempio di realismo italiano. Bisogna costantemente tener conto di questi due elementi, soprattutto del primo, per comprendere l'orizzonte della riflessione giovanile di Calvino.

¹⁰ Il termine è usato secondo un significato privato, pertanto è al limite con l'idioletto di cui tratteremo nel prossimo paragrafo.

E non è senza significato che la scelta dei *motivi ermetici*, metafisici e introspettivi da parte dei molti corrisponda al loro *astensionismo* politico, mentre la scelta dei MOTIVI REALISTICI e LIRICO-NARRATIVI di derivazione nord-americana da parte di Pavese corrisponda [...] al suo lungo e attivo militare in movimenti antifascisti.

Questo passo ricopre grande importanza per la storia dei termini critici usati da Calvino: vi troviamo infatti l'associazione tra *ermetismo* e *astensionismo*, tuttavia questa non è ancora riferita a Pavese, che invece a queste tendenze si oppone con motivi *realistici* e *lirico-narrativi* (sottolineati dal mio maiuscoletto). Non solo il brano testimonia una prima posizione calviniana in cui è presente una distinzione netta tra Pavese e l'ermetismo, ma riporta un significato positivo per il termine *lirico*, destinato a decadere nei saggi successivi come il frutto del *soggettivismo* borghese. Questo saggio è seguito cronologicamente da *Il compagno*, 1947, CI, pp. 1209-12 in cui Calvino ripropone un giudizio fortemente positivo per il romanzo resistenziale di Pavese e infine dalla recensione a *Prima che il gallo canti*, 1948, CI, pp. 1213-16, in cui per la prima volta si fa riferimento a Pavese come *ermetico* per la fuga dalla realtà messa in atto nei romanzi contenuti nella raccolta (ossia *Il carcere* e *La casa in collina*).¹¹ Tale posizione è poi riproposta nel brano visto all'inizio, parte di un saggio raccolto in *Una pietra sopra*, che quindi inquadra una posizione assolutamente sorpassata che l'autore maturo, per tassonomia geologica, vuole riproporre pubblicando la raccolta di saggi.

Prendiamo ora in esame alcuni esempi contenenti i due termini annunciati sopra (virgolettati nel testo), centrali per comprendere la visione della letteratura del giovane autore:

Per noi «romanzo» è il contrario di «lirica», è il riuscire a comprendere sulla pagina gli uomini come uomini, lo spazio come spazio, il tempo come tempo, e non uomini spazio tempo, costretti a essere solo i simboli d'un geroglifico interno di chi scrive. Invece le vie d'uscita che Vittorini propone sono vie di «lirica». Oggi lo scrittore è capace solo di cantare se stesso, solo il dramma del piccolo intellettuale schiacciato e scacciato dal mondo, l'*étranger* o K. il processato, non sa cantare «gli altri», non sa cantare «il mondo», i suoi personaggi lavorino pure a scavar Sempioni o a manovrar rulli compressori, restano sempre soprattutto ideogrammi di una sua STORIA INDIVIDUALE. E il problema è questo: può farcela lo scrittore oggi a scrivere VERI romanzi, A CANTARE «COME SE LUI NON CI FOSSE» il mondo e gli uomini? Se sì allora la sua libertà sarà nelle responsabilità che lo legano a questo mondo e a questi uomini, ma se non è così, se resta un «lirico», è logico che non possa trovare

¹¹ Riporto il passo in cui spiega per la prima volta l'uso del termine: «Parlare d'ermetismo a proposito di Pavese può sembrare un paradosso. Lui, l'anti-ermetico per eccellenza, il refrattario a ogni "scuola", il poeta di *Lavorare stanca*, il "contadino" testardo e solitario [...] Che Pavese non sia altri che uno dei più intelligenti poeti della generazione così detta "ermetica" ce lo ricorda il suo nuovo libro» (*Prima che il gallo canti*, 1948, CI, p. 1214).

libertà che nella responsabilità della sua coscienza (*Elio Vittorini, Il garofano rosso*, 1948, CI, p. 1262).

Se Pavese da un certo punto in poi è accusato di *ermetismo*, anche Vittorini non sfugge a severe critiche da parte del giovane autore. Il termine che attira il nostro interesse è *lirica* (e il corrispondente aggettivo *lirico*), a cui in altri luoghi Calvino ricorre per indicare l'opera di Vittorini. Il saggio su *Garofano rosso* costituisce la prima testimonianza di un'opinione critica di lunga durata, riportata anche ne *Il midollo del leone*, 1955, PS, p. 11: «L'astratto furore di Silvestro in *Conversazione in Sicilia* è quello dell'uomo che sente la tragedia della storia ma può muoversi solo al margine di essa, parteciparvi solo *liricamente*» (il corsivo è mio). A breve distanza, la critica è mossa ai protagonisti di *Prima che il gallo canti*, quindi a Pavese, ma in forma diversa, ossia insistendo sull'*intellettualismo* oltre che sulla esclusione volontaria dalla storia (che coincide con il suo *ermetismo* di cui abbiamo appena discorso): «L'uomo che sa di dover stare in margine a leggere la storia che gli altri vivono, con gli occhi metastorici del poeta intellettuale» (*ibid.*).

Per comprendere l'uso terminologico calviniano è necessario collocarlo nel contesto del saggio su *Garofano rosso*. Calvino sostiene infatti che «di recensioni al *Garofano rosso* se ne dovrebbero far due: una al romanzo e una alla prefazione» (*Elio Vittorini, Il garofano rosso*, 1948, CI, p. 1261), ma finisce di fatto per concentrarsi solo sulla prefazione, dedicando al romanzo un piccolo riassunto. La pubblicazione del romanzo costituisce un'occasione per fare una riflessione teorica sulla sua idea di letteratura, cioè per difendere la sua posizione, piuttosto che una critica dell'opera vittoriniana. Pubblicato nel 1948, il romanzo era stato corredato da una lunga prefazione (ora in Vittorini 2008, 478-502), che ne spiegava la genesi travagliata e le ragioni della pubblicazione,¹² questa attirò

¹² Oggetto di sequestro da parte della censura fascista nel 1934, *Garofano rosso* era rimasto solo parzialmente edito in rivista. Risentiva inoltre delle operazioni autocensorie di Vittorini ancor più di quelle della censura vera e propria, come spiega l'autore nella *Prefazione a «Il garofano rosso»* in Vittorini 2008, 497: «Infine vi sono alterazioni spontanee, dovute al fatto ch'io ero preoccupato, ritoccando il libro, nel '35, di renderlo il più possibile accetto alla censura. Più di un riferimento alla spavalderia cosiddetta fascista è stato perciò attenuato, e più di un motivo per cui noi ragazzi si poteva aderire al fascismo è stato alleggerito soppresso. Reintegrare oggi, quali erano, questi elementi non mi sarebbe possibile. Non possiedo il libro che nella versione in cui fu sottoposto alla censura. E la versione delle puntate che apparvero in "Solaria" è, in tal senso, anche meno significativa: *lavorata* dalla censura più di quanto io non abbia *lavorato* tutto l'insieme per la censura». Vittorini presentò il romanzo come *documento* (ivi, 495) di un momento della sua attività di scrittore, ormai sorpassato nella sua sensibilità, ma di cui comunque sarebbe stato utile disporre per altri in una edizione fino ad allora non disponibile.

l'attenzione di Calvino, in quanto Vittorini differenziava in essa la sua presente idea di letteratura da quella passata.

La prefazione offre a Calvino l'occasione di riflettere sulla sua idea antilirica del romanzo. Infatti, la sua posizione teorica si trova in netta antitesi rispetto all'auspicio di Vittorini che il romanzo si ricongiunga con la poesia (da cui sarebbe stato generato) come il melodramma è restato musica, dopo essere da questa derivato. Quindi nella prefazione Vittorini fa riferimento alla lirica musicale e non alla poesia lirica, mentre è Calvino che opera un'interpretazione quasi sillogistica, da cui deriva l'equazione tra narrativa e lirica nel sistema vittoriniano. Per Calvino *lirica* è sinonimo di soggettivismo, una forma che ha avuto larga espressione nella letteratura del passato, che appunto si basava sull'espressione individuale. Egli, invece, propone una letteratura di derivazione popolare, che sia il risultato di un impulso collettivo incanalato dagli scrittori.¹³ In maiuscoletto è sottolineata la svolta del passo (e del saggio) in cui viene data una definizione del *vero* romanzo che consisterebbe in uno scritto in cui l'autore sappia eclissarsi, non sovrapponendo le sue esigenze individuali alla natura del romanzo.

Il significato di *lirico* riscontrato in Calvino è molto diffuso in altri autori vicini al Pci, lo ritroviamo infatti in Vittorini stesso, nell'intervista *Où un communiste défend le libre examen*, 1949 (ora in Vittorini 2008, 547): «Ce n'est pas le lyrisme qui fait un écrivain révolutionnaire» (trad. "Non è il lirismo a rendere uno scrittore rivoluzionario").¹⁴ Il termine *lirico* è presente anche in Fortini, per esempio in *Che cosa è stato il Politecnico*, 1951 (Fortini 1957, 72): «È evidente, che, malgrado i lunghi scritti storici e filosofici, il secondo "Politecnico" è una rivista per immagini liriche, una rivista letteraria nel senso migliore (o peggiore) della parola». Il termine è presente anche in *Le vie degli ex comunisti*, 1951 (*id.*, 203) sempre in funzione polemica nei confronti di Vittorini: «Cominciamo col levar di mezzo certe affermazioni liriche: per esempio la curiosa e immaginosa idea che il capitalismo sia un residuo feudale non ancora debellato dal liberalismo».

¹³ Tale posizione è chiaramente espressa in due luoghi fondamentali della teoria letteraria calviniana, ossia in *Saremo come Omero!*, 1948, *Saggi*, pp. 1483-87 e nella *Prefazione al Sentiero dei nidi di ragno* del 1964 (Calvino 1991, 1186). Anche nel nostro corpus sono presenti alcuni passi importanti in cui Calvino spera che, come è accaduto in America, possa nascere una letteratura popolare, come in *Sherwood Anderson scrittore artigiano*, 1947, CS, p. 1284.

¹⁴ L'intervista riveste grande importanza per le posizioni di Vittorini rispetto all'interpretazione ideologica della letteratura, in questa egli adduce come esempio alcuni autori che è necessario considerare per motivi letterari, senza sovrapporre le ragioni della politica.

Soprattutto nell'ultimo esempio è evidente un uso vicino a quello calviniano, infatti *lirico* sembra significare “proprio di un soggettivismo mistificatorio”. Mentre Calvino applica il termine a questioni letterarie, Fortini piuttosto a quelle politiche e ideologiche.

Un'altra questione di rilievo riguarda il legame creato da Calvino tra la scrittura di Camus nello *Straniero* (1942) e il *Processo* di Kafka (1925), equiparati per la componente soggettivistica. Nel caso di Kafka questo saggio è indice dell'evidente mancata scoperta del modernismo da parte del primissimo Calvino, mentre la diffidenza nei confronti delle esperienze letterarie di Camus (ma anche di Sartre, con *La nausea*) è testimoniata da più momenti della riflessione saggistica calviniana, di cui *Filosofia e letteratura* (1967, PS, pp. 188-96) riassume il nucleo teorico anche a distanza di molti anni.¹⁵ Nella collocazione di Kafka tra gli scrittori decadenti e individualisti Calvino dimostra maggiore conformismo rispetto alle posizioni ufficiali del Pci, confermata dalla forte vicinanza con le idee espresse nel saggio di Alicata di cui precedentemente abbiamo riportato alcuni estratti.

I due passi che seguono hanno grande importanza, in quanto mostrano una significativa presa di distanza dalle posizioni ufficiali del Pci. L'autore vi espone una breve sistemazione dei maggiori scrittori d'avventura inglesi, da lui molto amati, dichiarando esplicitamente la natura ideologica delle definizioni riportate. In maiuscoletto sono sottolineati

¹⁵ Il giudizio su Kafka qui espresso è davvero “d'epoca” ed è pertanto destinato a dileguarsi ben presto insieme al fitto sistema di regole estetiche e compositive del nuovo realismo auspicato da Calvino. Per il cambiamento di prospettiva deve aver avuto grande importanza il numero de «Il Politecnico», n. 35, gennaio-marzo 1947 dedicato agli uomini del sottosuolo (cfr. Vittorini 2008, 424-27) e il saggio di Fortini *Kafka e la critica della cose* (in Fortini 1957 e con alcune modifiche sostanziali in *id.* 1965). In seguito modifica anche il giudizio su Camus, che sembra non essere più appiattito sotto l'etichetta di esistenzialista *lirico* qui appena vista, come testimonia il passo che segue. Mentre la diffidenza verso la proposta di Sartre, come spiega nel saggio su *Filosofia e letteratura*, 1967, PS, p. 190 ha una ragione profonda alla sua base: «Il filosofo-scrittore può gettare sul mondo un nuovo sguardo filosofico che sia nello stesso tempo un nuovo sguardo letterario? Per un momento, quando il protagonista della *Nausée* osserva la sua faccia nello specchio, questo può essere possibile; ma per larga parte della sua opera il filosofo-scrittore appare come un filosofo che ha a suo servizio uno scrittore versatile fino all'eclettismo. La letteratura dell'esistenzialismo non ha più corso perché non è riuscita a darsi un rigore letterario. SOLO QUANDO LO SCRITTORE SCRIVE PRIMA DEL FILOSOFO CHE LO INTERPRETA, IL RIGORE LETTERARIO SERVIRÀ DI MODELLO AL RIGORE FILOSOFICO: ANCHE SE SCRITTORE E FILOSOFO CONVIVONO NELLA STESSA PERSONA. Questo vale non solo per Dostoevskij e per Kafka, ma anche per Camus e Genet». Tale visione si sposa bene con quella del vero romanzo vista in corpo e che vedremo per il caso di Elsa Morante nel prossimo paragrafo. Infatti gli scrittori riescono a rendere arte la loro filosofia, di qui la riabilitazione piena di Kafka, Camus e quella mancata di Sartre. Tale riflessione, quindi, il cui centro ho sottolineato con il maiuscoletto, costituisce un momento di riflessione teorica mai smentito da interventi successivi e la cui presenza è possibile rintracciare in molti giudizi critici della seconda parte del nostro *corpus*.

alcuni termini tipici della critica giovanile calviniana, tra cui spicca soprattutto *decadentismo esotistico*, che si collega ad altri che lo anticipano, come *imperialistico*:

Una definizione STORICO-CLASSISTA ci farà intendere meglio il posto del Conrad nel filone della narrativa celebrante le glorie navali e COLONIALI inglesi: *dopo il Defoe*, cantore dell'iniziativa solitaria dei pionieri, in nome d'una RELIGIOSITÀ FANATICA MA larga ai compromessi morali, *dopo lo Stevenson*, espressione del momento di più piena prosperità commerciale, per cui gli scenari marini ed esotici si trasformano in fiabe colorate e il male e il bene in due zone ben distinte e senza interferenze, *dopo il Kipling*, AULICO PROPAGANDISTA del momento bellico e IMPERIALISTICO dell'espansione coloniale, *il Conrad* rappresenta l'abbandono al DECADENTISMO ESOTISTICO, L'UOMO BIANCO CHE NON SE LA SENTE PIÙ D'ESSERE BIANCO, il marinaio che cade sfinite dalle febbri col terrore d'essere sepolto in mare, con un solo simbolo positivo, l'antico e rigido capitano-gentleman, portato come esempio ormai ahimè irraggiungibile (*La linea d'ombra* di Joseph Conrad, 1947, CI, p. 809).

Nella forma della *distributio*¹⁶ Calvino dispone alcune caratteristiche degli autori, facendone un breve ritratto (ho sottolineato in corsivo l'inizio di ogni nuova diramazione della figura). Sin da queste affermazioni si nota l'intenzione di giustificare le proprie letture, mostrando una consapevolezza politica rispetto a questi autori. La «definizione storico-classista» serve quindi a collocare gli scrittori nella storia del dominio coloniale. Tuttavia, quasi tutti i membri della *distributio* hanno un elemento attenuativo (sottolineato dal maiuscoletto corsivo) rispetto alla caratterizzazione politica. Per Defoe la caratterizzazione è volta a riconoscere primariamente i punti di negatività (cantore del momento coloniale e «d'una religiosità fanatica»), ma prontamente attenuata attraverso la proposizione avversativa. Mentre per Stevenson la definizione non è caratterizzata da elementi politici, perché infatti Calvino avvicina le sue opere alla forma della fiaba, non rispecchiando la preannunciata «definizione storico-classista». Il propagandismo di Kipling è nobilitato dall'aggettivo *aulico*, mentre per Conrad usa la categoria di decadentismo, che equivale a riconoscerne alcuni limiti, ma la corregge prontamente con una diafora¹⁷ che mostra in una breve frase un aspetto fondamentale della narrativa conradiana, ossia la crisi dell'uomo bianco nella fase avanzata del colonialismo.

¹⁶ In una più movimentata e rapida *correctio* dispone invece Pavese le caratteristiche di alcuni scrittori di mare: «Il Mare del Sud è veramente per Conrad il luogo dell'anima – non l'altomare di Melville, titanico e insieme biblico, non quello di Stevenson, stazione climatica ricca di nobili leggende e interessanti istituzioni, ma il perenne inquieto viavai della costa, “del mare e della costa”, l'esitazione che può fare di ogni approdo, di ogni saputo, banale, previsto approdo, l'inizio di una stupenda e assurda avventura di giovinezza di passione e di destino» (*Joseph Conrad*, 1946 prefazione ai *Racconti di mare e di costa tradotti* da Jahier, ora in Pavese 1951, 179). Confrontando il passo con quello calviniano è possibile evidenziare forti differenze tra la presentazione storico-classista di Calvino e quella mitica di Pavese.

¹⁷ Cfr. Mortara Garavelli 1988, 213-14.

L'aspetto centrale di questa sistemazione *storico-classista* è la compresenza dell'elemento critico e della sua attenuazione, come nel giovane Calvino convivevano due anime: una maggiormente incline alla linea di Partito e un'altra radicata nelle letture d'infanzia, che era totalmente slegata da ogni ideologia. Credo che oltre alla crisi politica del '56, uno dei punti di fondamentale insostenibilità di una linea ideologica da parte di Calvino sia stato originato dalla necessità di dover giustificare la letteratura agli occhi delle proprie scelte politiche. Il grande limite della sua visione giovanile era di voler applicare retroattivamente una visione politica a opere e autori lontani dal discorso culturale e politico del Secondo dopoguerra, secondo una tendenza fortissima di quell'epoca.¹⁸

L'articolo da cui è tratto il passo appena visto è del 1947, mentre vorrei ora presentare il punto di vista calviniano di soli due anni dopo, cioè nel 1949:

Non fu uomo d'idee democratiche: tutt'altro. Fu un fiero e dichiarato reazionario, i suoi eroi sono uomini di stampo antico, il suo massimo ideale la fedeltà, della Rivoluzione francese non rievoca che orrori. Aveva una speciale idiosincrasia, del tutto immotivata e irrazionale, per gli anarchici: e su di loro, che di fatto non aveva mai conosciuto, scrisse un intero romanzo (*L'agente segreto*) e diversi racconti. *Ma il suo reazionarismo, come sempre nei reazionari d'ingegno, aveva radici storiche ed economiche ben definite*: Conrad è l'uomo della navigazione a vela spodestato da quella a vapore, l'uomo formato dall'antico capitalismo mercantile con una sua etica ben precisa, CHE GIUDICA IL NUOVO MONDO DELL'INDUSTRIA E DELLO SFRUTTAMENTO COLONIALE SENZA SCRUPOLI (*Joseph Conrad scrittore poeta e uomo di mare*, 1949, CC, p. 812).

Nel brano vediamo due momenti in cui Calvino difende Conrad da ogni possibile accusa riconoscendone apertamente le posizioni reazionarie e antidemocratiche. Anche qui c'è un *ma*, in quanto il suo è un reazionarismo degli «uomini d'ingegno», frutto di motivi storici e biografici, un punto di vista che comunque non gli impediva di giudicare «il mondo dell'industria e dello sfruttamento coloniale». Calvino arriva dunque a difendere apertamente Conrad da una lettura biografica della sua opera, che invece era necessario leggere separatamente dalle posizioni politiche del suo autore.

Il *reazionarismo* è categoria politica usata per descrivere un dato oggettivo della biografia conradiana, ma riveste minore importanza nell'economia del saggio in quanto la lettura non è più soltanto politica. Di fatto questo brano fotografa un passaggio

¹⁸ Possiamo addurre molti esempi, come quello di Vittorini nel *Il programma-progetto di «Politecnico»* in Vittorini 2008, 222: «Perché Shakespeare può essere ancora popolare e Sofocle e Eschilo non possono esserlo più [...] Che cosa rimane di attuale nelle commedie di Goldoni», oppure ivi, 221 «D.H. Lawrence reazionario? Dostoevskij reazionario?». A quest'altezza sono frequenti i riferimenti all'*utilità* di taluno o talaltro libro o scrittore, soprattutto negli intellettuali più vicini al Pci, come in *La corrente «Il Politecnico»*, 1946 (in Alicata 1968, 244): «In che misura è viva e moderna, cioè “nuova” e “utile”, per noi, una letteratura che ha fra gli altri come portabandiera uno Hemingway?».

fondamentale nell'uso dei termini politico-ideologici nel giovane Calvino, che si appresta a diventare scrittore maturo: il lessico della politica, così come l'ideologia, cominciano a perdere fascino di fronte alla complessità della letteratura e del lessico di cui è possibile far uso per illuminarla attraverso l'atto critico.

In questo passo credo sia ormai evidente che Calvino è sempre meno disposto a conformarsi a posizioni politiche ufficiali, soprattutto per i classici; mentre è dello stesso anno la recensione a *Le donne di Messina* di Vittorini, in cui esprime posizioni ancora vicine a quelle del Pci per la nuova letteratura, ossia quella contemporanea. Le osservazioni presenti in questo saggio, ma anche quelle contenute nel precedente su Conrad, hanno un grande valore documentario in quanto mostrano l'affermazione progressiva della visione della letteratura di Calvino che prevale su ogni diffidenza ideologica.

1.1.3 Altre consuetudini lessicali

Nei saggi degli anni '40 e dei primissimi anni '50 è possibile riscontrare una connotazione personale data a certi termini, rafforzata dalla ripetizione dell'espressione in questione anche in scritti diversi. Questi usi sono generalmente legati alle posizioni letterarie e politiche di Calvino, perciò hanno grande rilevanza nei suoi giudizi su autori e opere. Ho scelto di metterli in rilievo in quanto costituiscono una coloritura unica del lessico giovanile, non più riscontrabile negli scritti maturi.¹⁹ Ne abbiamo già incontrati alcuni, come *ermetico* riferito a Pavese, infatti considererei parte dell'idioletto anche le occorrenze di termini filosofici e critici usati secondo un'accezione privata e che dunque non presentano una completa coincidenza di significato rispetto all'abitudine di altri scrittori. Rispetto al percorso evidenziato nel paragrafo precedente, in questo saranno evidenziate espressioni che, seppur influenzate anch'esse dalla visione politica e letteraria di Calvino, non sono diffuse presso altri autori.

[*Menzogna e sortilegio*] è un romanzo *sul serio*, pieno d'esseri umani vivi, e, pur senza scoprire intenzioni di polemica sociale, è penetrato fino all'osso, interamente, disperatamente della DOLO-ROSA CONDIZIONE D'UNA UMANITÀ DIVISA IN CLASSI e non dimentica per un istante la situazione

¹⁹ Qualche traccia è ancora presente nei saggi degli anni '60 e persino degli anni '70, mentre la limpidezza piena raggiunta dagli ultimi saggi raramente ricade in un lessico privato. Tuttavia sono presenti pochissimi esempi, quindi avrò cura di menzionarli anche nei capitoli non dedicati alla questione linguistica.

della società in cui si muove (*Un romanzo sul serio (Menzogna e sortilegio di Elsa Morante)*, 1948, CI, p. 1194).

L'espressione *sul serio* è presente sin dal titolo dell'articolo²⁰ in quanto si trova al centro dell'argomentazione calviniana. Il romanzo non fu accolto uniformemente dalla critica postbellica, soprattutto a causa della sua lingua e delle ambientazioni, entrambe vicine alle consuetudini romanzesche ottocentesche. Calvino, invece, seppur giovanissimo, ha subito riconosciuto il valore letterario del romanzo della Morante.²¹

Bisogna specificare che per quanto Calvino abbia apprezzato la ricerca psicologica compiuta dall'autrice nell'approfondimento dei personaggi, questo non è l'aspetto principale che lo ha portato a difendere il romanzo. Si tratterebbe infatti di un «romanzo sul serio» in quanto l'autrice non descrive programmaticamente la realtà sociale per mostrarne le contraddizioni, ma con naturalezza riesce a far trasparire queste ultime dall'impianto romanzesco di tipo realistico. L'espressione è dunque polemica rispetto ai romanzi che azzarderei a definire “per finta”, cioè quelli così intenti a rappresentare tematiche sociali che finiscono per perdere di vista non solo la critica sociale ma anche gli aspetti più intimamente romanzeschi. In secondo luogo, grazie all'uso di questa espressione non del tutto limpida, oltre alla capacità di *Menzogna e sortilegio* di trattare la questione sociale, Calvino può fare riferimento più in generale al carattere ottocentesco del romanzo, che dunque sarebbe «sul serio» anche perché capace di conservare il vecchio modo di fare romanzi, precedente al modernismo.²²

²⁰ In tal caso si tratta del titolo originale con cui è stato pubblicato su «L'Unità». Lo specifico in quanto non è sempre così: un saggio molto importante, quello che qui è indicato con *Silvio Micheli, Pane duro*, 1946 in realtà presentava un titolo ben più eloquente, tratto dall'articolo stesso, ossia *Adesso viene Micheli, l'uomo di massa*. I nuovi titoli scelti dal curatore Barenghi aiutano spesso a identificare chiaramente l'autore e l'opera oggetto del saggio, tuttavia il nuovo nome potrebbe portare a qualche confusione nel caso si consulti bibliografia precedente alla raccolta dei *Saggi* (Calvino 1995); si dà il caso che i due principali lavori critici sul saggista (Ferretti 1989 e Bertone 1992) lo precedano, causando questa inutile ambiguità.

²¹ Rispetto a questo saggio vi è una testimonianza unica nel suo genere, perché in una lettera alla Morante definisce il suo saggio così: «Vedrai lì il mio giudizio, severamente marxista-leninista» (Calvino 2000, 227). Nella lettera, di carattere davvero privato per il giudizio «il romanzo mi è piaciuto moltissimo» (*ibid.*) e per un riferimento a certune turiste svizzere di cui si sarebbe innamorato a Venezia, testimonia quindi la volontaria patina ideologica conferita da Calvino ai suoi scritti per il quotidiano comunista.

²² Nei saggi della maturità troviamo un'espressione molto simile (in corsivo), con un significato affine a quello esposto fin ora: «Letterariamente è uno scrittore barocco [...] e soprattutto è scrittore *fino in fondo*, che non vuole tanto illustrare una teoria o difendere una tesi quanto mettere in moto una giostra d'invenzioni che equivalgano sul piano dell'immaginazione e del linguaggio a quel che la nuova filosofia e la nuova scienza stanno mettendo in moto sul piano del pensiero» (*Cyrano sulla Luna*, 1982, CC, 824). Sono qui ben visibili due tendenze dello scrittore maturo: quella a individuare periodizzazioni storiche e l'uso della metafora (in questo caso afferente alla semantica del gioco e del meccanismo, particolarmente rilevante).

Il passo riportato su Elsa Morante e quello che segue su Stefano Terra presentano aspetti centrali dell'idea di letteratura di Calvino in quegli anni: di entrambi i narratori, infatti, apprezza gli aspetti realistici volti alla rappresentazione del conflitto tra classi sociali. Il giovane Calvino è molto incline a sottolineare anche gli aspetti più deboli, in particolare quelli che non si confanno al suo programma letterario. Tale caratteristica è destinata (malauguratamente) a perdersi negli scritti della maturità poiché in questi ultimi tende sempre più a occuparsi di grandi o nuovi classici, mentre quando recensisce i contemporanei proprio la mancanza di argomentazioni forti rende i suoi saggi fin troppo omogenei.²³

Un'altra forma di lessico privato è presente nell'esempio che segue, in corsivo (che è mio):

E il suo esser ASPRO, CALDO di vita buona e cattiva a un tempo è quello che lo fa moderno e poeticamente valido; ma il suo esser *generoso*, cioè facile d'espressione e di sentimenti è quello che lo fa sì scrittore sociale, vicino agli uomini e nemico dell'ingiustizia, ma talora superficiale, privo di mordente, laddove per giovare agli uomini uno scrittore dovrebbe essere spietato. Terra non è un marxista che analizza, calcola, e sa essere, se è necessario, anche SPIETATO contro se stesso e quelli per cui combatte. (Si veda in *Rancore* lo smarrimento che prende i suoi personaggi alla notizia del patto russo-tedesco) (*Rancore di Stefano Terra*, 1946, CI, p. 1285).

Qui siamo facilitati dalla presenza della definizione di *generoso* per cui Calvino intende «facile d'espressione e di sentimenti». Il termine ricorre un'altra volta, in *L'isola del tesoro ha il suo segreto*, 1955, CC, p. 967: «il troppo generoso Dumas padre», per cui si potrebbe ipotizzare lo stesso significato illustrato nel saggio su Stefano Terra. Infatti, nel secondo esempio, pur a quasi dieci anni di distanza (che per questi usi terminologici sono davvero molti, dato che proprio nel corso degli anni '50 abbandona progressivamente lo stile giovanile), Calvino sta elencando alcuni narratori di romanzi storici o realistici ottocenteschi, tra cui Dumas forse è il più «facile d'espressione e di sentimenti».²⁴

Oltre a questi due aspetti è possibile intravedere un'analogia tra il romanzo «sul serio» della Morante e la «giostra d'invenzioni» di Cyrano, in quanto in entrambi l'autore ha dato la priorità alla storia, ossia alla creazione letteraria. Come viene detto espressamente nel passo qui riportato, infatti, un romanzo non è scritto per illustrare una teoria o difendere una tesi. Tanto sta a cuore questo aspetto a Calvino, che le opere riuscite in questo intento, a distanza di anni, sono definite «romanzo sul serio» o «fino in fondo».

²³ I saggi giovanili restano impressi nella memoria, ognuno (pur nei suoi limiti) espone un'idea centrale importante che la recensione dà occasione di trattare. Per certo si tratta anche di un atteggiamento proprio dei giovani (che tendono a voler mettere l'ultima parola) e di quegli anni, in cui il dibattito culturale era molto acceso.

²⁴ Un'altra ipotesi sul significato di questo secondo *generoso* potrebbe essere riconducibile al gran numero di scritti di Dumas padre, molto cospicui anche sul piano quantitativo delle singole opere. Rispetto a

In entrambi i passi il termine è velato da una connotazione negativa, come sinonimo di eccessivamente sentimentale ma anche, nel caso di Terra, «superficiale, privo di mordente» e incapace di compiere un'autocritica.

Dal punto di vista lessicale questo passo è significativo per lo stile giovanile, ritroviamo infatti una caratteristica positiva «il suo esser aspro» e una negativa, ossia quella di non saper essere *spietato* (entrambe sottolineate dal maiuscoletto). Notiamo innanzitutto che *aspro* è seguito da *caldo*, aggettivi sinestetici riferiti un romanzo, che potremmo parafrasare con *crudo* e *intriso*, con un'evidente perdita di effetto espressionistico ricercato da Calvino.²⁵ Il caso è esemplificativo di una tendenza onnipervasiva negli scritti giovanili, per cui Calvino tende a esprimersi usando connotazioni forti per restituire un senso di vita vissuta, popolare, per cui ciò che è autentico si tinge necessariamente di toni realistici che tuttavia tendono a una raffigurazione quasi espressionistica. Anche *spietato* è altrettanto colorito, rispetto a tutti i sinonimi che avrebbe potuto usare, come “(molto) severo” o “(sufficientemente) autocritico”.

In ultima istanza, è ben visibile l'osservazione finale di stampo ideologico, che si ricollega a quelle viste in precedenza: uno scrittore veramente marxista ha il dovere di operare la suddetta autocritica, in quanto nel suo intento realistico deve rappresentare nel miglior modo possibile la società.²⁶ Al contrario invece, scrivere in modo approssimativo comporta una mistificazione di ciò che si sta descrivendo, per cui l'autore finisce per assumere quei toni «troppo generosi» da cui siamo partiti. L'uso di *generoso* si ricollega

questo termine non credo sia interessante individuare una definizione univoca, quanto invece sottolineare la mancanza di precisione sul piano del significato. Infatti, risulta difficile riscontrare quest'ultima negli scritti calviniani maturi, poiché la ricerca linguistica della maturità (come vedremo profusamente nel prossimo paragrafo) è interamente volta a evitare ambiguità linguistiche.

²⁵ Il riferimento all'espressionismo è fatto da Calvino stesso nella Prefazione del 1964 a *Sentiero dei nidi di ragno* «Forse il vero nome di quella stagione italiana, più che “neorealismo” dovrebbe essere “neo-espressionismo”» (Calvino 1993, 1190). Mentre già nella *Nota introduttiva 1954 al Sentiero dei nidi di ragno*, in ivi, 1206 vi si riferisce indirettamente quando dice di «non riconoscersi più in quella esasperazione di linguaggio e immagini».

²⁶ Cfr. un passo molto eloquente come il seguente: «Micheli è uno scrittore marxista, marxista quanto può esserlo uno scrittore, e non perché ogni tanto, come in un coro che sottolinea l'azione, personaggi o figure irreali s'abbandonano a vere e proprie dissertazioni dottrinarie, che se non possono mai esser dette retoriche, pure son sempre gratuite e non necessarie. Marxista perché la sua umanità si muove in una zona dove vale solo la prepotenza dei richiami economici, dove ogni mutamento d'ordine morale trova ragione in un mutamento d'ordine economico (come nel nuovo impiego di Castello sul Poggio)» da *Silvio Micheli, Pane duro*, 1946, CI, p. 1172-73.

a quello di *lirico* che abbiamo visto in precedenza, ma anche a un altro termine che incontreremo nel prossimo esempio, ossia *elegiaco*.

E in questo non è *elegiaco* o rassegnato: se la piglia con noi, è d'una severità feroce. Questa è la sua morale, la «porta stretta» che apre ai suoi personaggi e a noi. Per questo resta, quanto più è chiaro e alla mano, uno scrittore «difficile», «scomodo»: perché è più comodo scansarlo e ricamarci su che accettarlo com'è (*I piccoli uomini di Anton Čechov*, 1954, CC, p. 800).

Il passo ha punti di contatto con il precedente in quanto in entrambi si apprezzano caratteristiche della scrittura come quelle *aspre* e *crude* nel passo su Terra o come la «severità feroce» di Čechov. A tali connotazioni si oppone *elegiaco*, che infatti è precluduto dalla negazione, in quanto Calvino vuole mostrare l'assenza di una simile attitudine nell'autore.

La presenza di lessico politico e ideologico si attenua fino a scomparire negli scritti successivi (con un buon numero di occorrenze ancora negli anni '60), così come la lingua privata appena vista. Entrambe le caratteristiche sono infatti difformi dalle idee espresse da Calvino sulla lingua nel corso degli anni '60: il suo programma linguistico è volto alla formazione di una lingua molto chiara e precisa, che di certo non può sussistere in presenza dei tecnicismi dell'ideologia. Questi ultimi, infatti, possono essere adottati da autori diversi con leggere differenze di significato dovute a visioni individuali, di conseguenza fuori dal loro contesto alcuni termini tendono a diventare opachi. Simili fraintendimenti sono rifuggiti dallo scrittore maturo, poiché non è più accettabile la presenza di usi lessicali privati in un italiano per cui la questione della lingua è tutt'altro che conclusa.

1.2 Scelte linguistiche e approcci critici dello scrittore maturo

I saggi degli anni '80 presenti in questo *corpus* sono il frutto di posizioni consolidate da lungo tempo nel programma calviniano relativo agli usi linguistici. In *Una pietra sopra*, ossia la maggiore raccolta di saggi, tali posizioni sono espresse attraverso tre interventi principali: *L'italiano, una lingua tra le lingue* (1965), *L'antilingua* (1965) e *Note sul linguaggio politico* (1977-78). Questi scritti presentano tra loro punti di contatto, ma si occupano ciascuno di una problematica specifica: nel primo si delineano le caratteristiche della lingua (e dunque della letteratura) italiana e le differenze rispetto alle altre; il secondo, che, pur brevissimo, costituisce il cuore della riflessione calviniana, è una celebre analisi della diffusione di una lingua controintuitiva infarcita di tecnicismi; nel terzo, Calvino critica la scelta dei politici di servirsi di un linguaggio opaco (nel segno della faciloneria o al contrario di una mistificatoria difficoltà), volto a escludere i cittadini dalla vita politica. A questi possiamo aggiungere la riflessione su *Le parolacce* (1978), saggio non meno interessante dal punto di vista linguistico, di cui tuttavia non mi occuperò.

Procediamo quindi a inquadrare le principali posizioni linguistiche calviniane presenti in *Una pietra sopra*, dando la precedenza al saggio più noto e importante, *L'Antilingua*.²⁷ In primo luogo è necessario soffermarsi sulla sua definizione:

Caratteristica principale dell'antilingua è quello che definirei il «terrore semantico», cioè la fuga di fronte a ogni vocabolo che abbia di per se stesso un significato, come se «fiasco» «stufa» «carbone» fossero parole oscene, come se «andare» «trovare» «sapere» indicassero azioni turpi. Nell'antilingua i significati sono costantemente allontanati, relegati in fondo una prospettiva di vocaboli che di per se stessi non vogliono dire niente o vogliono dire qualcosa di vago e sfuggente (*L'Antilingua*, 1965, PS, p. 155).

La scelta tra sinonimi è qui oggetto di una riflessione acuta: abbiamo a nostra disposizione più parole che hanno significati simili, tuttavia non è detto che la variante meno usata, più astratta o letteraria sia necessariamente da preferire. Potremmo aggiungere noi che questa è se mai da riservare al momento della *variatio*, per evitare ripetizioni troppo insistite, se opportuna rispetto al contesto. Altrimenti meglio scegliere il termine più appropriato di volta in volta, evitando quindi di dover ricorrere alle strategie della *variatio*,

²⁷ Da questa breve rassegna sono state escluse, necessariamente, le riflessioni giovanili, cioè quelle che hanno subito dei cambiamenti proprio nel momento in cui sono state fatte le osservazioni che qui prendiamo in considerazione.

dato che non se ne sente la necessità perché tutte le sfumature sono già state colte dalla scelta linguistica dello scrivente. La questione della pertinenza linguistica non concerne quindi la ricerca di stili adeguati a registri elevati, ma è volta a creare una lingua che sia opportuna per ogni situazione, quindi una lingua sola, che soppianti le lingue private, quelle raffazzonate all'ultimo o lungamente pensate, tutte in ultima analisi innaturali, inservibili, non disponibili per un grande numero di utenti.²⁸

Per calibrare il fuoco della lingua è necessario fare ricorso alle lingue tecniche, che arricchiscano la lingua, senza tuttavia soppiantarla, cioè rispettando la regola vista sopra. Il nuovo termine (tecnico, ma lo stesso potrebbe valere per i forestierismi) deve essere quindi limitato all'indispensabile:

Se il linguaggio «tecnologico» di cui ha scritto Pasolini (cioè pienamente comunicativo strumentale omologatore degli usi diversi) si innesta sulla lingua non potrà che arricchirla, eliminare irrazionalità e pesantezze, darle nuove possibilità [...]; se si innesta sull'antilingua ne subirà immediatamente il contagio mortale, e anche i termini «tecnologici» si tingeranno del colore del nulla (ivi pp. 155-56).

La posizione rispetto ai tecnicismi è sostanzialmente la stessa dell'altro saggio principale, a cui faremo spesso riferimento, ossia *L'italiano, una lingua tra le lingue*, 1965, PS, p. 152, in cui si sottolineano i rischi degli eccessi tecnicistici:

Se c'è un continuo arricchimento di termini tratti dagli studi specializzati (processo da tempo in atto nell'italiano), quello che è acquisito dalla lingua non è il rigore lessicale ma solo le sue immagini sonore, non è la soddisfazione di stringere la realtà in modo che non scappi ma è un nuovo sistema di allusioni, non è la fondamentale democraticità del rapporto tecnico con le cose ma un nuovo accento dell'Autorità.

Quindi, in una giusta misura il tecnicismo è farmaco, mentre invece il suo uso insistito conduce a una perdita di senso, avvelenando la scrittura. Queste posizioni sono estese dalla lingua quotidiana a quella letteraria e soprattutto della cultura (da sottintendere come cultura scientifica, umanistica e delle scienze sociali):

Il problema non si pone in modo diverso per il linguaggio della cultura e per quello del lavoro pratico. Nella cultura, se la lingua «tecnologica» è quella che aderisce un sistema rigoroso, - di una disciplina scientifica o d'una scuola di ricerca - se cioè è conquista di nuove categorie lessicali, ordine più preciso in quelle già esistenti, strutturazione più funzionale del pensiero attraverso la frase, ben venga, e ci liberi di tanta nostra fraseologia generica. Ma se è una nuova provvista di

²⁸ Cfr. Mengaldo 1989, 10: «È evidente che potando la disordinata ricchezza dell'italiano – che a lui, come a Manzoni, doveva parere in definitiva miseria –, drenandone o arginandone le correnti più limacciose e centrifughe, lo scrittore ha inteso innanzitutto *modernizzarlo*, ridurre lo scarto dalle lingue di cultura più compatte e veicolari; ma chissà – mettiamo forse le mani su una prima ambivalenza – che così facendo non abbia per tempo mirato ad attingere la condizione linguistica ideale esaltata per il “cimmerico” [...], quella di essere nello stesso tempo una lingua moderna e una lingua morta».

sostantivi astratti da gettare in pasto all'antilingua, il fenomeno non è positivo né nuovo, e la strumentalità tecnologica vi entra solo per finta (*L'antilingua*, 1965, PS, p. 156).

Quest'ultima considerazione è fondamentale, in quanto aiuta a comprendere le scelte linguistiche dello studioso, molto più di quelle del narratore. Quest'ultimo può far riferimento a tutte le dichiarazioni precedenti, infatti, perché la narrativa ha un fitto legame con la vita. Mentre la riflessione sulla letteratura e le scienze umane, veicolata attraverso la scrittura saggistica, presenta altre regole, dato che tende a implicare tecnicismi propri della critica (letteraria, d'arte, cinematografica) in misura maggiore.

Le posizioni di Calvino sulla lingua degli anni '60 sono sostanzialmente confermate nelle *Lezioni americane* (ora incluse nel volume dei *Saggi*, Calvino 1995). Queste conferenze, postume e incomplete, sono cronologicamente prossime ai saggi del *corpus* da me studiato (prima metà degli anni '80), inoltre presentano con questo forti risponderenze concettuali e tematiche. Infatti possiamo affermare con certezza che alla base della scrittura del volumetto molto noto vi sia stato il seguente procedimento: Calvino, chiamato a tenere il ciclo di conferenze negli Stati Uniti rielabora il materiale degli ultimi anni organizzandolo tematicamente, attinge a un patrimonio già scritto da cui derivare una struttura saggistica complessa, molto ricca di riferimenti e citazioni. È sufficiente scorrere l'indice dei nomi delle *Lezioni* e quello della sezione *Narratori, poeti, saggisti* del volume dedicato saggistica (*ibid.*) per rendersi conto dei forti punti di contatto tra l'opera raccolta in volume come artefatto compiuto e i saggi dispersi su rivista raccolti postumi.²⁹

In ciascuna conferenza, a partire dal concetto chiave del titolo, si articola un discorso tematico, arricchito da esempi tratti principalmente dalle letterature europee e americane;

²⁹ Un indice del riuso di questo materiale, unico a dire la verità per ampiezza, è costituito dalla presenza, senza cambiamenti significativi, di parte di uno dei saggi più belli del nostro *corpus*, ossia *Perec, La vita istruzioni per l'uso*, 1984 confluito nelle *Lezioni americane, Saggi*, pp. 730-32. Tuttavia una differenza sostanziale divide i due interventi gemelli, ossia la collocazione del brano all'interno delle *Lezioni* in un panorama più vasto e ordinato, che restituisce un discorso unitario. L'abitudine di Calvino di non scrivere nuovi interventi sullo stesso argomento è di lunga durata, infatti è testimoniata dai tre saggi su Conrad (*La linea d'ombra di Joseph Conrad*, 1947; *Joseph Conrad scrittore poeta e uomo di mare*, 1949; *I capitani di Conrad*, 1954, CC, pp. 808-819) che ripetono interi concetti rielaborati di poco, a distanza di molti anni. Questo provoca spesso un trascinarsi di idee e termini inattesi, come una risacca della saggistica precedente, che scroscia con la forza dell'onda su quella successiva.

l'argomentazione sottende nuclei stilistici nascosti, che ne fanno il manuale di stile annunciato dal titolo inglese e dai singoli titoli delle conferenze.³⁰

Inevitabilmente, non potrò occuparmi di tutte le *Lezioni*, vorrei soffermarmi tuttavia su *Esattezza*, ossia sulla lezione dedicata agli aspetti linguistici, confrontandola con le posizioni dei saggi degli anni '60 per completare il panorama del pensiero linguistico calviniano prima di procedere all'analisi lessicale vera e propria.

Esattezza vuol dire per me soprattutto [...] un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione [...]. Alle volte mi sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l'uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, anime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze (*Esattezza*, 1985, LA, pp. 677-78).

Tale definizione è sovrapponibile alla dichiarazione calviniana relativa alla lingua probabilmente più nota tra tutte, cioè quella contenuta in *L'italiano, una lingua tra le altre lingue*, 1965, PS. In entrambe vediamo un tono catastrofico, di cui sono portatrici le metafore dell'*epidemia* (nelle *Lezioni*) e della *necrosi* (nel passo che segue), accomunate dall'area medica:

Il mio ideale linguistico è un italiano che sia il più possibile *concreto* e il più possibile *preciso*. Il nemico da battere è la tendenza degli italiani a usare espressioni *astratte* e *generiche*. Per svilupparsi come lingua *concreta* e *precisa* l'italiano avrebbe possibilità che molte altre lingue non hanno. Ma la necrosi che tende a farne un tessuto verbale in cui non si vede e non si tocca nulla lo sta cancellando dal numero delle lingue che possono sperare di sopravvivere ai grandi cataclismi linguistici dei prossimi secoli (*L'italiano, una lingua tra le altre lingue*, 1965, PS, p. 153).

Il discorso negli anni '60 era più generale, mentre nel brano più recente Calvino insiste maggiormente sul rapporto tra *pensiero* e *immaginazione*, dunque sul legame tra l'atto creativo e la resa linguistica, che costituisce uno dei temi fondamentali delle *Lezioni americane*. Per quest'opera si può rilevare inoltre che gli interventi assumono forza contestuale dal *medium* saggistico di più ampia estensione e organizzazione concettuale. I saggi del nostro *corpus*, in misura maggiore di quelli raccolti in volume da Calvino stesso, sono invece soggetti alla dispersione dovuta alla loro forma breve e isolata. Il meccanismo di

³⁰ Il titolo inglese è *Six memos for the next millennium*, in cui *memo* mantiene un forte legame con l'origine latina *memorandum*, ossia "da non dimenticare, da tenere presente" (sulla difficile traduzione del titolo Calvino 1995, 2957-58). All'arte del riassunto è dedicata *Rapidità*, alla creatività della scrittura *Visibilità*, alla spinta divagatoria e molteplice, ossia alla spinta enumerativa del romanzo enciclopedico modernista *Molteplicità*, alla *concinnitas* la prima lezione *Leggerezza*, che porta con sé sulla bilancia dello stile la sua compagna *pesantezza*.

riuso è sostanzialmente lo stesso citato in precedenza, nelle *Lezioni* è dunque entrata, riformulata sì ma sostanzialmente identica sul piano contenutistico, una tesi di vent'anni prima, in quanto costituisce un punto ancora nodale della ricerca linguistica calviniana.

Alla luce di questa concezione della lingua, la domanda sorge spontanea: cosa dobbiamo aspettarci, dunque, dal punto di vista lessicale da questi saggi pubblicati su rivista alla fine del percorso della scrittura calviniana? Dallo studio emerge una scelta lessicale oculata, propria dell'italiano scritto formale, omogenea dal punto di vista del registro. Non è possibile reperire infatti arcaismi e neanche parole rare e di difficile comprensione; dall'altro lato non è certamente possibile riscontrare dialettismi, oppure elementi del registro basso e colloquiale.³¹

Per quanto concerne invece le lingue tecniche bisogna interpretare le affermazioni programmatiche che abbiamo visto sopra alla luce dei fatti: il lessico tecnico, come quello del meccanico ne *L'antilingua* (pp. 156-57), evita che ci serviamo di vocaboli generici per indicare oggetti e concetti che hanno un nome, ma che spesso non siamo abituati a usare. La lingua italiana ancora da farsi, auspicata da Calvino, amplierà i suoi orizzonti verso un buon numero di tecnicismi, riducendoli però allo stretto indispensabile. Questi vocaboli specifici, sottratti alla polvere del dizionario, è bene che non siano infatti eccessivamente tecnici per evitare di esservi relegati nuovamente per la loro rarità e poca praticità. Il programma, si capisce, è ambizioso e richiede agli italiani del futuro di approfondire la loro coscienza linguistica.

Naturalmente, tale ideale linguistico ha avuto effetti profondi sugli scritti saggistici calviniani. Egli prende una posizione molto chiara rispetto all'ondata strutturalista da lui attraversata, proprio perché questo periodo ha costituito uno dei momenti della nostra storia culturale in cui più si è dato vita a tecnicismi scientifici o presunti tali. Nei suoi scritti saggistici non possiamo infatti incontrare con facilità tecnicismi propri delle scienze umane, soprattutto della narratologia e della linguistica. Gli unici termini filosofici, antropologici e narratologici presenti sono tecnicismi di stretta necessità. Quando

³¹ La «resistenza al dialetto» registrata come punto fondamentale da Mengaldo 1989, 13 è ancora più forte nella saggistica, sin dal periodo neorealistico. Nei saggi della seconda metà del *corpus* si può dire che la questione sia stata “archiviata” da tempo (dopo la polemica con Pasolini negli anni '60) a favore di una lingua unitaria.

possibile preferisce invece servirsi di perifrasi o diluire nell'argomentazione concetti di tipo strutturalista, senza servirsi di un lessico specifico. Il vantaggio di tale operazione è avere una lingua più democratica, che può raggiungere un numero più ampio di lettori, e meno soggetta a invecchiamento terminologico.³²

Se una parola viene scelta vuol dire che non c'erano alternative possibili con lo stesso significato. Le occorrenze tecniche non devono perciò trarre in inganno, nel percorso che segue, infatti, è più facile imbattersi in lessico tecnico di discipline non tanto frequentate da Calvino, rispetto ai tecnicismi propri degli approcci critici a cui si mostrò più sensibile. L'unica eccezione è costituita dall'antropologia, di cui sono più abbondanti le spie terminologiche; d'altronde però non è possibile chiamare in altro modo concetti come *totem*, *tempo ciclico* ecc., quindi ancora una volta l'uso calviniano è di necessità.

La sua scelta linguistica è profondamente orientata verso l'univocità, la ricerca di chiarezza e la risoluzione dell'ambiguità linguistica. Grazie a una lingua estremamente curata negli aspetti appena evidenziati, Calvino può esprimere le sue posizioni letterarie. Ho scelto di segnalare anche quei luoghi in cui la riflessione teorica si concentra, anche se non sono caratterizzati da elementi linguistici distintivi. I paragrafi che seguono rispecchieranno prima di tutto quantitativamente la presenza di una data disciplina o orientamento critico nella saggistica calviniana; poi, ove possibile, si soffermeranno su presenze lessicali che attirano l'attenzione del lettore per la loro specificità.

1.2.1 *Storia letteraria e comparativismo*

Nei suoi scritti saggistici su rivista Calvino tende a organizzare la materia in una struttura ricorrente e a servirsi di approcci critici la cui presenza è stabile e continuativa per gli ultimi anni del suo lavoro; queste prospettive hanno tuttavia radici lontane, in quanto sono il frutto di anni di intensa riflessione teorico-letteraria, ossia gli anni '60.

Per quel che concerne la struttura, l'articolo si apre con l'individuazione dell'occasione-spinta (una nuova uscita, traduzione o riedizione) per poi procedere a tagliare

³² Cfr. Mengaldo 1989, 12n che riassume i punti salienti dei due saggi calviniani: «L'accento posto sul rigore e la "democraticità" insiti in un uso appropriato dei linguaggi tecnici; il richiamo insistente all'esigenza di concretezza, precisione, univocità nell'uso della lingua; quello alla necessità che l'italiano, se non vuol morire, divenga una lingua strumentalmente moderna».

l'opera da angolature diverse, prevedendo quasi sempre la presenza di uno o più brevi riassunti, per poi finire in modo accattivante, facendo dell'ultimo paragrafo un *fulmen in clausula* oppure riportando citazioni testuali (dell'autore o di altri) particolarmente pregnanti.

Sul metodo d'indagine usato, possiamo dire che le osservazioni che prevalgono sono di carattere storico-letterario, con un'attenzione costante alla prospettiva comparatistica. In particolare, Calvino si sofferma a confrontare autori distanti nel tempo e nello spazio che si siano dedicati allo stesso genere, oppure che abbiano consapevolmente strutturato la loro opera a partire dall'esperienza di altri.³³ Nel secondo caso, Calvino ricerca i punti d'intertestualità tra due opere, come accade per esempio in *Denis Diderot, Jacques le fataliste*, 1984, CC, pp. 844-49, un saggio in cui l'analisi è portata avanti in parte grazie al confronto con il *Tristram Shandy* di Sterne.³⁴

Nel quadro della prospettiva comparatistica è centrale il confronto tra opere che appartengano allo stesso genere, in quanto questo tipo di sistemazione permette di creare un primo legame fondamentale tra autori, che possono in seguito mostrare affinità più profonde (di tipo intertestuale) tra le loro opere. Un'attenzione particolare è dedicata al genere fantastico, in cui rientrano molti sottogeneri e tipologie narrative frequentati da Calvino nel tempo: la fiaba (che ha punti di contatto con *I nostri antenati* e la curatela delle *Fiabe italiane*), il racconto fantastico e dell'orrore (vicino ai *Racconti fantastici dell'Ottocento*, ma anche all'antologia landolfiana),³⁵ quello fantascientifico, e infine le porzioni

³³Nei saggi giovanili queste caratteristiche erano presenti "in potenza", tuttavia prevaleva ancora una strutturazione fortemente storicistica, mitigata negli anni dalla presenza di una visione comparatistica sempre più forte) e rielaborata soprattutto grazie alle spinte del formalismo e dello strutturalismo, di cui tratteremo nel prossimo paragrafo. Cfr. Mengaldo 1998, 84 riconosce la «forte evoluzione ideologica dell'autore (evidentissima anche nella sua critica) rispetto al primo decennio marxista, con le relative tendenze storicistiche e insieme classificatorie – che tuttavia lasceranno, specie le seconde, evidenti tracce nel critico successivo».

³⁴ Cfr. «E ricordiamo che un grande modello dichiarato tanto per Sterne quanto per Diderot era il capolavoro di Cervantes; ma diverse sono le eredità che ne traggono: l'uno valendosi della felice maestria inglese nel creare personaggi pienamente caratterizzati nella singolarità di pochi tratti caricaturali, l'altro ricorrendo al repertorio delle avventure picaresche di locanda e di strada maestra nella tradizione del *roman comique*.» (*Denis Diderot, Jacques le fataliste*, 1984, CC p. 846). Anche il seguente passo presenta un sapore fortemente comparatistico: «Il viaggio sulla Luna di Cyrano si direbbe anticiperebbe in qualche situazione i viaggi di Gulliver [...] preannuncia le peripezie del *Candide* voltairiano. Ma la fortuna di Cyrano fu più tarda» (*Cyrano sulla Luna*, 1982, CC, p. 824).

³⁵ Le quattro opere citate sono rispettivamente contenute nei seguenti volumi: Calvino 1960 ora in *id.* 1991, *id.* 1993, *id.* 1983a e Landolfi 1982.

più avventurose e fiabesche dei romanzi cortesi o dei poemi cavallereschi. Oltre a questi generi non stupisce la particolare attenzione riservata ad altre forme testuali praticate da autori molto amati, tra Sette e Ottocento, cioè il dialogo filosofico (da Galilei a Leopardi) o il *conte philosophique* degli illuministi.³⁶

Nel passo che segue, così come nei successivi non è possibile riscontrare la presenza di lessico tecnico della critica letteraria, bensì solamente alcune spie lessicali delle tendenze critiche di Calvino. In questo caso, egli riconduce a un'ascendenza classica la scelta formale di servirsi di tipologie brevi, ma estremamente dense dal punto di vista stilistico, mediate da Leopardi, che rientrano nel genere del dialogo filosofico:

Io ho puntato subito sui dialoghi filosofici, che ricordano Leopardi più ancora che Luciano (certo ispiratore di entrambi) ma sono qualcosa veramente a sé, sospesi tra argomentazione tutta cause ed effetti ed evocazione lirica (*Poe tradotto da Manganelli*, 1983, CC, p. 933).

Nel breve estratto Calvino fa una storia-lampo del dialogo di stampo luciano annoverando i suoi illustri predecessori. Grazie a questo tipo di osservazione, quindi, colloca le proprie scelte narrative in una tradizione formale, delineando inoltre una storia del genere.

La prossima citazione concerne invece la letteratura fantastica e *horror*; Calvino riconduce al panorama americano la storia del genere attraverso la figura di Washington Irving, *precursore* dei suoi connazionali e al contempo portatore dei segni della rivoluzione culturale romantica di E.T.A. Hoffman:

Nella storia letteraria americana ha il suo posto soprattutto come *precursore* immediato di Poe e di Hawthorne, ma questi suoi continuatori sono talmente più ricchi di linfa vitale da farlo sbiadire nel confronto; nella storia delle letterature comparate possiamo considerarlo come uno degli esempi della influenza internazionale di Hoffmann, ma nell'esplosione visionaria che il romanticismo tedesco aveva scatenato in tutto il mondo in quell'epoca (*Washington Irving*, 1983, CC, p. 862).

Nel passo si fa un riferimento esplicito al metodo comparatistico, verso cui Calvino ha dimostrato fiducia in quanto capace di ingentilire la durezza delle osservazioni storiche, a volte deterministiche. Il quadro comparatistico non rispecchia tuttavia una posizione critica particolarmente originale, poiché ragionando per categorie molto ampie instaura

³⁶ A questi bisognerebbe aggiungerne almeno altri due: i racconti incastonati in una cornice narrativa (dalle *Mille e una notte* a Boccaccio) e i poemi epico-cavallereschi (anche nei loro esiti comici, vedi Rabelais, fino ai loro echi nel *Chisciotte*). Per queste tipologie testuali le tangenze con l'opera calviniana sono numerose, a partire innanzitutto da *L'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* (Calvino 1970), che costituisce il punto più esplicito in quanto riassume proprio i passi più avventurosi e indimenticabili dell'opera di Ariosto, riportandone anche una scelta antologica. Tra le opere narrative "cavalleresche" vi sono invece la già citata trilogia de *I nostri antenati* e poi soprattutto i racconti combinatori del *Castello dei destini incrociati* (Calvino 1973).

rapporti effimeri tra gli autori menzionati. Insomma, i termini *precursore* o lo stesso *romanticismo* sono indici di una critica fin troppo alla portata di tutti, anche per i lettori de «La Repubblica».

Nei saggi oggetto di questo studio è riscontrabile inoltre una componente comparatistica relativa al confronto tra diverse forme d'arte. Nel caso seguente Calvino colloca la scrittura di Buzzati nel contesto storico in cui è nata, mostrando analogie tra la narrativa buzzatiana, l'architettura e l'arredamento di inizio Novecento:

Lui, proprio perché più in stile con lo stile dell'epoca, quel Novecento con qualche sovrastruttura *eclettica* che s'estendeva dalla letteratura all'arredamento, sembra aver raggiunto per la via più rapida quell'atemporalità che è il traguardo dei classici (*Dino Buzzati*, 1980, CI, p. 1012).

Nel passo è presente un vero e proprio tecnicismo della critica d'arte, in quanto *eclettismo* non è generalmente un termine della critica letteraria, di cui questa può tuttavia servirsi proprio per indicare uno stile analogo a quello dell'eclettismo artistico.

Possiamo ora occuparci di qualche passo che concerne osservazioni di carattere storico-letterario. L'esempio che segue è particolarmente interessante in quanto contiene un riferimento al decadentismo, connotato negativamente nel periodo giovanile (secondo un'accezione privata), mentre qui usato in modo oggettivo:

Il personaggio non fa questione di morale, ma di gusto: questa correzione tocca davvero il punto nodale del racconto, che vuol essere una dichiarazione di fede estetica eclettico-decadente, precorritrice di Huysmans e D'Annunzio, in polemica contro ogni codificazione di «convenienza» o «decoro» degli stili (*Poe tradotto da Manganelli*, 1983, CC, p. 934).

La funzione precorritrice di Poe è intesa positivamente come scardinamento della morale borghese della convenienza. Calvino, infatti, confronta le innovazioni di Poe con esperienze successive attraverso una sistemazione storico-letteraria che comprende anche un'osservazione di carattere comparatistico tra la letteratura americana e quella europea, osservate a distanza di qualche decennio.

Se gli esempi sin ora presentati credo abbiano un buon grado di oggettività, è tuttavia possibile imbattersi in osservazioni meno rigorose, in cui lo strumento comparatistico non comporta una visione innovativa, anzi dimostra una certa stanchezza metodologica, come nel passo che segue:

Vera opposizione attorno a cui il racconto prende forma non è quella tra Jekyll e Hyde (cioè tra aspirazione alla virtù e predestinazione al vizio e alla ferocia) ma quella tra Jekyll-Hyde e Utterson, cioè tra byroniana volontà di potenza che si esplica tanto in fervori umanitari quanto in demonismi

perversi, e, dall'altra parte, il senso del limite e del rispetto umano. [...] Non ho ora modo di verificare se Del Buono possa davvero essere accusato di simpatie romantico-prometeiche e superomistiche (lui che ha posto la sua vena autobiografico-narrativa all'insegna dell'antieroe più riduttivo) (*Il dottor Jekyll tradotto da Fruttero & Lucentini*, 1983, CC, p. 984).

Nella loro introduzione Fruttero e Lucentini valorizzano il ruolo di Utterson, secondo una rivisitazione critica del ruolo dei personaggi, ideata da uno dei precedenti traduttori, Oreste Del Buono. Tuttavia, una grande differenza intercorre tra la loro interpretazione e quella del loro predecessore: mentre il primo ha fatto di «Utterson e dei suoi amici “dei bigotti guastafeste che tagliano le ali a Jekyll-Hyde nel suo volo speculativo-esistenziale [...]”» (*ibid.*), loro sono stati i primi ad aver sottolineato il ruolo critico di Utterson rispetto al protagonista. A ben vedere questo esempio contiene una citazione presumibilmente tratta dall'introduzione dei traduttori, elemento non trascurabile dal punto di vista lessicale. Nel primo passo, infatti, è presente un uso insolito di definizioni lontane dal modo di fare critica di Calvino, che fa nascere il sospetto infatti di una forma di mimetismo rispetto al lessico usato da Fruttero e Lucentini nella citazione. Il fenomeno è particolarmente evidente se si confronta la forma *romantico-prometeiche* usata da Calvino (molto pesante, anche a causa del trattino, rispetto alle sue abitudini lessicali) e *speculativo-esistenziale* di Fruttero e Lucentini.

La prospettiva calviniana sui testi letterari è volta a creare una grande storia della letteratura (mondiale, se necessario), non sistematica, ma strutturata a seconda dei rapporti che gli autori hanno intessuto con le opere di chi li ha preceduti. Per cercare un ordine che non si riduca a banalizzanti periodizzazioni, Calvino preferisce ragionare per generi, prestando particolare attenzione a quelli che più praticò come lettore e scrittore.

Nei punti di maggiore interesse questo tipo di ragionamento funziona, rapisce il lettore e credo riesca ad avvicinare un pubblico molto vasto alla letteratura: a riprova di ciò basterebbe documentarsi sul numero di vendite, per esempio, delle *Lezioni americane*, per confermare la grande fruibilità della sua proposta interpretativa oltre che narrativa. Per gli addetti ai lavori, tuttavia, trovo che talvolta tenda a ritornare sugli stessi luoghi, senza offrire nuove prospettive interpretative. Questo accade per due ragioni: da una parte perché tende a copiare e citare sé stesso (raramente riformula posizioni su cui è ancora d'accordo), quindi la stessa idea è riutilizzata più volte; dall'altra per una visione fortemente incentrata sul proprio paradigma conoscitivo, cioè sulle opere narrative ancora da

scrivere, nutrite da miti di lunga durata continuamente riscoperti (Conrad, Stendhal, Queneau, per citarne alcuni). Il saggista, infatti, vive in funzione del suo *alter ego* di lettore e di scrittore, da ciò consegue che i suoi saggi riportano con grande nitore e chiarezza aspetti essenziali della propria visione della letteratura. Tuttavia, questa modalità interpretativa presenta dei limiti, in quanto talvolta finisce per sovrapporre eccessivamente la propria visione a quella degli altri, non entrando a sufficienza nel dettaglio, ma limitandosi a riscontrare temi e interessi comuni alla propria visione e a quella delle opere commentate. A volte quindi, dopo aver esaurito i punti che lo interessano di un'opera selezionata per questa affinità con il proprio sistema valoriale, il commento può ridursi a informazione biografica, riassunto o a qualche osservazione comparatistica un po' scontata, aspetti che appiattiscono la vena enciclopedica di Calvino su una reale enciclopedia dell'antispecialismo, impedendogli di tagliare i testi in profondità.

Dall'osservazione delle presenze lessicali di ordine concettuale presenti nel *corpus* e in molti altri testi dei due volumi dei *Saggi* calviniani emerge infatti un critico non sempre originale.³⁷ Forti dubbi verso la sua scrittura saggistica sono stati espressi infatti in più luoghi da Raboni,³⁸ che a proposito delle *Lezioni americane* sostiene che:

Un consenso così insolitamente vasto è stato ottenuto a prezzo di una semplificazione astuta e spietata di ciò che per sua natura è inesauribilmente, vitalmente complicato: l'idea della letteratura (che, lo si sopporti o no, è più o meno come dire: l'idea della realtà). Ridotto a piccole formule elementari, piacevoli, rassicuranti, a pochi temi pulitamente svolti ad uso, si direbbe, gli studenti sprovveduti e neghittosi, l'esaltante corpo a corpo che oppone e identifica le forme dell'esperienza e quelle della scrittura, l'incandescenza dell'emozione e la "freddezza" dell'oggetto poetico finito ci appare come un gioco enigmistico di illusoria, fraudolenta facilità, un investimento alla portata di tutte le borse come l'acquisto di un nuovo televisore o di una nuova lavatrice (Raboni 2019, 184).

Del passo colpisce l'identificazione del destinatario con gli «studenti sprovveduti e neghittosi», come pure il «gioco enigmistico» che ritorce contro Calvino una sua immagine ricorrente. La conclusione del passo, attraverso una metafora della vita quotidiana (tipologia molto presente nel saggista Raboni) solleva un aspetto più volte rimproverato a Calvino dai suoi detrattori, ossia la sua (presunta) connivenza rispetto ai risvolti commerciali del lavoro dello scrittore.

³⁷ Tale riserva si limita alla porzione di scritti qui presi in considerazione e non può pertanto essere estesa alla narrativa.

³⁸ Il giudizio è ripreso in altri luoghi quali Raboni 2019, 207 e ivi, 272-73.

Ben prima del giudizio raboniano, impietosa la critica di Cases alle *Città invisibili* (Calvino 1972) in *Calvino al bando*, 1973 (in Cases 1987, 167-171) che fanno di Calvino il probabile fondatore di un'immaginaria *Populonia* in cui «uno stuolo di cento librimensori si impadronì del suo volume squadernandolo da ogni parte e constatando con soddisfazione che adempie alle regole più severe» (ivi, 168), da questa poi «messo al bando» come dalle precedenti città che lo avevano ospitato (*Cabala* e *Adornia*!). Nella recensione di Cases l'ultimo Calvino (se possiamo accomunare l'ultima fase narrativa a quella saggistica) è scrittore intento a inseguire geometrie romanzesche e a far mostra della sua erudizione (tra cabala, tarocchi, Marco Polo e il gran Khan). Anche se l'intervento di Cases non fa riferimento diretto al saggista, i principali interessi sono comuni a quelli del narratore, quindi permettono di espandere la critica anche ai gusti del saggista.³⁹

Non credo che a tanti anni di distanza da un dibattito che non ci appartiene più sul piano culturale sia il caso di schierarsi con l'uno o con gli altri. Tuttavia, almeno per quel che concerne alcuni luoghi della sua saggistica è possibile confermare le critiche di questi grandi lettori e critici, nonostante adesso ci appaiano talvolta eccessivamente prevenuti nei confronti di Calvino. Quest'ultimo si difese con semplicità dalle sentenze del terribile Minosse-Fortini (cfr. Barengli 2007, 192) rimproverandogli una continua decostruzione della proposta altrui, senza mai mettersi in gioco sul piano costruttivo nel campo letterario (creativo quindi, più che saggistico).

Un punto fermo rimane tuttavia sulla saggistica calviniana, su cui concordiamo con Fortini «Quasi soli, Sergio Solmi e Italo Calvino sanno scrivere i loro saggi in modo da far capire quello che dicono» (in Fortini 1965, 105). Forse quindi non è stato un interprete audace talvolta, ma ha mantenuto altissimi livelli di limpidezza stilistica per gli ultimi vent'anni della sua vita, diventando modello assoluto dell'italiano scritto per il nuovo (il nostro) millennio.

³⁹ Di grande interesse è l'avversione dimostrata rispetto alla figura di Borges da Raboni (*Borges come finzione* in Raboni 1988, 21-26) e Cases (che ne fa massimo scrittore di *Populonia* insieme a Cortazar), a cui si oppone la prospettiva di Calvino, tra i sostenitori dello scrittore argentino (cfr. *Jorge Luis Borges*, 1984, CS, pp. 1292-1300 e *Lezioni americane*, *passim*).

1.2.2 Strutturalismo e antropologia

In questo paragrafo si approfondisce una questione complessa attraverso osservazioni minute, ma anche semplici, ossia ricercando delle spie lessicali che possano aiutarci a comprendere il rapporto di Calvino con la trasformazione culturale più importante del Novecento per le scienze umane, ossia lo strutturalismo. Taglierei la questione da due angolature: dalla precoce attenzione al formalismo russo, in particolare alla figura di Propp, e attraverso l'unica vera fascinazione nel panorama della Parigi in cui visse lunghi anni della sua vita, ossia le proposte di antropologia strutturale di Lévi-Strauss. Oltre a queste forse ci si potrebbe soffermare sulla presenza della narratologia, nelle sue derivazioni calviniane (corrispondenti al saggio *I livelli di realtà nella letteratura*, 1978, PS, pp. 381-98) e nei punti di contatto con la semantica strutturale di Greimas.

I due riferimenti teorici costanti dagli anni '60 fino agli ultimi scritti sono la narratologia e l'antropologia culturale. I teorici a cui Calvino fa riferimento con più frequenza e ammirazione sono Propp e Lévi-Strauss, a questi possiamo aggiungere altre figure che non lo hanno mai convinto del tutto, ma che hanno avuto altrettanta importanza nello sviluppo del suo pensiero di teorico letterario: Greimas e Frye. Del lessico tecnico del primo non avrebbe mai fatto uso per ragioni che ormai conosciamo bene, ai punti di forza e limiti dell'operazione critica del secondo è invece dedicato un saggio che precede gli scritti qui presi in considerazione, ossia *La letteratura come proiezione del desiderio*. (*Per L'anatomia della critica di Northop Frye*), 1969, PS, pp. 242-51. Tra i due si colloca la grande attenzione per Bachtin, già nel saggio *Il mondo alla rovescia*, 1970, PS, pp. 256-60 e poi in quello qui preso in considerazione *Bachtin*, 1980, CS, pp. 1286-91.

A Propp, invece, è dedicato un saggio cronologicamente alto, *Vladimir Ja. Propp, Le radici storiche dei racconti di fate*, 1949, pp. 1541-43, che non si occupa dell'opera maggiore *Morfologia della fiaba*, arrivata in Italia solo negli anni '60.⁴⁰

L'interesse per questi autori si colloca in continuità rispetto a quello per la fiaba a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta. Il legame tra questa forma popolare e gli studi antropologici è profondo: l'interesse per l'antropologia nasceva dall'amicizia e

⁴⁰ L'edizione originale è del 1928, mentre l'opera fu tradotta in italiano per Einaudi solo nel 1966 con un'introduzione di Lévi-Strauss (cfr. Propp 1966). La traduzione francese è più tarda (1970). In Europa la fortuna dell'opera fu tarda, per questo esercitò grande influenza sugli studiosi degli anni '60.

frequentazione di Pavese, che preparò un terreno fertile in cui furono accolti gli studi di Propp, destinati a diventare un riferimento costante fino agli ultimissimi saggi.

Nonostante sia possibile suddividere in diverse fasi la saggistica calviniana, in parte riconducibili anche alle periodizzazioni della sua narrativa (cfr. Ferretti 1989), nell'analisi dei saggi degli anni '80 ho riscontrato forti affinità teoriche con il passato. Il metodo critico sviluppato nel corso degli anni '60 e '70 è stato infatti il frutto di spinte eterogenee, di cui nessuna ha prevalso. La saggistica degli ultimi anni non è quindi un superamento delle esperienze precedenti, ne costituisce invece il punto di equilibrio e di pacificazione. Tra le diverse componenti mi riferisco alla passione antropologica e a quella narratologica, ma anche alle tendenze cosiddette "combinatorie", legate alla scoperta delle scienze naturali, dalle *Cosmicomiche* fino a *Palomar*,⁴¹ scienze di cui ci occuperemo in seguito nella sezione dedicata al lessico scientifico e poi ancora nel capitolo sulla metafora.

Un'osservazione fortemente combinatoria, capace di coniugare le istanze antropologiche con quelle narratologiche della critica calviniana, è la seguente:

La sola conclusione possibile è che l'immaginario d'una civiltà è composto d'un dato numero di figure che possono organizzarsi in un gran numero di modi ma non in altri, per cui una storia che funziona avrà sempre molti punti in comune con un'altra storia che funziona (*Carlo Collodi, Pinocchio*, 1981, CC, p. 805).

La riflessione è incentrata su una teoria secondo cui alla base della narrativa vi siano schemi ripetibili e continuamente riproposti dalle letterature di tutto il mondo nei secoli. Questo aspetto ricollega la presenza antropologica e strutturale alle osservazioni di carattere comparatistico, che sarebbero quindi rese possibili proprio da questi punti di contatto tra tutte le storie possibili.

A una struttura profonda ricorrente fa riferimento anche l'esempio che segue, che contiene inoltre una riflessione di ordine teorico:

Se esaminiamo le fiabe popolari vediamo che esse presentano due tipi di trasformazione sociale, sempre a lieto fine: prima dall'alto al basso e poi di nuovo in alto; oppure semplicemente dal basso in alto (*Le Odissee nell'Odissea*, 1981, CC, p. 891).

⁴¹ Le opere sono rispettivamente Calvino 1965 (ripubblicate, in edizione accresciuta nel 1982, ora confluite in *id.* 1992) e *id.* 1983 (ora anch'esso in *id.* 1992).

Nell'esempio Calvino riconduce infatti la molteplicità degli schemi narrativi delle fiabe a due grandi strutture; da questo deriva che anche le trasformazioni sociali risultino determinate dalla struttura narrativa.

A uno *schema tipico* Calvino si riferisce anche nell'esempio seguente, comparando però il modello occidentale a quello orientale, in cui le peripezie sono moltiplicate:

I sette racconti a loro volta comprendono vicende amorose che si presentano in forma moltiplicata rispetto ai modelli occidentali. Per esempio, lo *schema tipico* della fiaba d'iniziazione vuole che l'eroe passi attraverso varie prove per meritarsi la mano della fanciulla amata e un trono regale (*Le sette principesse di Nezami*, 1982, CC, p. 881).

Entrambi gli esempi appena presentati sono tratti da due testi in cui l'analisi dell'opera è basata su tecniche di tipo narratologico. L'opera di Nezami attrae l'attenzione del teorico della fiaba per la sua struttura a incastro (i racconti sono collocati in una cornice) e per il grado di combinatorietà degli elementi. Nel commento all'*Odissea*, invece, Calvino intreccia le interpretazioni di più studiosi citati nel saggio, con un approccio antropologico e narratologico al tempo stesso.

Come le *Sette principesse*, anche *Jacques le fataliste* presenta una struttura narrativa per cui più racconti si innestano l'uno nell'altro; mentre però la prima è una serie di racconti, il secondo è un romanzo, in cui alcune storie si inseriscono in altre storie, che a loro volta sono digressioni rispetto alla principale. Per descrivere il legame tra caratteristiche narrative e intenzioni autoriali, Calvino si rifà alla teoria della *polifonia* bachtiniana:

Lo schema del «racconto differito» [...], articolato in numerosi *emboîtements* d'un racconto in un altro («racconto a cassette»), non è soltanto dettato dal gusto per quello che Bachtin chiamerà «racconto polifonico» o «menippeo» o «rabelaisiano»: è per Diderot la sola veritiera immagine del mondo vivente, che non è mai lineare, stilisticamente omogeneo, ma i cui coordinamenti sebbene discontinui rivelano sempre una logica (*Denis Diderot, Jacques le fataliste*, 1984, CC, p. 845).

Fin ora non abbiamo riflettuto sulla specificità lessicale degli esempi, che possiamo riassumere così: nel primo manca un vero e proprio tecnicismo a segnalare la presenza del motivo proppiano, forse solo *tipi* tradisce la presenza di una riflessione formalista; nel secondo l'espressione «schema tipico» può considerarsi più chiaramente riconoscibile rispetto alla precedente, ma non costituisce un elemento di difficoltà per il lettore, che potrebbe non conoscere la teoria, ma comunque comprendere ciò che Calvino sta spiegando; nell'ultimo esempio la terminologia è altrui, quindi la presenza stessa delle citazioni implica una maggiore libertà terminologica, secondo una forma di distanziamento non rara in questo scrittore, che sembra voler lasciare il tecnicismo a una invenzione di altri, di cui

lui eventualmente farà un uso sporadico e in citazione. L'assenza del tecnicismo in più luoghi è pertanto un segnale deciso di Calvino, che nelle sue scelte linguistiche rifugge lo scienziatichese delle nuove scienze del linguaggio, nonostante vi siano chiari punti di tangenza tra queste ultime e la sua visione critica.

Concludiamo con un esempio di chiara matrice strutturalista, ossia riconducibile al clima culturale degli anni '60 e '70 influenzato dai tecnicismi della linguistica e della semiologia. L'espressione sembrerebbe di barthesiana memoria, con un tono di ironia amara, quasi polemica, mista a una certa rassegnazione. Infatti, la consapevolezza degli onnipervasivi «sistemi di segni» è sottolineata dalla ripetizione della parola *segno* che a furia di essere ripetuta perde di senso, avvicinandosi a quel *nulla* a cui fa riferimento il finale della citazione:

Viviamo in un universo di segni, tra sistemi di segni che rimandano ad altri segni, sotto i quali non si suppone ci sia nulla (Bachtin p. 1288).

Questo è uno dei tanti punti in cui emerge tutto lo scetticismo calviniano verso le scienze, non-scienze, del linguaggio, incapaci alla fin fine di restituire un significato, benché minimo o anche passeggero, al mondo in cui ci troviamo.⁴²

Dopo avere preso in esame alcune considerazioni di carattere narratologico, veniamo ora a un'altra disciplina che costituisce una presenza continuata nella sua visione critica della letteratura: l'antropologia. Da un confronto serrato con la lingua, lo stile e le abitudini critiche di Pavese emergerebbero molti punti di contatto con Calvino. Inoltre, la figura dell'amico e quasi maestro (soprattutto come figura editoriale) ebbe un ruolo fondamentale nell'orientamento di alcune letture e interessi del giovane calvino. Purtroppo sul piano documentario questi rapporti non sono stati registrati da testimonianze scritte, che avrebbero potuto confermare alcune nostre supposizioni, in quanto i due si vedevano

⁴² Cfr. «Bisogna anche dire che la cultura francese s'è molto specializzata, ha imposto un suo linguaggio, una sua linea di discorso. [...] Certo sarà utile per stabilire un rigore, ma io non sono mai stato capace d'accettare un linguaggio codificato, sento subito il bisogno di romperlo, di dire le cose in un'altra maniera, cioè di dire altre cose. La ricerca letteraria più avanzata, "Tel Quel", "Change" non saprei proprio giudicarla, se non molto dal di fuori, né prendere posizione nelle loro violentissime polemiche interne. E quel tipo di politicizzazione a me non convince. tra quelli che sono gli ispiratori teorici di "Tel Quel", Barthes, sì, mi sembra che sia sempre molto intelligente. Poi si entra subito in un terreno più filosofico, Derrida, Lacan, dove io mi muovo male.» *Colloquio con Fernando Camon in Pagine autobiografiche, Saggi* p. 2788.

quotidianamente (cfr. Bertone 1994, 87). Alcuni momenti nodali sono però testimoniati dalle uscite presso Einaudi di nuove edizioni o riedizioni di opere fondamentali, come quella del *Ramo d'oro* di Frazer nel 1950 nella “Collana viola” curata da Pavese e De Martino.⁴³

In particolare, Scarpa 1999, 181 ha dedicato una rara attenzione alla presenza antropologica in Calvino rispetto anche ad altri importanti lavori critici:

Pavese si era appassionato alla mitologia grazie alla lettura de *Il ramo d'oro* di James George Frazer, un libro - tradotto in Italia nel 1925 - che riconduce ogni mito e credenza arcaica ai riti di fertilità; un libro che si legge come un romanzo e che per questa ragione, forse, ispirò anche Eliot. Rispetto all'impostazione di Frazer, l'incontro di Calvino con l'antropologia strutturale di Lévi-Strauss e con la storia delle dottrine cosmologiche di Santillana è quindi provvidenziale, perché gli permette di prosciugare il mito di ogni misticismo e irrazionalismo romantico, rimettendolo con i piedi ben saldi sulla terra e la testa protesa oltre le nuvole, a osservare il cielo e a trarre disegni di fiaba dalle sue configurazioni. In Calvino il mito si presenta non come oscura forza sotterranea, bensì come energia diurna e cosmica, e vive del rapporto di propulsione fantastica tra terra e cielo.

L'interesse di Calvino per questa disciplina si articola poi negli anni in alcuni filoni principali: quello della critica influenzata dagli studi di carattere antropologico (come Propp nella sua ricerca formale, ma anche Bachtin, con i suoi studi sul carnevale); *ça va sans dire* l'antropologia strutturale di Lévi-Strauss; e con la presenza sporadica, ma significativa, di un'attrazione verso la psicanalisi di tipo junghiano.⁴⁴ Come vedremo in seguito, la psicanalisi non riscosse mai grande successo presso Calvino, che di Freud adottò termini entrati nella lingua comune, e che si mostrò ancora più restio alla proposta di Lacan, risultò invece più sensibile alla via archetipica intrapresa da Jung nelle sue ricerche, per il legame e la vicinanza di questo ramo degli studi psicologici con quelli antropologici.

La presenza di antropologia ed etnologia non è limitata all'applicazione di queste nel campo letterario come strumento critico, cioè volto a reperire elementi interpretabili attraverso il paradigma antropologico in romanzi, raccolte poetiche e saggistiche; infatti, come nel ben noto *Sguardo dell'archeologo* 1972, PS, pp. 324-27 si fa riferimento a

⁴³ Scarpa 1999, 118 fa riferimento a un vero e proprio «humus saggistico» rispetto alla frequentazione (diretta o attraverso le opere) degli autori che pubblicavano presso Einaudi all'altezza dell'ingresso di Calvino nella casa editrice torinese, nel 1945.

⁴⁴ Un fatto facilmente costatabile grazie agli indici dei *Saggi* è la presenza tardiva di riferimenti espliciti a Jung, limitati alle sole *Lezioni americane* (Calvino 1988). Il sospetto che Calvino si dedicasse da più tempo alla lettura di questo autore sorge spontaneo, soprattutto per l'interesse rivolto ai tarocchi negli anni '70 nel corso della scrittura del *Castello dei destini incrociati* (Calvino 1973).

questa professione in termini metaforici (come metodo d'indagine), così l'area semantica antropologica può costituire il figurante di metafore presenti nel testo, oppure può diventare metafora dell'approccio critico nella propria analisi e visione del mondo. Per intenderci, quando Calvino illustra nel saggio sull'*Odissea* le due tradizioni orali che si sono stratificate nell'opera, distanti cronologicamente ma anche tematicamente, egli sta operando una vera e propria revisione critica dell'opera, osservando non aspetti di carattere filologico, oppure linguistico o ancora tematico, bensì tradizioni orali nascoste, ancora riconoscibili grazie agli strumenti offerti dall'antropologia, ma anche attraverso i segnali narrativi a cui presta attenzione il suo occhio di studioso di narratologia.

Alcuni generi e autori implicano la presenza quasi automatica di osservazioni di tale natura: la fiaba, il genere fantastico e horror, qualche classico, alcuni romanzieri contemporanei sensibili agli studi antropologici. Questo campo di studi si collega evidentemente a due grandi passioni calviniane, a cui dedicò due raccolte di scritti altrui (quella delle *Fiabe italiane* e dei *Racconti fantastici dell'Ottocento*, già menzionati precedentemente). L'interesse per l'antropologia deve aver influenzato anche i suoi gusti per la narrativa contemporanea, come risulta dalla predilezione per Calasso o per Rushdie, autori dal vivo interesse antropologico.

Questa categoria fa eccezione rispetto alle altre dal punto di vista linguistico, in quanto presenta tecnicismi evidenti, non mediati da perifrasi o da scelte linguistiche che ne attenuino lo specialismo.

Nel brano che segue rileviamo la presenza di veri e propri termini tecnici, all'interno di un saggio che tuttavia richiama fortemente la loro presenza in quanto l'opera recensita, ossia quella di Bachtin sul Rabelais, è di per sé fortemente influenzata da questo tipo di studi. Il tecnicismo non è dunque fine a sé stesso, ma al contrario fondamentale per disporre del lessico adeguato:

Un insieme di *procedimenti rituali* e spettacolari e di *rappresentazione simbolica* non rappresenta ma è la vita totale, (Bachtin, 1980, CS, p. 1288).

In un altro passo Calvino paragona l'operazione interpretativa di Bachtin a quella di un etnologo, in questo caso esplicita quindi in parte le fonti dello studio di cui si sta occupando:

Sforzandosi, *come certi etnologi*, di rivivere dal di dentro il fenomeno che descrive e che non può essere afferrato senza una forte partecipazione esistenziale (ivi, p. 1288).

In tal caso siamo di fronte infatti a uno di quegli esempi in cui il legame con la disciplina è reso esplicito, facendo del metodo di lavoro etnologico un approccio più vasto, proprio di un critico che segue le tracce di tradizioni popolari anche in opere colte.

Torniamo però a qualche esempio di tecnicismo largamente antropologico ed etnologico, qui segnalati dal corsivo, che è mio:

Vuol dire che al *tempo ciclico* segnato dai *riti sacrificali* è succeduto un tempo finalizzato e plurimo e segmentato, con innumerevoli inizi e innumerevoli fini indipendenti, il tempo dell'universo narrativo profano che ci circonda come una foresta, dal silenzio delle biblioteche come dal fragore dei mass-media? (Roberto Calasso, *La rovina di Kasch*, 1983, CI, p. 1020).

Il contrasto, in questo passo, è costituito dalla sostituzione nell'età contemporanea di rituali millenari, mitici e simbolici, con esperienze differenti sin dalla concezione del tempo, che non essendo più ciclico come nelle civiltà rurali, esplode nel pulviscolo dei tempi *segmentati*, compresenti, difficili da sottoporre a un'interpretazione unitaria, della contemporaneità. Il mondo attuale si caratterizza per spinte opposte e forse inconciliabili, qui sintetizzate in una coppia di un dualismo antitetico proprio del pensiero calviniano, in cui al tentativo di isolamento nel silenzio della biblioteca, si oppone la volgarità dei fragorosi (ed effimeri) miti proposti dai *media*.⁴⁵

Nel lavoro alla base della scrittura degli amici Fruttero e Lucentini, Calvino riconosce uno scavo di tipo antropologico negli usi della città di Siena, a cui gli autori si sono interessati previa la scrittura del *Palio delle contrade morte*, un romanzo ricco di *suspence* e di avvenimenti inquietanti, aspetti che lo rendono quasi un *horror* sovrannaturale (genere caro al nostro autore).

Come terreno di studio antropologico, la città-palio offre particolarità tutte sue, un meccanismo di comportamento e rapporti interni che risponde a regole più complicate dei rapporti di parentela tra i

⁴⁵ Riecheggia qui la lezione di Barthes 1957 di *Mythologies*, una delle opere di questo autore più importanti per Calvino, forse insieme a *La camera chiara*, Barthes 1980 (come testimonia *Esattezza*, 1985, LA p. 683). Barthes, infatti, fu uno dei pochi che Calvino frequentò nella permanenza parigina. Scarpa 1999, 34 «Quando Calvino sostiene di vivere a Parigi da ospite, senza contatti con nessuno, dice una mezza bugia. Certo non frequenta ambienti alla moda come quelli di Jacques Lacan o dei marxisti legati a Louis Althusser, né il circolo di Sartre, né tantomeno Blanchot e gli eredi di Bataille, che del resto non apprezza molto, e neanche entra a far parte del gruppo raccolto intorno alla rivista "Tel Quel"; ma lo stimano Roland Barthes e Michel Foucault, che pure gravitano in quei paraggi; di Barthes, anzi, Calvino seguirà i due celebri seminari dedicati all'analisi del racconto di Balzac *Sarrasine*.»

clan totemici delle tribù studiate da Lévi-Strauss (*Fruttero & Lucentini, Il palio delle contrade morte*, 1983, CI, p. 1062).

Le contrade delle città italiane, disposte a tutto pur di vincere il palio, sarebbero istituzioni sopravvissute ai rivolgimenti culturali avvenuti nei secoli. Queste sono infatti le ultime rappresentanti della lotta intestina tra *clan*, credo definiti *totemici* in quanto riuniscono la loro identità comunitaria intorno alle bandiere e ai loro colori. Nel passo figura un riferimento esplicito a Lévi-Strauss, presente anche in quello che segue:

Un profilo fedele al vero, eppure, nello stesso tempo, io credo, ingiusto. Quanta onestà intellettuale vi sia in Lévi-Strauss, quanta capacità di non restare prigioniero del metodo, viene confermato dal suo ultimo libro, *Le regard éloigné* (Roberto Calasso, *La rovina di Kasch*, 1983, CI, p. 1022).

In un altro punto del saggio Lévi-Strauss è definito la «bestia nera» di Calasso, mentre Calvino sente invece che questa avversione sia in fondo ingiustificata, data la rigosità del lavoro dello studioso francese.⁴⁶

Concludiamo la messa a fuoco della presenza dell'antropologia e dell'etnologia negli scritti calviniani, con un riferimento a una disciplina per lui non meno importante e per molti versi affine alle prime due, ossia con l'archeologia, a cui si è fatto riferimento in precedenza per il saggio contenuto in *Una pietra sopra, Lo sguardo dell'archeologo*, 1972. Il riferimento presente nel passo che segue è ironico, l'autore accosta infatti a un tecnicismo di questa disciplina, *ipogeo*, un aggettivo incongruo, che si riferisce infatti alla nostra modernità, ossia *commerciale*.

Ma il buco lasciato aperto dalla scomparsa delle Halles [...] restò una piaga dolente nel cuore di Parigi, che l'attuale sistemazione a *ipogeo commerciale* ha peggiorato anziché sanare (*Giovanni Macchia, Le rovine di Parigi*, 1985, CI, p. 1143).

⁴⁶ Nel *Colloquio con Fernando Camon* in *Pagine autobiografiche, Saggi* p. 2788 è presente una dichiarazione esplicita di ammirazione di Calvino nei confronti di Lévi-Strauss, di cui preferiva leggere i nuovi studi piuttosto che andare a sentire le lezioni: «Una volta sono andato anche a sentire Lévi-Strauss, ma è esattamente come leggere il libro che pubblicherà, solo in anticipo. A me Lévi-Strauss interessa sempre molto, lui si distacca da tutti, a me piace proprio per gli aspetti che da noi si criticano di più, mi piace questa cristallografia della civiltà, non mi interessano quelli che lo vorrebbero conciliare con la storia, la sua verità è tutto il contrario di questo, e – ora sarebbe troppo lungo da spiegare – io ci credo». Un tratto biografico che colpisce sempre in Calvino è la sua propensione verso la pagina scritta piuttosto che per le esperienze di tipo culturale, suppongo per le tempistiche molto rassicuranti dello scritto, che permettono di avere il tempo di studiare e riflettere, o nel caso sia necessario controbattere, di avere tutto il tempo per scrivere nel modo più preciso e fedele possibile quanto si è pensato.

Sfruttando l'etimologia della parola, usata qui nel senso di *sotterraneo*, Calvino critica la scelta di sostituire il vivace mercato cittadino delle Halles con un luogo destinato al culto funesto della merce: un centro commerciale. La caratterizzazione è anche icastica, perché effettivamente al posto di articolarsi in altezza, il centro commerciale si espande in piani negativi per via sotterranea.⁴⁷

1.2.3 Altri tecnicismi per l'italiano «concreto» e «preciso»

Fin ora ci siamo concentrati sulle metodologie critiche che più hanno interessato Calvino e che dunque hanno portato con sé anche usi lessicali riconoscibili, talvolta anche tecnici, come nel caso dell'antropologia. Tuttavia, in molti casi al tecnicismo non corrisponde un particolare interesse per la disciplina in questione. Calvino, infatti, si serve delle parole per necessità e dei tecnicismi in particolare per mancanza di alternative, secondo un programma illustrato nei saggi di *Una pietra sopra* relativi alle questioni linguistiche. Ora invece, procediamo a illustrare alcuni approcci critici che non hanno avuto successo nel suo sistema interpretativo, ma il cui lessico specifico è entrato in alcune occasioni nella saggistica calviniana. Mi riferisco alla retorica e stilistica, a interpretazioni di stampo filosofico e psicanalitico.

Nonostante Calvino fosse uno scrittore particolarmente attento alla costruzione retorico-sintattica dei suoi scritti, capace di sfruttare anche il potenziale morfologico della lingua,⁴⁸ non ha mai impostato il suo lavoro critico su rilievi di carattere retorico o stilistico. Osservazioni di questo tipo, che coinvolgano l'uso di tecnicismi di tali discipline, sono riscontrabili solo per scrittori altamente combinatori sul piano linguistico, come Perec, oppure nell'analisi di opere poetiche, per cui necessita soprattutto di lessico metrico.⁴⁹

⁴⁷ Il nostro esiguo tecnicismo archeologico è davvero tale se confrontato con quelli presenti ne *Lo sguardo dell'archeologo*, 1972, PS, pp. 324-27 come: *opera picta* (ivi., 324), *reperiti* (ivi., 325), *megaliti* (ibid.), *veneri steatopigie* (ibid.). Nel saggio, inoltre, sono presenti tecnicismi di altre discipline in misura maggiore rispetto a qualsiasi saggio del *corpus* oggetto di questo studio.

⁴⁸ Cfr. Mengaldo 1989, 24-25.

⁴⁹ L'assenza di tecnicismi filologici è invece pressoché completa. Infatti, il rapporto con la filologia è complesso in quanto si percepisce il suo rispetto e interesse per la disciplina, soprattutto per il lavoro di Contini, ma poi non si spinge mai verso osservazioni di carattere filologico. La sua attenzione latamente filologica riscontrabile in alcuni scritti credo sia il frutto del lavoro presso la casa editrice Einaudi, quindi

I commenti di carattere stilistico si trovano quindi solitamente in corrispondenza degli amatissimi autori esperti di giochi linguistici (Perec, Rodari, Queneau). Tuttavia, come possiamo vedere nell'esempio che segue, le osservazioni di questo tipo restano molto generiche, in quanto non sono ampliate da esempi che comprovino le associazioni *fonetiche* o *semantiche* di Rodari:

Le associazioni di parole e d'idee per contiguità fonetica o semantica sono il principale strumento di lavoro di Rodari, ma la sua bacchetta magica è il principio che per far nascere una storia ci vogliono almeno due parole, purché il loro accostamento sia abbastanza insolito e imprevisto (*Gianni Rodari*, 1982, CI, p. 1246).

Oltre poi alle osservazioni linguistiche sulle traduzioni, di cui tratteremo in seguito, alcune note linguistiche sono riservate a narratori che abbiano orientato la loro scrittura affinché ricreasse un'intonazione di lingua popolare, per non dire dialettale, come nel caso che segue:

La tenuta interna del mondo rappresentato, la logica del «dané fanno dané», della macina produttiva che dà forma alle vite di questo strato oscillante tra l'operaio e il piccolo imprenditore [...], e la tenuta stilistico-espressiva del tessuto di voci e battute «dal vivo», un *collage* di modi di dire e proverbi paragonabile a quello del capolavoro di Verga, ma qui senza alcuna velatura lirico-elegiaca, bensì invece con la rapidità scoppiettante e agra d'un battibecco clownesco (*Ricordo di Lucio Mastronardi*, 1981, CI, p. 1168).

L'intarsio di espressioni proverbiali attira l'occhio del giovane Calvino, di cui serba memoria anche l'ormai maturo scrittore, che ricorda l'autore scomparso da poco. In questa citazione riemerge, quasi da un inconscio critico a lungo sopito, anche la categoria di «lirico-elegiaco», credo del tutto impensabile per uno scritto degli anni '80, ma che invece gli viene dalle sue idee giovanili. Nel momento in cui si trova a ricordare un autore che ebbe il suo momento più felice proprio quando era giovane, riusa una categoria di trent'anni prima, affiancandola con visioni più recenti (come quella stessa di *collage*) ma sostanzialmente lasciando invariato il significato negativo destinato al nesso aggettivale che comprende *lirica* ed *elegia*, nel senso in cui i termini erano allora indice di soggettivismo dai toni patetici, proprio di alcuni autori.

Un'ultima area riconoscibile nel campo retorico-linguistico, ma limitata al minimo indispensabile, è quella di stampo metrico. Infatti, nel caso in cui commenta un poeta, Calvino utilizza talvolta qualche notazione metrica. Il tecnicismo (in corsivo negli esempi

solitamente si limita all'osservazione delle differenze tra diverse edizioni, per estensione e natura dell'opera e alla questione delle traduzioni, di cui tratteremo tra poco.

che seguono) è limitato al nome di alcune forme metriche o a concetti, quali il *ritmo* o la *prosodia* versali, come nell'esempio tratto da un saggio su Montale:

Ma non sono le rappresentazioni dirette e le allegorie dichiarate che voglio mettere in primo piano: questa nostra condizione storica è vista come condizione cosmica; anche le presenze più minute della natura nell'osservazione quotidiana del poeta si configurano come vortice. Sono il *ritmo* del verso, la *prosodia*, la *sintassi* che portano in sé questo movimento, dal principio alla fine dei suoi tre grandi libri (*Lo scoglio di Montale*, 1981, CI, p. 1191).

Nel passo appena visto, tuttavia, come nel successivo, l'uso del tecnicismo è generico. Quest'uso conferma il rifiuto da parte di Calvino di impiegare il lessico tecnico della critica letteraria e in special modo quello delle discipline linguistico-filologiche. Infatti, qualora un termine di questo tipo entri nel vocabolario calviniano, non è mai connotato tecnicamente.

L'unico esempio che si addentra maggiormente in categorie metriche è il seguente:

Alle radici dell'Occidente, Ercole e Prometeo vengono associati a Manannan Mac Lir dio celtico; e per far ciò, Conte cambia metrica: da una scansione quasi d'*esametri* passa a un *ritmo* di *ballata nordica rimata*, inseguendo un'identificazione cosmica d'ogni cosa in ogni cosa. Il modello della *ballata* è presente anche nel *poemetto narrativo* che dà il titolo al volume (*L'oceano e il ragazzo di Giuseppe Conte*, 1984, CI, p. 1051).

Le osservazioni retoriche si limitano a rare occasioni invece, come nei casi che seguono:

Complicata leggerezza metrica e di elaborate *allitterazioni* (Marianne Moore, 1981, CS, p. 1243).

Questa profluvie d'immagini cariche insieme di sensazioni e di cultura domina, come in un raptus, anche i versi sulle città dell'Argolide e anche lì la crudeltà sanguinosa s'appiaia alla bellezza, concentrandosi in *diadi* ad alto tasso d'imprevedibilità, come in questo finale: «cruenta carezza del fato / che è sempre strage e / ranuncoli» (*L'oceano e il ragazzo di Giuseppe Conte*, 1984, CI, p. 1050).

Ma *diadi* non è lo stesso che *endiadi* e neppure di *dittologia*, termini che sarebbero stati più direttamente retorici. Concludiamo quindi che Calvino, anche nei casi in cui si accinge a fare osservazioni puntuali e di natura specialistica, non si serve mai di un lessico che non sia di dominio comune. Nonostante si tratti di un autore retoricamente accorto, non troviamo quindi altrettanta attenzione a questioni stilistiche in sede critica.

Il lessico filosofico è molto limitato negli scritti qui presi in considerazione. La ragione della presenza sporadica di questa tipologia può essere ricollegata al fatto che la terminologia filosofica è spesso molto tecnica, può essere vincolata agli autori che ne fanno uso, dunque ha due caratteristiche del tutto incompatibili con la scrittura calviniana per il suo

eccessivo specialismo e per una buona dose di soggettivismo. Il suo impiego è quindi limitato a parole molto conosciute, di derivazione filosofica ma di fatto non sostituibili senza una generalizzazione sul piano del significato. La precisione linguistica calviniana infatti, da una parte rifugge l'uso di lessico tecnico, dall'altra però non vuole ricadere in «espressioni *generiche e astratte*» (*L'italiano, una lingua tra le lingue*, 1965, PS, p. 153). Calvino ricerca infatti in un sapiente equilibrio tra lingua comune e una capacità di espandere quest'ultima, di nutrirla e rinvigorirla attraverso termini specifici di alcune discipline e aree di ricerca.

Mentre da una parte intraprende analisi di opere narrative nel segno della narratologia, della critica comparata, attento agli aspetti simbolici e culturali, per i poeti preferisce soffermarsi su alcuni dati stilistici, ma anche relativi al pensiero dell'autore, dunque largamente filosofici. A conferma di quanto detto, due esempi sui tre qui riportati sono tratti da saggi dedicati alla poesia. Infatti, consapevole della diversità di questo mezzo espressivo rispetto a quelli narrativi da lui frequentati, tende a soffermarsi su aspetti concettuali che gli permettano di cogliere con maggiore precisione la riflessione esistenziale di un autore. Ecco quindi i primi due esempi tratti da saggi su poeti (il corsivo è mio):

Quella che potremmo chiamare l'*ontologia negativa* di Caproni (*Il taciturno ciarliero* (per Giorgio Caproni), 1980, CI, p. 1024)

Se Leopardi dissolve le consolazioni della filosofia dei Lumi, le proposte di consolazione che vengono offerte a Montale sono quelle degli *irrazionalismi* contemporanei che egli via via valuta e lascia cadere con una scrollata di spalle, riducendo sempre la superficie della roccia su cui poggiano i suoi piedi, lo scoglio cui s'attacca la sua ostinazione di naufrago. (*Lo scoglio di Montale*, 1981, CI, p. 1193).

Il primo esempio presenta un termine filosofico non propriamente riconducibile a nessuna scuola o pensatore in particolare, ma evidentemente non sostituibile attraverso una perifrasi.

Nel secondo caso si fa invece esplicitamente riferimento ad alcune correnti del pensiero contemporaneo, quelle di tipo *irrazionalista* da cui Montale avrebbe saputo distaccarsi tanto quanto a suo tempo Leopardi aveva fatto con alcune istanze del pensiero illuminista. Entrambi i poeti sono caratterizzati da un rifiuto nei confronti di qualsiasi «proposta consolatoria» offerta dalle teorie filosofiche a loro contemporanee o immediatamente precedenti. Non si tratta di un confronto di tipo comparatistico intertestuale o relativo alle fonti (ossia alla presenza leopardiana in Montale), ma piuttosto di un'affinità profonda dei due grandi poeti relativa al loro modo di interpretare la realtà. Nel corso

dell'articolo dedicato a Montale emerge più volte un raffronto con il sistema leopardiano, anticipato dalla presenza di due termini tradizionali della critica leopardiana (*cosmico* e *storico*),⁵⁰ che anticipano la presenza di Leopardi ancor prima di incontrare il riferimento diretto riportato nella citazione appena vista. Nel capitolo relativo alle metafore avremo modo di approfondire le immagini qui contenute, che costituiscono uno strumento interpretativo fondamentale, in quanto attraverso l'uso figurato Calvino riesce a restituire aspetti del pensiero montaliano difficili da parafrasare.

Nel terzo e ultimo esempio si riscontra una presenza particolarmente prolungata di tipo filosofico:

Se l'«eterno ritorno» (sul cui possibile significato esatto non ci si è mai messi d'accordo) è ritorno dell'identico, una vita unica e irripetibile equivale esattamente a una vita infinitamente ripetuta: ogni atto è irrevocabile, non modificabile per l'eternità. Se invece l'«eterno ritorno» è una ripetizione di ritmi, di schemi, di strutture, di geroglifici del destino, che lasciano spazio per infinite piccole variazioni nei dettagli, allora si potrebbe considerare il possibile come un insieme di fluttuazioni statistiche, in cui ogni evento non escluderebbe alternative migliori o peggiori, e la definitività d'ogni gesto risulterebbe alleggerita (*L'insostenibile leggerezza dell'essere* di Milan Kundera, 1985, CS, p. 1327).

Nel passo si contesta a Kundera l'interpretazione dell'eterno ritorno nietzschiano: se lo intendiamo in maniera costrittiva, allora la vita umana non sarà altro che ripetizione dell'identico; se invece lo interpretiamo come «ripetizione di ritmi, di schemi, di strutture, di geroglifici del destino» (con una bella *commoratio* sinonimica, struttura di cui tratteremo profusamente nel prossimo capitolo), allora ne comprenderemo la vera natura. Il passo è molto importante in quanto, opponendosi alla visione di Kundera di una possibile iteratività del tempo e della storia umana in senso costrittivo, Calvino enuncia un aspetto profondo della sua concezione del mondo, di cui sono espressione *Il castello dei destini incrociati* e molte altre sue opere combinatorie (come le *Città invisibili*).⁵¹

La differenza tra Kundera e Calvino ricorda le questioni dottrinarie del servo e libero arbitrio, ma il dio è qui dio del caso e dell'abbandono del suo gregge. Secondo Calvino all'uomo è quindi riservata una dimensione interstiziale nell'immensa vacuità dell'azione del caso, in cui può scegliere per sé stesso.

⁵⁰ «Ma non sono le rappresentazioni dirette e le allegorie dichiarate che voglio mettere in primo piano: questa nostra condizione storica è vista come condizione cosmica; anche le presenze più minute della natura nell'osservazione quotidiana del poeta si configurano come vortice» (*Lo scoglio di Montale*, 1981, CI, p. 1191).

⁵¹ Queste opere sono rispettivamente Calvino 1973 (seconda edizione accresciuta rispetto alla prima del 1969) e Calvino 1974.

In appendice alle osservazioni sul lessico filosofico notiamo la presenza di una componente di derivazione psicanalitica, freudiana per i termini più generici, entrati anche nella lingua comune (*inconscio, nevrosi, lapsus* ecc.), junghiana nella maggior parte delle osservazioni, credo per le possibilità di contatto di questo ramo della psicanalisi con l'antropologia culturale.

La diffidenza verso la psicanalisi come metodo d'indagine è precoce, con dichiarazioni a partire dagli anni '50 e '60 (cfr. Bertone 1994, 64), mentre per il caso di Lacan allo scetticismo si somma un distanziamento dovuto alla scrittura di quest'ultimo, caratterizzata da lessico altamente codificato, connotato tecnicamente.

Nell'esempio che segue un concetto junghiano («inconscio collettivo») si trova in un contesto legato alla struttura delle storie popolari, quindi anche della fiaba:

Nell'inconscio collettivo, il principe travestito da povero è la prova che ogni povero è in realtà un principe che ha subito un'usurpazione e che deve riconquistare il suo regno (*Le Odissee nell'Odissea*, 1981, CC, p. 892).

Sul saggio da cui è tratto il passo, quello dedicato all'*Odissea*, ci siamo soffermati nel paragrafo relativo al lessico antropologico e al formalismo di matrice proppiana. Calvino struttura il saggio su un'interpretazione di natura antropologica, legata anche alla trasmissione orale del patrimonio letterario, in cui un riferimento ai sistemi simbolici dell'inconscio collettivo delle comunità che hanno prodotto questi racconti non appare fuori luogo.

Proseguiamo con un esempio, in cui si nota anche la tendenza del pensiero calviniano a procedere per antitesi concettuali. Qui l'opposizione tra natura-cultura, nesso che appare a noi fin troppo usurato, è rinforzata dal riconoscimento della figura materna nella natura e invece della cultura con il super-io (in conformità quindi con la seconda ben nota triade freudiana). La particolarità, quindi anche l'aspetto interessante, è costituita dal parallelismo tra il concetto freudiano di super-io e il grillo parlante della storia di Collodi:

Non solo nelle equivalenze più facili [...] ma nel conflitto tra natura materno-vegetale e cultura come superio-grillo-parlante (Salomon Resnik) (*Carlo Collodi, Pinocchio*, 1981, CC, p. 806).

La presenza lessicale è tuttavia dovuta all'interpretazione del critico riportato tra parentesi, quindi non è un'idea di Calvino. Egli tuttavia ne rimane evidentemente affascinato, in quanto decide di riportarla tra la miriade di interpretazioni (anche eccessivamente creative e fantasiose) di Pinocchio.

Da quanto abbiamo potuto constatare, filosofia e psicanalisi rivestono un ruolo marginale negli usi lessicali calviniani. La creazione di lessico tecnico è generata dalla necessità dei pensatori di dare un nome a parti del loro sistema concettuale, a cui non avrebbero potuto far riferimento con termini già esistenti. Tuttavia di questi Calvino non ha alcun bisogno, in quanto la sua critica non tende a creare un sistema compatto, che necessiti di nuovi termini filosofici. A conferma di ciò egli non crea o non connota termini già esistenti (almeno nel periodo finale, non si può dire lo stesso per la giovinezza) secondo un uso privato, proprio del suo sistema interpretativo.

1.2.4 Scienze sociali e naturali

L'area umanistica non è la sola a essere presente negli scritti saggistici calviniani: per l'interpretazione delle opere contemporanee in particolare, ma anche di qualche classico, Calvino fa appello al lessico delle scienze sociali e di quelle naturali. Il primo tipo veicola osservazioni di carattere economico e sociale, il secondo ha invece un legame complesso rispetto al testo che descrive; non troviamo infatti tecnicismi della geologia, della fisica e dell'astronomia perché le opere recensite trattano di questi temi, ma perché Calvino se ne serve metaforicamente. Il tecnicismo è utile quindi per descrivere con maggiore precisione e per rilevare sfumature di significato minime, secondo una ricerca linguistica che rifugge le parole generiche, i significati ambigui e, in ultima analisi, l'opacità linguistica (lessicale, ma anche retorico-sintattica).

Vediamo dapprima alcuni esempi di lessico tratto dalle scienze sociali, di provenienza economica e sociologica:

Quest'immagine, resta ancora e più che mai vera negli anni della crisi, dell'*economia sommersa* e del *lavoro nero*, delle piccole città non più soltanto settentrionali dove si moltiplicano le piccole industrie e le non piccole fortune (*Ricordo di Lucio Mastronardi*, 1981, CI, p. 1169).

Sottolineate dal corsivo, notiamo due espressioni polirematiche proprie dell'analisi del mondo del lavoro, su un piano economico e sociale. Il tecnicismo, seppur nato come tale, ha una diffusione ampia nella lingua comune, dato che riguarda un tema d'attualità.

Nel prossimo esempio Calvino virgoletta espressioni stereotipate, segnalandole, quasi per non farle troppo sue:

Il libro tipico che riassume un'epoca, l'epoca in cui l'Europa s'accorge d'essere in piena «civiltà dei consumi» e della «cultura di massa» (*Ricordo di Georges Perec*, 1982, CS, p. 1388).

Valorizzando il tesoro nascosto nelle antiche mitologie dei popoli del Messico (e poi anche in quelle dell'India dove egli è vissuto a lungo come ambasciatore del suo paese) e la funzionalità delle loro strutture sociali autoctone, l'opera saggistica di Octavio Paz si situa nel filone della critica dell'idea di progresso lineare ed eurocentrica e tecnocratica (*Omaggio a Octavio Paz*, 1984, CS, p. 1383).

In quest'ultimo esempio invece alcuni aspetti economici si fanno largo in una caratterizzazione di tipo anche politico.

Procediamo ora a osservare qualche esempio di lessico scientifico tratto dalle scienze naturali. La presenza di concetti di tipo scientifico è tematizzata oltre che rappresentata dal lessico, quindi più diffusa di quanto qui possa sembrare; inoltre, molti esempi contenenti tecnicismi scientifici sono presentati nel capitolo relativo alle metafore. Bisogna precisare che in tale contesto, un caso particolare è costituito dagli articoli dedicati a Primo Levi e a quello su Marianne Moore, in quanto con questi autori condivide una passione scientifica, che comporta la presenza di lessico scientifico “inerente”, cioè già presente nelle opere.⁵²

Nell'esempio presentato il lessico tecnico (in corsivo) accompagna una similitudine biologica:

L'eccezionalità dell'evento Mastronardi sta nel fatto che nella tradizione italiana non abbiamo avuto né un Balzac né un Dickens né tanto meno un Dostoevskij che abbiano trasfigurato la nostra società in una morfologia e in un'etologia distinguibili da ogni altra, come una fauna o flora cresciute in una nicchia biologica a sé stante (*Ricordo di Lucio Mastronardi*, 1981, CI, p. 1166).

Calvino paragona la capacità dei narratori realistici di fissare abitudini e strutture sociali nella narrativa alle tassonomie animali e vegetali dei biologi, che tentano così di ordinare la natura multiforme. In particolare, avrebbero colto aspetti della società del loro Paese come una comunità biologica rimasta isolata. Questo paragone con autori molto importanti delle altre tradizioni è un complimento generoso (forse fin troppo) per Mastronardi, che quindi sarebbe stato capace di cogliere il *proprium* della *flora* e *fauna* italiane.

⁵² Anche per quel che riguarda le metafore userò *inerente* per distinguere quelle componenti che non sono propriamente dovute all'iniziativa calviniana, ma che invece provengono dai testi recensiti e quindi sono soltanto messe in rilievo da Calvino. La coincidenza tra le aree d'interesse tipicamente calviniane e questi termini provenienti dal testo recensito è dovuta al fatto che Calvino sceglie di occuparsi di autori con cui riscontra affinità. A differenza dei saggi giovanili quindi, in cui la cassatura era all'ordine del giorno, questi articoli sono volti a restituire un panorama letterario costruttivo, in cui sono presenti solo alcune (rare) annotazioni di dissenso.

La chiarezza del sistema narrativo buzzatiano viene ravvicinata invece a un *teorema* avente una sua dimostrazione:

[*Il deserto dei Tartari*] dimostra con l'evidenza d'un teorema come oggi non possa più darsi avventura, come l'immobilità blocchi da ogni parte i nostri spiriti vitali, come solo il nulla celebri la sua epopea. (*Dino Buzzati*, 1980, CI, p. 1015).

Oltre a questa, si possono reperire svariate presenze lessicali per tutta la saggistica calviniana, come nell'espressione «processo schiumogeno» (*Cyrano sulla Luna*, 1982, CC, p. 820), che parafrasa e riscrive una citazione dal testo di Cyrano, dandogli una coloritura tecnico-scientifica; poi la seguente terna «dato statistico [...] permutazioni [...] anagrammi» (*Ricordo di Georges Perec*, 1982, CS, p. 1391), che combina una tecnica di scrittura (*anagrammi*) con elementi scientifici.

In altri esempi l'energia elettrica è rassomigliata alla forza dirompente con cui la storia entra nella narrazione:

La contemporaneità fa il suo ingresso nel libro con la scarica d'un corto circuito (*Roberto Calasso*, *La rovina di Kasch*, 1983, CI, p. 1017).

Come per tutti gli altri tecnicismi calviniani anche quelli scientifici sono di uso comune, il più delle volte sono infatti diffusi nella lingua quotidiana.⁵³ La differenza per questa particolare area è che costituisce una parte fondamentale del pensiero calviniano, sin dalle *Cosmicomiche*.⁵⁴

Quello scientifico è infatti prima di tutto un metodo, come specifica in questo passo:

Ma quel che vorrei dire va più in là, ed è che la cultura della discontinuità, se alimentata da una sensibilità analitica sempre più esigente, può essere il solo metodo che renda ragione dell'unità dell'umano nell'unità dell'universo, e tenti di saldare ancora microcosmo e macrocosmo. (*Roberto Calasso*, *La rovina di Kasch*, 1983, CI, p. 1022).

Qui Calvino riesce a compattare la sua visione pulviscolare, quella che chiama «cultura della discontinuità», grazie a una sensibilità analitica di matrice scientifica, con cui si avvicina all'interpretazione della realtà.

⁵³ Cfr. Mengaldo 1989, 51 sulla lingua del narratore, nella quale il lessico scientifico «non supera generalmente una certa soglia di medio specialismo, e cioè di intellegibilità».

⁵⁴ Ora in Calvino 1992. Per maggiori approfondimenti sulla natura tutta scientifica di questa raccolta importante, cfr. Scarpa 1999, 94 ss. che dedica al libro una delle sue «voci» della piccola enciclopedia calviniana.

1.2.5 Traduzioni e forestierismi

Calvino ha riservato grande attenzione negli anni alle traduzioni e alle caratteristiche delle diverse lingue, infatti egli stesso fu traduttore dall'inglese e dal francese. Il suo interesse per la traduzione nacque proprio dalle primissime esperienze einaudiane, quando ancora sotto la direzione di Pavese fu incaricato di alcune traduzioni – tra queste ricordiamo *Lord Jim* di Conrad (come riporta Barengni 2007, 25) – di cui poche sono poi state effettivamente da lui intraprese, in quanto era impegnato principalmente sul fronte della scrittura narrativa. Invece una sua traduzione che ha avuto un risvolto editoriale è quella dei *Fiori blu* di Queneau,⁵⁵ autore a cui è stato legato lungo tutto il corso della sua vita.

Riprendiamo in questa sede alcune dichiarazioni programmatiche sulla lingua, presenti nei saggi di cui ci siamo occupati all'inizio del percorso linguistico attraverso gli scritti della maturità, per mostrare nello specifico le sue posizioni rispetto alle lingue straniere:

La nostra epoca è caratterizzata da questa contraddizione: da una parte abbiamo bisogno che tutto quel che viene detto sia immediatamente traducibile in altre lingue; dall'altra abbiamo la coscienza che ogni lingua è un sistema di pensiero a sé stante, intraducibile per definizione (*L'Antilingua*, 1965, PS, p. 158).

L'antilingua invece esclude sia la comunicazione traducibile, sia la profondità espressiva (ivi, p. 159).

Un punto fondamentale, dunque, della riflessione linguistica sull'italiano, ruota intorno alla possibilità di quest'ultimo di rapportarsi ad altre lingue. Per la nostra lingua Calvino auspica infatti un carattere non troppo soggettivo, cioè che non si abbandoni al tecnicismo, risultando intraducibile.

Oltre a questo scritto, un momento importante nella riflessione sulle lingue è costituito da due saggi: *L'italiano, una lingua tra le lingue*, 1965 (PS, pp. 146-53) e *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, 1982 (*Saggi*, pp. 1825-31).⁵⁶ Questi costituiscono due

⁵⁵ Cfr. Queneau 1984.

⁵⁶ A questi andrebbe aggiunto anche *Sul tradurre*, 1963 (*Saggi* pp. 1776-90). Gli interventi dimostrano un legame diretto tra traduzione e interpretazione del testo, legando l'atto della traduzione alle caratteristiche delle lingue, ma anche alla figura del traduttore (più o meno specializzato, oppure scrittore). Calvino riserva inoltre particolare importanza alla mediazione dell'editore, per le sue capacità di inserire la traduzione in un panorama più vasto di traduzioni e edizioni in lingua originale.

punti di condensazione di osservazioni non frequenti ma costanti, presenti lungo tutti i suoi scritti saggistici.

In seguito alle premesse storiche e teoriche del ruolo delle traduzioni nell'opera calviniana, procediamo qui con alcune osservazioni sulla natura e fedeltà delle traduzioni. Infatti, alcuni articoli di questo *corpus* (non pochi rispetto alla sua limitata estensione) prendono in esame proprio nuove traduzioni; ne nomino alcune: il *Dottor Jekyll* tradotto dagli amici Fruttero e Lucentini, il Poe di Manganelli, poi le osservazioni linguistiche sulle poesie di Marianne Moore, infine vere e proprie annotazioni metodologiche sono presenti nell'articolo dedicato ai *Fiori blu* di Queneau.

Considerata la grande attenzione riservata alle differenti potenzialità delle lingue e la lunga permanenza parigina dell'autore, ci si potrebbe aspettare un numero non dico consistente, ma almeno continuativo, di forestierismi; tuttavia, dall'osservazione attenta di un gran numero di testi saggistici (anche oltre quelli che costituiscono la base dello studio) bisogna invece prendere atto della loro presenza sporadica. Credo che tale elemento sia di centrale importanza nell'individuazione delle scelte linguistiche calviniane: la sua lingua, «l'italiano concreto e preciso»⁵⁷ si orienta raramente verso termini non comprensibili per un pubblico medio, questo accade nella saggistica ancor di più che nella narrativa, dove sono ancora possibili escursioni di registro (verso tecnicismi più crudi o al contrario elementi letterari). I forestierismi si collocano in questo panorama come presenze di necessità, raramente vezzi (forse lo sono solo alcune forme francesi) e ancora più spesso sono affiancati da traduzioni, in momenti di riflessione translinguistica.

Non bisogna tuttavia tendere troppo nettamente a un purismo intransigente, che di sicuro non avrebbe incontrato il consenso di Calvino; infatti, almeno stando ad alcune datazioni (sempre retrodatibili, ovviamente) egli è stato veicolo di molti forestierismi ormai consolidati (altre volte quasi scomparsi, ma ben noti) nell'italiano contemporaneo: è il caso di due termini che approfondiremo tra poco, ossia l'antenato del moderno *computer*, il *word-processor* (*Omaggio a Gore Vidal*, 1983, CS, p. 1455), oppure di *slums* (*Washington Irving*, 1983, CC, p. 864), anglismo ormai stabilizzatosi per l'individuazione di

⁵⁷ L'espressione, che si trova in *L'italiano, una lingua tra le lingue* (1965, PS, pp. 153), è stata ripresa in sede critica da un breve ma efficace intervento di Coletti 1988.

su una realtà sociale, oltre che materiale, delle periferie di alcune città, o forse più calvinianamente, di tentacolari megalopoli del mondo del capitalismo avanzato.

Il secondo termine preso in considerazione offre la possibilità di soffermarci su due questioni importanti nel caso degli anglismi: il genere e la presenza o meno del plurale inglese in italiano. Calvino per gli anglismi, secondo un uso stabile e costante, prevede l'adozione del maschile e la possibilità di servirsi della *s* per il plurale.⁵⁸ Nel secondo caso si contravviene all'uso forse più comune oggi (almeno da parte degli addetti ai lavori), cioè all'abitudine di riferirsi alle parole straniere inglesi soltanto nella loro forma singolare invariabile.

Diverso è il comportamento rispetto ai francesismi, di cui spesso rispetta il genere di provenienza, quasi fosse una violenza il maschile imposto, in special misura nel caso delle parole di genere diverso in italiano e francese come il noto *fleur* (it. *fiore*), femminile in francese. La questione del genere non si presenta invece in inglese, dove non è presente la distinzione, per cui l'autore si orienta verso una consuetudine linguistica uniforme. L'uso del plurale mi è parso invece costante per entrambe le lingue.

Interpretando brevemente questa norma linguistica concluderei dicendo che Calvino riserva alle lingue contemporanee lo stesso privilegio della lingua da cui per secoli è stato tratto il maggior numero di prestiti non adattati, il latino. Forse però aggiungendo un elemento fondamentale che per questa lingua non era mai stato previsto, ossia l'affiancamento della traduzione, compagna inseparabile in Calvino del forestierismo crudo. Questa abitudine è una felice cortesia nei confronti dei lettori non propriamente poliglotti e inoltre permette di mantenere la parola originale, anche con l'uso del plurale, dato che il lettore non è chiamato a tradurre da sé.

Leggiamo quindi qualche osservazione presente nel nostro *corpus* sull'arte di tradurre. Nel primo passo si confronta la traduzione italiana del libro di Tanizaki con quella

⁵⁸ A riprova della presenza del plurale un solo tra molti esempi possibili: «Il mondo non fa che vivere intrecci di *serials* televisivi con personaggi che si scambiano i ruoli, che muoiono in una storia e ricompaiono in un'altra, oppure intrecci di romanzi fatti in serie e pubblicati a puntate su riviste popolari o in collane ad altissima tiratura» (*Omaggio a Gore Vidal*, 1983, CS, p. 1455). Il forestierismo segnalato dal corsivo è datato 1963 dal Sabatini-Coletti 2008 s.v. «serial».

rancese,⁵⁹ che Calvino doveva aver acquistato a Parigi alcuni anni prima della stesura di questo saggio:

La traduzione italiana è molto più ricca di sfumature e di dettagli e di finezze lessicali che la francese, che pure ci aveva fatto gustare il libro in maniera tutt'altro che approssimativa (*Junichiro Tanizaki, Libro d'ombra*, 1982, CS, p. 1445).

Facendo alcune osservazioni sulla ottima traduzione di Fruttero e Lucentini di Dr. Jekyll e Mr. Hyde, Calvino si ritrova a constatare la triste evoluzione delle abitudini di traduzione in Italia, molto cambiate rispetto al passato:

Diciamo insomma che quella che si è attenuata è la coscienza del tradurre come opera d'alto impegno letterario e d'importanza decisiva nel costruire una cultura (*Il dottor Jekyll tradotto da Fruttero & Lucentini*, 1983, CC, p. 981).

A differenza dei loro predecessori, i due scrittori sono stati in grado di portare la traduzione al giusto rango di operazione interpretativa, a cui rinunciano molti nuovi traduttori e soprattutto, è sottinteso ma credo la polemica sia evidente, gli editori:

Le traduzioni italiane sono innumerevoli e alcune certamente buone; ma questa di F. & L. è qualcosa in più, come traduzione che risolve molti punti oscuri [...] e come operazione critico-interpretativa (ivi, p. 982).

L'ultima osservazione che riportiamo relativa all'arte della traduzione, oltre a costituire un momento di riflessione teorica, contiene un forestierismo necessario, una parola che non abbiamo in italiano, *dowager*, con cui si indica una vedova di alto rango che ha ereditato dal marito titoli e vantaggi sociali:

Mi pare colga meglio lo spirito in qualcuno dei passaggi più sottili, per quanto presenti altri aspetti più antiquati, come l'italianizzazione dei nomi di battesimo. [...] i fumaioli della City, visti come nobili dame (*dowager*) altezzose (*Charles Dickens, Our Mutual Friend*, 1982, CC, p. 843).

In questo passo notiamo inoltre la nota relativa ai nomi di battesimo italianizzati, operazione antiquata, in uso nell'Ottocento e soprattutto nel Ventennio fascista.

Ora procediamo con esempi di forestierismi, cercando di comprendere la loro natura e la necessità della loro presenza. Calvino ha fatto uso di alcuni termini stranieri entrati da

⁵⁹ Mi riferisco alla prima edizione francese Tanizaki, J. (1977), *Eloge de l'ombre* Paris: Publications orientalistes de France.

poco nella nostra lingua, destinati però ad avere larga fortuna; spesso è stato tra i primi a servirsene come nel caso seguente:

La filosofia urbanistica di New York: il rapido invecchiamento dei quartieri, il degradarsi a *slums*, i grandi vuoti delle demolizioni, gli edifici nuovi che sorgono ignorando il passato (*Washington Irving*, 1983, CC, p. 864).

Il forestierismo è registrato dal GDLI, che cita un esempio da *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Calvino, 1979): «prigioniera in uno *slum* di Manhattan». ⁶⁰ In entrambi i casi fa riferimento alla città di New York, in particolare sembrerebbe colpito dall'invecchiamento precoce che colpisce città e quartieri nordamericani. In quella parte del mondo, infatti, il vecchio deve essere costantemente rimpiazzato con il nuovo, mentre tutto ciò che non riesce a rinnovarsi decade.

Un'altra presenza significativa è costituita da *word-processors* (in *Omaggio a Gore Vidal*, 1983, CS, p. 1455). Il termine, datato 1984 dal Sabatini-Coletti 2008 senza riportare esempi, non è presente invece nel GDLI. Per la sua presenza nel saggio su Vidal possiamo quindi considerarlo retrodatabile a questo articolo, del 1983.

Notiamo che entrambe le parole, di fatto introdotte da Calvino nella nostra lingua fino a una nuova possibile retrodatazione, sono strettamente necessarie: la prima si riferisce a un tipo di quartiere che non abbiamo in Europa – infatti il forestierismo è stabilmente diffuso anche nell'italiano attuale; la seconda è una parola invece ormai soppiantata dall'uso di (*personal*) *computer*, in quanto quest'ultimo ha funzioni ben più complesse della sola elaborazione di documenti, mentre *word-processor*, se inteso come macchina elaboratrice, rimane invece a indicare un oggetto riconducibile alla storia dell'elettronica nel Novecento; se invece lo si intende come programma il termine è stato sostituito dall'antonomasia del marchio *Word*. ⁶¹

Un prestito di necessità, registrato dal GDLI come termine della critica d'arte (datandolo al 1963) è *imagerie* (*Carlo Collodi, Pinocchio*, 1981, CC, p. 802), non facilmente

⁶⁰ Con una ricerca su Google Libri è possibile retrodatare il termine (in entrambe forme, singolare e plurale) al 1902 a Borsa, M. (1902), *Le case operaie in Inghilterra I*, «Critica Sociale», a. XII, n. 4, p. 60.

⁶¹ Quest'ultima casistica crea problemi simili a *scottex* o *rimmel*, poiché non è possibile sapere se abbiano come referente un oggetto del marchio, oppure indichino nomi comuni come la “carta assorbente” e il *maschera*. Per questi termini è possibile operare la sostituzione indicata, che specialmente nel caso di *maschera* è stata preferita all'antonomasia, mentre i programmi di *word-processing* non hanno un nome comune che possa indicarli. *Pages*, infatti, ossia il concorrente Apple di *Word*, è spesso chiamato impropriamente *Word*.

traducibile in italiano, se non con una perifrasi, come quella usata nella definizione del GDLI: «Nel linguaggio della critica d'arte, insieme delle rappresentazioni figurative relative a un personaggio o a un determinato soggetto».⁶²

Un'espressione altrettanto intraducibile è *jeu de massacre* (*Omaggio a Gore Vidal*, 1983, CS, p. 1459), datato 1967 dal GRADIT,⁶³ traducibile come «lotta senza tregua di tutti contro tutti, senza esclusione di colpi», espressione quindi leggermente diversa da «lotta all'ultimo sangue». Credo tuttavia che l'uso tradisca in questo caso la lunga consuetudine di Calvino con la lingua francese, cosa che spesso comporta l'uso di francesismi non propriamente giustificabili sul piano linguistico e piuttosto riconducibili a un vezzo, come nel caso seguente:

Ora a rapidi *raccourcis* e movimenti ellittici, ora attraverso una parlantina divagatoria, indugiante sui dettagli (*Il taciturno ciarliero* (per Giorgio Caproni), 1980, CI, p. 1026).

Il termine può essere tradotto con *scorciatoie*, forse meno raffinato e d'effetto del francesismo. Mentre sono veri e propri forestierismi crudi *emboîtements* (*Denis Diderot, Jacques le fataliste*, 1984, CC, 845) e *ravalements* (*Giovanni Macchia, Le rovine di Parigi*, 1985, CI, p. 1142), traducibili rispettivamente con *incastri* e *rifacimenti*. Nel primo caso il termine fa riferimento alla struttura del racconto nel racconto, o racconto a incastro, mentre nel secondo al rifacimento delle facciate dei palazzi parigini negli anni '60 per un piano regolatore.

Non particolarmente degni di nota sono invece i nomi stranieri di generi letterari quali *roman comique* (*Denis Diderot, Jacques le fataliste*, 1984, CC, 846) e *conte philosophique* (ivi, p. 824), oppure *ghost-story*, come nell'esempio che segue:

Per gli scrittori dell'Ottocento aveva il sopravvento o il culto della storia locale (e allora si proiettavano direttamente nel passato col romanzo storico) o la realtà quotidiana dei costumi provinciali (e questo quadro d'atmosfera resta dominante anche nel Novecento, nei pochi esempi di *ghost-story* di qualità che la letteratura italiana può vantare, come Landolfi e Soldati). *Fruttero & Lucentini, Il palio delle contrade morte*, 1983, CI, p. 1061).

⁶² Il termine è retrodatato al 1955 grazie a Google Libri, che ne riporta un'occorrenza in Prandi, A. (1955) *Immagini della storia*, «Convivium», XXIII, Torino: Società editrice internazionale, p. 237.

⁶³ La datazione corrisponde all'uscita dell'omonimo film di Alain Jessua, il cui titolo fu tuttavia tradotto in italiano con un infelice *Gioco di massacro*, affiancato dal titolo originale tra parentesi, che può aver contribuito alla diffusione dell'espressione francese.

Il termine è datato 1976 dal Sabatini-Coletti 2008, mentre il GDLI nel supplemento del 2004 riporta un esempio calviniano per questa voce: «Mi paiono racconti di forte presa alla lettura e ricchi d'interesse in una storia del nostro gusto letterario e delle forme narrative. Mi riferisco soprattutto a tre dei cinque pezzi, che sono certo tra i migliori esempi di *ghost-story* italiana» (Calvino 1991, 617).

A completamento di questo panorama ristretto ma variegato, vorrei soffermarmi su esempi che esulano dalle categorie sin ora proposte. Il primo riguarda una possibile traduzione presentata da Calvino per un tipo di uccello dal nome parlante:

Mocking-bird [...] (che in italiano siamo obbligati a tradurre con denominazioni poco disinvoltate come «mimo poliglotta», «merlo imitatore», «tordo beffeggiatore») (*Marianne Moore*, 1981, CS, p. 1343).

Con la creatività linguistica che lo distingue, Calvino ipotizza più traduzioni italiane (veri e propri calchi-traduzione) che possano rendere l'originale inglese. Il saggio sulla Moore è costellato da numerose osservazioni linguistiche, ma riportiamo solo questa per il suo guizzo creativo, assente invece nelle altre.

Nell'ultimo esempio invece riportiamo un'osservazione sulla difficile traduzione di Poe, portata avanti con grande perizia da Manganelli:

(Più avanti il giovane esteta dice d'essere stato nel passato *a decorist*, che Manganelli traduce «un fedele della convenienza»). / Questi esempi, con l'altro che ho fatto più sopra di *materialism-sensismo*, dimostrano come sia importante interpretare nella loro esatta portata i termini culturali, in questi testi che spesso si presentano quasi come manifesti d'un credo estetico o d'un'ipotesi teoretica. Un caso analogo è quello del termine *romance*, che viene risolto diversamente a seconda dei contesti: per esempio, «il fantastico» può essere una resa calzante (*Poe tradotto da Manganelli*, 1983, CC, p. 934).

Quest'ultimo esempio credo dimostri tutta l'attenzione di Calvino rivolta alle traduzioni, quella di un ottimo editore, oltre che scrittore e traduttore.

Se la prassi calviniana potesse ispirare per le consuetudini relative ai forestierismi un *memo* per il prossimo millennio, questo potrebbe essere: limitarne l'uso allo stretto indispensabile (riservandoli alle esigenze di precisione per l'intraducibilità del vocabolo); correggerlo, ove possibile, della traduzione; usare senza timore il plurale, rispettando il genere della lingua tradotta, se presente. Si tratta, senza dubbio, di un'ottima abitudine, il cui unico limite è costituito dal genere, in quanto il mimetismo della lingua di provenienza

risulta forse impraticabile per i più, mentre il maschile risolverebbe (democraticamente) ogni dubbio.

Oltre a queste indicazioni da manuale per la scrittura, Calvino consiglierebbe forse di riflettere sulle lingue e gli usi degli altri, per cogliere concetti o nomi che ancora non abbiamo nella nostra. In tal caso non mi stupirebbe un incoraggiamento alla neoformazione, di cui fu talvolta sapiente creatore.⁶⁴

A conclusione di questo percorso tra lessico tecnico, critico e ideologico vorrei ricordare un punto importante della riflessione calviniana. Nel suo programma linguistico (e più largamente stilistico) qui sottolineato dal maiuscoletto, Calvino portò avanti un ideale di precisione che non va tuttavia limitata alla scrittura come atto creativo. Nonostante infatti il suo distacco dagli ambienti politicizzati e il suo rifiuto di una letteratura da questi determinata, non sottovalutò mai la forza politica delle proprie scelte linguistiche:

Il diavolo oggi è l'approssimativo. Per diavolo intendo la negatività senza riscatto, da cui non può venir nessun bene. Nei discorsi approssimativi, nelle genericità, nell'imprecisione di pensiero e di linguaggio, specie se accompagnati da sicumera e petulanza, possiamo riconoscere il diavolo come *nemico della chiarezza*, sia interiore sia nei rapporti con gli altri, il diavolo come personificazione della *mistificazione* e dell'automistificazione. Dico l'approssimativo, non il complicato; quando le cose non sono semplici, non sono chiare, pretendere la chiarezza, la semplificazione a tutti i costi, è faciloneria, e proprio questa pretesa obbliga i discorsi a diventare *generici*, cioè *menzogneri*. Invece lo sforzo di CERCARE DI PENSARE ED ESPRIMERSI CON LA MASSIMA PRECISIONE POSSIBILE proprio di fronte alle cose più complesse È L'UNICO ATTEGGIAMENTO ONESTO E UTILE. Riuscire a definire i propri dubbi è molto più concreto per qualsiasi affermazione perentoria le cui fondamenta si basano sul vuoto, sulla ripetizione di parole il cui significato si è logorato per il troppo uso (*Note sul linguaggio politico*, 1977-78, PS, p. 377).

Prima di tutto la genericità è frutto di opacità concettuale, non solo questa è *nemica* della *chiarezza* ma costituisce un mezzo per la *mistificazione* (i corsivi nel testo sono miei). La genericità, dunque, è *menzognera* in quanto rifiuta la precisione, lasciando le idee in un magma indistinto. La scelta di servirsi dell'oscurità propria di ciò che è generico è quindi strettamente politica quando volta a escludere il più possibile dalla comprensione dei veri significati, che solo parole *precise* potrebbero veicolare.

⁶⁴ In questo scritto abbiamo avuto modo di incontrare i calchi-traduzione di *mocking bird* (Marianne Moore, 1981, CS, p. 1343), analizzeremo in seguito una serie di termini a cui è apposto il prefisso *anti-* (Marianne Moore, 1981, CS, p. 1348) tra cui spicca *antivirtuistico*, infine è presente *teratomorfosi* (*I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie, 1984, CS, p. 1440).

2. La strutturazione retorica della sintassi

In questo capitolo prenderemo in esame le forme retorico-sintattiche⁶⁵ del discorso calviniano.⁶⁶ Le figure saranno raccolte in modo da delineare il progetto argomentativo che ha portato alla scelta di queste forme, dunque non verranno mai considerate come elementi retorici isolati, artificio fine a sé stesso. Farò riferimento alle classificazioni tradizionali della retorica, così come sono state raccolte da Mortara Garavelli 1988 e prima ancora da Lausberg 1969, tuttavia tenendo sempre conto della prospettiva argomentativa dell'uso delle figure presentata da Perelman & Olbrechts Tyteca 1958.

Tali riflessioni teoriche costituiscono una base interpretativa e forniscono il lessico tecnico di questo studio; non sono tuttavia considerate in modo normativo, ma elastico, facendo sì che le considerazioni sulla retorica non si cristallizzino mai in grammatica, rendendosi sempre disponibili all'interpretazione di nuovi testi.

Le forme fondamentali prese in esame sono tre: il parallelismo, le strutture cumulative, la *correctio*; le figure hanno sfumature interne che distinguono funzioni diverse e tra loro presentano alcuni punti di sovrapposizione. Il parallelismo assomma in sé forme più strutturate come l'isocolo e l'anafora, inoltre può includere costrutti correlativi, parallelistici per natura. L'accumulazione, invece, può presentarsi in una forma ampia, denominata *distributio* dalla retorica tradizionale, più vicina al parallelismo (e che può anche contenerlo) rispetto all'enumerazione.⁶⁷ Una struttura intermedia, che può assumere tratti maggiormente cumulativi o correttivi, è la *commoratio*: può prediligere l'asse della sinonimia, dunque dell'accumulazione (nella forma dell'*interpretatio*) oppure «può presentarsi come

⁶⁵ Non ci soffermeremo in modo particolare sulla sintassi in sé, in quanto è prevalentemente paratattica (le subordinate non oltrepassano solitamente il primo grado di subordinazione); infatti la caratteristica principale della sintassi è proprio l'organizzazione retorica rigorosa. Secondo la definizione impareggiabile di Mengaldo 1989, 30 «non conosco narratori contemporanei, e tanto più della complessità intellettuale di Calvino, che come lui abbiamo torto il collo allo stile periodico e alla ipotatticità tradizionali della prosa italiana.»

⁶⁶ Vorrei precisare che nei paragrafi che seguono non sono inclusi esempi del periodo giovanile in quanto credo sia opportuno dedicare una trattazione separata all'insieme dei fenomeni stilistici presenti negli articoli de «L'Unità», su cui ci soffermeremo nell'ultimo paragrafo.

⁶⁷ Cfr. Mengaldo 1989, 38: «Troviamo qui una possibile motivazione della figura dell'elencazione o enumerazione protratta che, fondendo esattezza analitica e velocità progressiva di scansione, è una delle costanti dello stile calviniano».

expolitio, traducibile col termine *ritocco*: un ritornare sullo stesso tema, o sul nucleo di questo, aggiungendo informazioni complementari e variando l'espressione» (Mortara Garavelli, 1988, 236). In tal caso la figura ricorda l'ultimo tropo fondamentale preso in considerazione: la *correctio*, collocata da Perelman & Olbrechts Tyteca 1958, 189 tra le figure della scelta, in quanto «non ha altro scopo se non quello di sottolineare la legittimità di una scelta».

Se la *correctio* infatti, è un *modus scribendi* che non si presta a molte interpretazioni, poiché la sua funzione consiste nel sostituire un termine con un altro più pertinente (che talvolta può essere anche un antonimo di quello che sostituisce),⁶⁸ per poi procedere con il concetto desiderato, parallelismo e accumulazione non hanno una funzione altrettanto stabile. Perelman ne sottolinea la capacità di rendere presente al lettore gli argomenti trattati attraverso la ripetizione, tuttavia non pretende che questa sia una sistemazione definitiva, ma solo un'indicazione di massima per l'uso di questa figura.⁶⁹ Lasceremo quindi che siano gli esempi a illustrare la complessità degli usi di queste strutture, ciononostante credo si possa fare qualche riflessione generale che guidi il lettore attraverso un percorso irto di tipologie retoriche tradizionali.

Il parallelismo incontra forme ben strutturate (come i nessi correlativi)⁷⁰ oppure è regolato da un'iniziativa autoriale (con fenomeni di combinatoria isocolia). Tale figura correla e unisce due o più membri, permettendo la coesione sintattica degli enunciati, rende il periodo elegante, consentendo al lettore di procedere in una lettura ordinata, grazie un fraseggio armonico e ritmato. Credo che sulla natura di questo costruito e sul suo ruolo strutturante all'interno della prosa calviniana non si sia fin ora insistito a sufficienza.

⁶⁸ Nel *Colloquio con Ferdinando Camon* 1973 (Saggi pp. 2774-96) p. 2789: «io non sono mai capace di pensare una cosa per volta, penso sempre qualcosa e il suo contrario».

⁶⁹ Perelman & Olbrechts-Tyteca 1958, 189 «Le figure della presenza hanno per effetto di rendere attuale la coscienza l'oggetto del discorso. [...] Tra le figure che hanno l'effetto di aumentare il sentimento di presenza, le più semplici si connettono con la *ripetizione*, che è importante in argomentazione mentre invece, in una dimostrazione o nel ragionamento scientifico in generale, essa non aggiunge nulla.».

⁷⁰ Cfr. Mengaldo 1998, 85: «Credo di individuare nella critica calviniana un carattere accentuatamente dualistico. Quante volte emerge o è portato alla luce il “due”, e non già solo per riduzionismo del classificatore o imposizione d'ordine (“l'una ... l'altra”, “da una parte ... dall'altra”), ma per ragioni più importanti. Una è la percezione continua, quasi coatta, della compresenza di opposti in un'opera o autore, cioè di un'ambiguità che all'analisi razionale si trasforma: si “riduce” in opposizione, intercambiabilità ecc. [...] Una seconda, ai confini della prima, è la dialettica di apparenza e sostanza».

Portatore dell'architettura psicologica fondamentale della strutturazione frasale, nonché dello sviluppo argomentativo, nei casi in cui l'autore riesca a equilibrare la spinta anaforico-parallelistica alla *brevitas*, esso costituisce un'elegante modalità costruttiva di tipo tradizionale, incontrando dunque i canoni della *perspicuitas* classica. Il parallelismo permette quindi di coniugare funzionalità e piacevolezza, caratteristiche alla base dello stile calviniano, spesso collocate per sommi capi dalla critica sotto l'etichetta della calviniana chiarezza, ma spesso non circoscritte sul piano formale.

L'accumulazione costituisce invece la pietra d'inciampo della linearità, poiché attraverso numerosi elementi costringe il lettore a fermarsi, inglobandolo nella molteplicità enumerativa. Questo elemento ritardante è al contempo velocissimo, soprattutto nella forma asindetica (con o senza punteggiatura), mentre permette maggior indugio quando presentato sotto forma di polisindeto, diventa addirittura ingombrante nella *distributio*, costringendo il lettore a un movimento simile a quello parallelistico, da questo distinto perché più spesso portato avanti su tre o quattro membri che su due.⁷¹

Nel caso invece della *commoratio* l'indugio è minimo, e prende le sembianze di un rifiuto nella scelta tra varianti minime, un rifiuto che presenta al lettore una realtà tonale, non univoca, dunque problematica. Per questi aspetti la *commoratio*, soprattutto nella forma dell'*expolitio*, è molto vicina alle figure di scelta.

Tornando però un momento sull'enumerazione vorrei fare una considerazione conclusiva: la scrittura e il mondo di Italo Calvino sono continuamente da lui sottoposti a un tentativo di districamento e regolamentazione, che definirei severi per il loro rigore, agli antipodi (a discapito di un'anima di Calvino, ma in realtà a buon gioco dell'equilibrio della scrittura) di questa spinta ordinatrice, che vorrebbe contenere nella scrittura solo lo stretto indispensabile, c'è uno spirito divoratore e conglobante, che tende a includere nella pagina scritta tutti i mondi possibili. Questo *côté* della scrittura calviniana trova la sua massima espressione nella metafora enciclopedica, nel dilemma che si pone Palomar (Calvino 1983, 65) nella parigina *fromagerie*:

L'animo di Palomar oscilla tra spinte contrastanti: quella che tende a una conoscenza completa, esaustiva, e potrebbe essere soddisfatta solo assaporando tutte le qualità; o quella che tende a una

⁷¹ Cfr. Mortara Garavelli 1988, 230: «L'isocolo plurimembre [...] ha i caratteri dell'enumerazione e spesso struttura anaforica».

scelta assoluta, all'identificazione del formaggio che solo è suo, un formaggio che certamente esiste anche se lui ancora non sa riconoscerlo (non sa riconoscersi in esso).

2.1 Strutture parallelistiche

Procediamo dunque a illustrare esempi di strutture parallelistiche. La disposizione degli esempi è cronologica, ma privilegia soprattutto la provenienza testuale più che la tipologia parallelistica, che viene illustrata volta per volta; infatti, nonostante la costruzione sia presente in tutti i testi, in alcuni si concentrano (anche a breve distanza) più parallelismi, anche altamente strutturati, cioè coordinati attraverso nessi correlativi oppure che costituiscono veri e propri isocoli.

La scelta di prediligere la continuità testuale è volta a restituire un'idea dell'interesse del testo da cui provengono gli esempi, ma anche a mostrarne la diversa fattura rispetto agli altri presenti nel *corpus*. Gli scritti scelti in questa sede presentano infatti forme ripetitive, ma anche opportunamente variate e combinate tra loro; mentre altri scritti, qui lasciati da parte, possono risentire di un impianto eccessivamente monotono e descrittivo, che evidentemente è stato oggetto di una minore rifinitura formale da parte dell'autore.⁷²

La rassegna qui presentata è quindi volta a evidenziare fenomeni stilistici, privilegiando alcuni passi architettati con qualche astuzia formale, per contribuire a delineare un profilo del saggista mai ripubblicato in volume, che possa essere all'altezza di un'autocritica autoriale.

Procediamo quindi a illustrare un primo gruppo di esempi, tratti da un saggio molto piacevole e ricchissimo di fenomeni diversi, quale è *Le Odissee nell'Odissea*. Sin dalla prima citazione si può notare la stratificazione di più strategie formali nello spazio di un paragrafo; salta subito all'occhio, infatti, la collocazione dell'intero passo in una lunga parentetica.⁷³ Il parallelismo tra Elena e Penelope si svolge nel modo seguente:

⁷² Le ragioni sono evidenti: le collaborazioni con i quotidiani prevedono spazi limitati e scadenze incombenti, oppure può capitare che lo stesso testo commentato (soprattutto se contemporaneo) non sia riuscito a suscitare il demone del critico (per usare un'espressione calviniana) nell'autore.

⁷³ Calvino ha l'abitudine di porre fra parentesi passaggi importanti che contengono opinioni e giudizi personali, collocandoli in un luogo solitamente demandato all'approfondimento ulteriore, quasi superfluo. Credo che tale abitudine sia profondamente legata alle forme della *correctio* e della *expolitio*, cioè a quelle strategie retoriche che permettono di presentare un pensiero in via indiretta o insistita, ma mai univoca, come se l'autore sentisse la necessità di aggiungere nuovi elementi al discorso principale, quasi non gli

(In entrambi gli episodi Ulisse si trova di fronte a Elena; *nel primo* come una alleata, complice della simulazione; *nel secondo* come avversaria, che simula le voci delle mogli degli Achei per indurli a tradirsi. Il ruolo di Elena risulta contraddittorio ma è sempre contraddistinto dalla *SIMULAZIONE*. Allo stesso modo, anche Penelope si presenta come una *SIMULATRICE*, per lo *STRATAGEMMA* della *TELA*; la *TELA* di Penelope è uno *STRATAGEMMA* simmetrico a quello del cavallo di Troia, e al pari di esso è un prodotto dell'abilità manuale e della contraffazione: le due principali qualità di Ulisse sono proprie anche di Penelope) (*Le Odissee nell'Odissea*, 1981, CC, p. 893).

Qui il parallelismo è svolto all'insegna della *variatio*, ma contiene altre strutture della ripetizione al suo interno. La porzione dedicata a Elena è collocata in una struttura correlativa segnalata da «nel primo» e «nel secondo» (in corsivo), che contiene inoltre un'an-titesi (già insita negli episodi, ma sicuramente enfatizzata dalla struttura con cui viene presentata da Calvino). Si può notare, inoltre, che ciascun membro della struttura presenta una *interpretatio*: non è sufficiente, infatti, definirla *alleata* o *avversaria*, perché in tutti e due i casi si circoscrive il significato della parola, nel primo definendola «complice della simulazione», mentre nel secondo, «che simula le voci» *etc.* Qui possiamo dire che l'*interpretatio* sia di necessità: se infatti chi sta leggendo l'articolo non dovesse conoscere, o ricordare, i due episodi, Calvino li riporta prontamente all'attenzione del lettore.

La parte relativa a Penelope è correlata alla precedente su Elena attraverso la figura etimologica (la *simulazione* propria di Elena si addice anche a Penelope, detta *simulatrice*, ho sottolineato i termini in maiuscoletto), aspetto che mostra la forte coesione testuale dei testi calviniani, spesso attuata grazie agli strumenti classici della retorica. La descrizione delle caratteristiche di Penelope continua anch'essa all'insegna della ripetizione (interna, non rispetto alla parte di Elena), vale a dire con una anadiplosi (quella di *tela*), che si amplia in una ripetizione chiasmica dei membri se vi si include *stratagemma* (il fenomeno è in maiuscoletto corsivo). Il complemento di causa «per lo stratagemma della tela» viene quindi ribaltato in un ampliamento e chiarificazione, attraverso un meccanismo che può essere ricondotto alla figura dell'*expolitio*; infatti, si raffronta la *métis* penelopea a quella del marito, per cui si crea un nuovo parallelismo tra la tela e il cavallo.

Nel passo i confronti sono ben due, tra Elena e Penelope, e tra quest'ultima e Ulisse, ciascuno è frutto della combinazione tra ripetizione e ordinamento ben strutturato (con varie strategie dall'isocolo al chiasmo), con inoltre una forte concatenazione fra le tre parti.

appartenesse veramente. Inoltre, come ha notato Mengaldo 1989, 33: «L'impiego consistente di incidentali (paritetiche e no) [...] non nega il fondamentale aspetto paratattico, anzi nasce da questo per arricchirlo di una dimensione».

Il nuovo esempio è tratto dallo stesso articolo,⁷⁴ ma ne costituisce la conclusione. L'*explicit*, sin dalla giovinezza, ma in special modo negli anni '80, è oggetto di grande cura formale, che rasenta talvolta l'artificio.

Ulisse torna a raccontare dei Ciclopi, delle Sirene... Non è forse l'Odissea il mito d'ogni viaggio? Forse per Ulisse-Omero la distinzione menzogna-verità non esisteva, egli raccontava la stessa esperienza ora nel linguaggio del vissuto, ora nel linguaggio del mito, così come ancora per noi ogni nostro viaggio, piccolo o grande, è sempre Odissea (ivi, p. 896).

Prima di tutto non possiamo tralasciare la punteggiatura del passo, ovvero i puntini di sospensione, il punto interrogativo e i trattini tra le parole.

L'elenco, ripetuto più volte nel corso del saggio, è interrotto bruscamente da un'aposiopesi per evitare una ripetizione eccessiva;⁷⁵ segue un'interrogativa, che radicalizza la questione lasciata in sospeso: le molteplici «Odissee nell'Odissea» costituirebbero, infatti, l'archetipo di ogni possibile storia di viaggio. Dunque, si assiste a un passaggio non sempre facile da individuare così nettamente, in cui Calvino pone fine alla porzione riassuntiva (e narrativa) facendo emergere uno snodo fondamentale della sua argomentazione proprio alla fine del saggio.

Poi si serve del trattino, un'altra figura della brevità (per le sue possibilità analogiche), qui utilizzato con funzioni del tutto opposte: nel primo caso è sinonimico, nel secondo antonimico. Con un procedimento metanarrativo, Ulisse che racconta la propria storia (alla corte dei Feaci, come ad Itaca) è accostato al narratore (Omero o chi per lui) della storia di cui è il protagonista. Invece, nel caso dell'antitesi tra «menzogna-verità», il

⁷⁴ Ci sarebbero altri interessanti esempi tratti da questo testo, come il seguente isocolo trimembre che costituisce quasi un'enumerazione: «Ulisse o Guerin Meschino o Robin Hood, re o figli di re o nobili cavalieri (ivi, p. 892). Una struttura identica si ritrova nel passo seguente: «Ma Savinien Cyrano in realtà non era né nobile né guascone, ma parigino e borghese.» (*Cyrano sulla Luna*, 1982, CC, p. 824), che tuttavia si iscrive all'interno di una *correctio*.

⁷⁵ L'aposiopesi costituisce una delle strategie della *brevitas* calviniana, con diverse attestazioni nei saggi dell'ultimo periodo. Oltre ad essa, tra le figure per soppressione (cfr. Mortara Garavelli 1988, 252-53) riscontriamo una buona diffusione della *percursorio*, praticata da Calvino soprattutto nella forma verbale (Lausberg 1969, 227 par. 409), poiché questa è «la forma più breve della *narratio*». Ne costituisce un ottimo esempio il passo seguente: «Non si può andare più in là, perché c'è la frontiera, "i luoghi / non giurisdizionali"; è l'ora in cui le rondini lasciano il cielo ai pipistrelli; s'ode crosciare una cascata lontana. Nient'altro; la poesia si chiude qui» (*Il taciturno ciarliero* (per Giorgio Caproni), 1980, CI, p. 1024). Spesso è usata da Calvino per il riassunto di testi poetici, ma anche narrativi, come nel caso che segue: «E se il finale precipita in un susseguirsi d'avventure condensate in poche frasi, col padrone che uccide un uomo in duello, Jacques che si fa brigante con Mandrin e poi ritrova il padrone e ne salva il castello dal saccheggio, riconosciamo la concisione settecentesca che si scontra col pathos romantico dell'imprevisto e del destino, come avverrà in Kleist» (*Denis Diderot, Jacques le fataliste*, 1984, CC, p. 849).

trattino permette che queste siano eccezionalmente legate nello spirito di Odisseo-narratore, pur contravvenendo al principio di non contraddizione.

Nel racconto di Ulisse, proprio come viene a mancare la distinzione tra verità e menzogna, così salta quella tra realtà e finzione, ne consegue una sostanziale sovrapposizione del linguaggio «del vissuto» a quello «del mito». Il brano si conclude infatti con un'antonomasia di larga fortuna nella lingua anche colloquiale (*odissea* usata per indicare un viaggio o esperienza ricca di ostacoli) che, attirando l'attenzione del lettore con una trovata linguisticamente accattivante, conclude perfettamente l'argomentazione. Il mito (nella sua forma orale e poi scritta, ossia letteraria) tramanda elementi archetipici dell'esperienza umana (secondo una visione calviniana fortemente influenzata dall'antropologia culturale), che si ripresentano per la loro attualità nella nostra vita quotidiana.

Gli esempi seguenti sono tratti da un altro testo importante del nostro *corpus*, dedicato alla *Certosa di Parma*, romanzo, come tutti quelli di Stendhal, che entrò a far parte molto precocemente della biblioteca ideale di Calvino,⁷⁶ diventando poi la pietra di paragone della sua evoluzione intellettuale e umana: nel corso degli anni la *Certosa* non fu per lui un libro solo, ma tanti libri quante le sue riletture, avvenute in momenti molto diversi della sua vita.⁷⁷

Col principe che mentre perseguita i giacobini si preoccupa di poter stabilire con loro futuri equilibri che gli permettano di mettersi alla testa dell'imminente movimento di unità nazionale; *col Conte Mosca che* da ufficiale napoleonico diventa ministro forcaiolo e capo del partito *ultra* (MA pronto a incoraggiare una fazione di *ultras* estremisti solo per poter dar prova di moderazione distaccandosi da loro), *E tutto questo senza esserne minimamente coinvolto nella sua essenza interiore* (*Guida alla Chartreuse a uso dei nuovi lettori*, 1982, CC, p. 966).

In questo caso il parallelismo,⁷⁸ sottolineato dal mio corsivo, sfocia in un tipo di isocolia anaforica, costituita dalla preposizione *con*, seguita dall'attante, e poi dal *che* relativo, continuata differentemente nelle due porzioni del parallelismo. Bisogna notare,

⁷⁶ Su questa metafora e metonimia leggeremo e analizzeremo esempi testuali importanti nel capitolo dedicato alle metafore.

⁷⁷ «Certo, se riprendo in mano la *Chartreuse* anche oggi, come in tutte le riletture che ne ho fatto in epoche diverse, attraverso tutti i cambiamenti di gusti e d'orizzonti, ecco che lo slancio della sua musica, quell'allegro con brio torna a catturarmi» (*Guida alla Chartreuse a uso dei nuovi lettori*, 1982, CC, p. 960).

⁷⁸ Nonostante qui il limite con la *distributio* sia molto sottile, si è scelto di collocare questa costruzione tra gli esempi del parallelismo, in quanto si articola su due membri e, tutto sommato, non conferisce al dettato un andamento enumerativo, ma piuttosto di corrispondenza.

inoltre, che lo sdoppiamento sinonimico di «ministro forcaiolo e capo del partito *ultra*» non soddisfa fino in fondo Calvino, che deve operare una correzione (in maiuscoletto),⁷⁹ specificando l'ambiguità del comportamento del personaggio. Per quel che riguarda l'ultima frase, introdotta dalla congiunzione *e* (in maiuscoletto corsivo), credo possa essere vista come un'epifrasi, in quanto aggiunge un dettaglio ulteriore, separato dal resto del ragionamento dalla parentetica, che quindi non soltanto ospita la *correctio*, ma forma anche un iperbato. I due personaggi, entrambi di un contraddittorio conservatorismo, sono presentati da Calvino in questo parallelismo che riesce a dimostrarne l'apporto a un comune filone tematico all'interno dell'opera stendhaliana. Inoltre, il piano retorico permette un'ulteriore precisazione sulla scrittura calviniana, poiché dall'accumulo delle figure si evince la forte tendenza alla ripetizione con variazione minimale, volta alla massima precisione concettuale.

L'esempio che segue, tratto dallo stesso saggio, è caratterizzato da un'isocolia forte; inoltre, si trova tra parentesi, nutrendo una tipologia retorico-sintattica già vista in uno dei brani tratti dal saggio sull'*Odissea*, la cui funzione credo possa essere confermata da questo passo:

(Un solo personaggio, il conte Mosca, è dotato d'una vera complessità psicologica, fatta di calcolo *ma anche* di disperazione, di possessività *ma anche* di senso del nulla) (ivi, p. 961).

Il *dicolon* ospita in ciascuno dei suoi membri una forma correttiva (non il tradizionale “non ... ma”), appartenente alla tipologia correlativa “(non solo) ... ma anche”, in cui sono messi in rapporto concetti molto distanti, o addirittura opposti (come la «possessività» e il «senso del nulla»). Siamo di fronte ad una *adiunctio*, ovvero a un parallelismo i cui membri sono sintatticamente dipendenti; infatti, a conferma di ciò, entrambi contribuiscono a dettagliare le caratteristiche della «complessità psicologica», costituendo una *interpretatio* bipartita (in forma d'isocolo) ma quadrimembre (per la presenza della *correctio*). È evidente che il sistema è volto a raddoppiare i significati e, ancora una volta, a fornire diverse *nuances* di un concetto originario, confermando questa abitudine calviniana.⁸⁰

⁷⁹ La *correctio* è indicata dall'avversativa introdotta dal *ma*, dunque non nella forma canonica che richiederebbe un *non* correlativo rispetto al *ma*.

⁸⁰ Cfr. Mengaldo 1989, 48-49: «Mai come qui si vede ciò che a una prima analisi appare culto della precisione analitica, in seconda istanza rimonta a un rapporto fra il soggetto, e il suo linguaggio, e la realtà concepito come segno, insieme deludente e salutare, dell'indeterminazione. Atteggiamento a sua volta

Un articolo dedicato a Primo Levi è a tal punto ricco di parallelismi,⁸¹ che questi ne costituiscono l'intima essenza. Il chimico e narratore ricorda a Calvino la possibilità della convivenza (e armonia) degli opposti, che tendono a riemergere nelle strutture mentali, dunque in quelle retoriche, del suo scritto:

*Da una parte c'è «la salvezza del riso» (il comico, Rabelais, Belli e Porta, l'ironia sugli altri ma soprattutto sulle proprie miserie come in Schalòm Alechém; e anche i moralisti disincantati che non si fanno illusioni, come Swift, o Parini) e dall'altra c'è «la salvezza del sapere» cioè la scienza (dallo scienziato-poeta Lucrezio all'immaginazione futuribile di Arthur C. Clarke, passando per un vecchio libro divulgativo sulla struttura delle molecole che determinò la vocazione chimica di Levi). (Primo Levi, *La ricerca delle radici*, 1981, CI, p. 1135).*

In questo caso, la coppia proviene dallo stesso Levi,⁸² infatti è presentata sotto forma di citazione, ma è Calvino a creare una strutturazione retorica altamente codificata delle due parti: le due citazioni sono dirette, quando invece avrebbe potuto ricorrere a perifrasi o a sinonimi (per evitare la ripetizione della citazione), aspetto che aumenta la specularità del parallelismo; inoltre, sono entrambe seguite da una parentetica che contiene gli esempi. Ma mentre nel primo caso questi sono presentati in forma enumerativa, nella seconda parentetica si ricorre a una forma della *variatio* e della *brevitas*, che permette di asciugare l'enumerazione grazie a una struttura correlativa che ne privilegia gli estremi logici («dal [...] al [...] passando per») evitando di riportare tutti gli elementi.

polivalente se non ambiguo, perché muove in pari tempo dalla percezione dell'irriducibile varietà del mondo – anche e sempre più col tempo, del suo caos – da cautela nell'interpretarlo e da una sorta di eudemonismo intellettuale che esalta il gioco in se stesso delle congetture, alternative, sfumature, contraddizioni».

⁸¹ Un altro esempio davvero simile è il seguente: «Due esempi d' "antologia-enciclopedia", quello di Primo Levi in chiave autobiografica ma pur sempre con spirito pedagogico, e quello di Natalia Ginzburg in funzione delle esigenze scolastiche ma sorretto da una spontaneità quanto mai personale» (*Primo Levi, La ricerca delle radici*, 1981, CI, p. 1137). Il parallelismo tra Levi e la Ginzburg presenta una *variatio* tra lo «spirito pedagogico» dell'uno e le «esigenze scolastiche» dell'altra. Tuttavia, mentre la porzione parallelistica leviana si trova nel secondo membro della *correctio*, nel caso della Ginzburg la porzione scolastico-pedagogica è nella prima porzione della correzione, cioè quella che viene modificata. Se da una parte il meccanismo fila perfettamente, restituendo un senso chiaro e univoco, dall'altra siamo di fronte a una costruzione premeditata, che non è del tutto legata al significato ma anche al gioco visivo del significante.

⁸² Come nell'esempio seguente, costruito con espressioni leviane, incassando costruzioni parallelistiche di tipo correlativo l'una nell'altra, con un effetto "a scatole cinesi": «Da una parte la coscienza che "l'uomo soffre ingiustamente" (le domande di Giobbe da cui siamo partiti possiamo sentirle riecheggiare tanto nelle violenze cosacche narrate da Babel' quanto nei cori dell'*Assassino nella cattedrale* di T.S. Eliot). Dall'altra, la coscienza della "statura dell'uomo", del suo poter dimostrarsi all'altezza di prove superiori alle sue forze» (*Primo Levi, La ricerca delle radici*, 1981, CI, p. 1135).

Un tipo di costruzione correlativa, simile a quella appena vista, è la seguente, segnalata da «se per x [...], per y [invece, sottinteso]»:

Diderot in *Jacques il fatalista* pare prenda le parti di Leibniz e più ancora quelle di Spinoza, che aveva sostenuto la razionalità oggettiva d'un mondo unico, geometricamente ineluttabile. Se per Leibniz questo mondo era uno tra i tanti possibili, per Diderot il solo mondo possibile è questo, buono o cattivo che sia (anzi, mescolato sempre di male e di bene), e la condotta dell'uomo, buono o cattivo che sia (anzi, mescolato sempre anche lui), vale in quanto è in grado di rispondere all'insieme delle circostanze in cui si trova (*Denis Diderot, Jacques le fataliste*, 1984, CC, p. 846).

Il passo si apre con una struttura correttiva, ma poi lascia da parte Spinoza per spiegare il pensiero di Diderot attraverso un parallelismo che mostri affinità e differenze con quello di Leibniz. L'antitesi tra «uno tra i tanti possibili» (per Leibniz) e «il solo mondo possibile» (per Diderot, con una ripetizione lessicale) ha una corrispondenza sul piano individuale nella «condotta dell'uomo», anch'essa univoca secondo il pensatore francese. Il mondo e la condotta umana sono seguiti da una struttura fortemente ripetitiva, che coinvolge una proposizione incidentale contenente una coppia di opposti («buono o cattivo che sia») e una *correctio* («anzi etc.»), la quale, la seconda volta, è presentata in forma riassuntiva («anche lui») per evitare di ripetere «di male e di bene». Ma è evidente che le ripetizioni non finiscano qui, *buono* e *bene*, *cattivo* e *male*, sono aggettivo e sostantivo corrispondenti di una stessa area semantica, quindi si trovano in una figura etimologica.

Questa struttura, così articolata, sottolinea ancora una volta l'alto grado di elaborazione formale di questi testi (ricordiamolo, destinati a vivere solo un giorno sulla pagina del quotidiano) di uno scrittore proverbialmente “semplice”.

Il passo seguente si trova nello stesso articolo, addirittura nella stessa pagina, del precedente, aspetto che fa comprendere al lettore l'abbondanza di queste strutture ripetitive, parallelistiche e al contempo portatrici di antitesi, nella scrittura saggistica di Italo Calvino. Nel suo studio sulla narrativa, P.V. Mengaldo, non ha sottolineato in modo particolare la presenza del parallelismo, se non in funzione delle figure di ripetizione. Credo infatti, anche dalla personale lettura (per quanto non accompagnata da un'analitica schedatura) che questo modo di ordinare le frasi sia presente nella narrativa, ma non in modo altrettanto insistente e sistematico, anche perché spesso sostituito da altre forme più adatte a romanzi e racconti. Nella saggistica, invece, il parallelismo è alla base della maggior parte degli impianti discorsivi. Perché è una forma quasi “automatica” in cui è possibile

organizzare il testo, di cui l'isocolo costituisce la variante più artificiosa e la *distributio* quella più monotona.⁸³

Nel passo seguente a una prima terna ne corrisponde un'altra, seguita dalla consueta parentetica esplicativa di approfondimento:

Jacques, *il servitore, lo scudiero*, viene per primo - già nel titolo - precedendo *il padrone, il cavaliere* (di cui non si sa neanche il nome, come se esistesse in funzione di Jacques, in quanto *son maître*; e anche come personaggio resta più sbiadito) (*ibidem*).

Questa struttura è da una parte una definizione, in quanto fornisce le principali caratteristiche di *Jacques* e del *padrone*, ma è anche una *interpretatio* parasinonimica, in quanto a ciascuno viene accostata un'apposizione generica che fornisce una caratteristica antitetica (*servo/padrone*), poi specificata da una seconda coppia (*scudiero/cavaliere*).

Nell'esempio che segue, la duplice presenza di parallelismo e antitesi si rinnova grazie alla struttura correlativa *sia ... sia*, offrendo la possibilità di correlare culture lontane, cioè quella delle civiltà preispaniche alla cultura europea:

⁸³ Sugli automatismi è bene confrontare un saggio di primaria importanza, che citeremo spesso infatti, ossia *Cibernetica e fantasmi* (*Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*), 1967, PS, pp. 205-25. In questo Calvino, riflettendo sul passato, sul presente e futuro della letteratura, nota che, come chi si accingeva a raccontare una storia per il suo villaggio nelle epoche primitive, gli sperimentatori francesi dell'Oulipo hanno a disposizione un numero limitato di elementi da combinare tra loro. In particolare, i suoi contemporanei hanno preso una deriva grammaticale, ossia di sperimentazione delle forme linguistiche combinabili, di cui Calvino subisce almeno un certo fascino. Il problema lo porta a interrogarsi sulla «riproducibilità tecnica» dell'arte della scrittura da parte dei primi elaboratori elettronici. Il titolo annuncia la presenza dei *fantasmi* dell'inconscio individuale e collettivo che invece non possono essere elaborati elettronicamente. Dal discorso di *Cibernetica e fantasmi* possiamo dedurre quindi che, almeno sul piano formale, Calvino riconoscesse forti regole compositive alla base della scrittura, anche di quella narrativa (perché a questa fa riferimento nel saggio), regole che quindi necessariamente doveva applicare ai suoi scritti, diventando calcolatore "umano" delle sue stesse possibilità creatrici. In un'altra occasione egli riflette più direttamente sull'ordinamento retorico della propria scrittura, *Esattezza*, 1985, LA, 686: «Volevo parlarvi della mia predilezione per le forme geometriche, per le simmetrie, per le serie [...] spiegare le cose che ho scritto in chiave della mia fedeltà all'idea di limite, di misura...». Cfr. *Visibilità*, 1985, LA, 705: «è la parola scritta che conta: [...] poi come sviluppo coerente dell'impostazione stilistica iniziale, e a poco a poco resta padrona del campo. Sarà la scrittura a guidare il racconto nella direzione in cui l'espressione verbale scorre più felicemente, e all'immaginazione visuale non resta che tenerle dietro». In quest'ultima affermazione è chiaro che la gabbia retorico-sintattica sia in prosa quel che in poesia è la metrica (cfr. Mengaldo 1989, 11n). Infine, importantissimo per la nostra riflessione è ivi, p. 691: «Due diversi tipi di conoscenza: una che si muove nello spazio mentale d'una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze; l'altra che si muove in uno spazio gremito d'oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile». Nel passo emergono i due assi fondamentali della scrittura calviniana: da una parte l'ordine del parallelismo, dall'altra invece il caos enumerativo.

Questo nodo problematico è rappresentato in modo esemplare in Octavio Paz. Le sue meditazioni sull'identità messicana nel *Labirinto della solitudine* l'hanno portato a rivendicare insieme i valori delle civiltà preispaniche dell'America Centrale e quelli d'una cultura universale dell'era moderna, sia nel senso della vocazione universalista di una parte della cultura spagnola, sia nel senso della cultura europea, e francese in particolare, che trae origine dai Lumi e dalla Rivoluzione francese (*Omaggio a Octavio Paz*, 1984, CS, p. 1383).

Poco dopo Calvino dichiara di non essere mai riuscito a far propria la nostalgia verso il mondo rurale perduto, forse proprio a causa dell'eccessivo interesse verso questo mondo nel periodo così detto neorealistico. Al contrario di O. Paz, dunque, non riesce a proporre per il futuro un "ritorno al passato":

E il futuro ha avuto sempre per me un'immagine metropolitana, tecnologica, cosmopolita. La nostalgia dell'arcaico, del paesano, del dialettale (o anche soltanto del mondo della propria infanzia), atteggiamento molto diffuso nella cultura in cui mi sono formato, l'ho sentita più come una limitazione d'orizzonte che come uno stimolo poetico e intellettuale (ivi, p. 1386).

Particolarmente evidente è la presenza delle due terne antitetiche, tra la visione futuristica di Calvino e le tendenze nostalgiche di Paz (e di altri). Inoltre, la dichiarazione finale è abbastanza importante, in quanto testimonia uno degli elementi che lo hanno portato a distaccarsi dall'ambiente letterario (e politico) giovanile. L'osservazione è fatta *en passant* in un contesto non programmatico, proprio per questo colpisce per la sua sincerità.

Lo snodarsi dell'isocolo in forma di antitesi mostra quindi come il confronto con l'altro sia il frutto di una struttura mentale, prima ancora che linguistica, che permette di riconoscere le proprie abitudini e i propri limiti, così da poter riconoscere quelli degli altri.

2.2 Strutture cumulative

Le principali strutture cumulative sono l'enumerazione e la distribuzione, entrambe forme dell'elencazione, la prima a contatto, la seconda invece costituita da plurimi membri distanziati tra loro, le figure sortiscono effetti diversi. Mentre l'enumerazione tende a creare cumuli sovrabbondanti, che permettono come un volo su temi, oggetti, idee e personaggi, la distribuzione ordina il materiale combinandosi con l'anafora e con il parallelismo e con il suo respiro ampio tende a un andamento regolare e cadenzato come quello del parallelismo.

Alle due principali figure dobbiamo aggiungere le forme cumulative sinonimiche e parasinonimiche, vale a dire la dittologia (sinonimica e antonimica), le terne (che non

verranno quindi considerate delle enumerazioni, per quanto ne costituiscano il nucleo minimo), le *commorationes* (nelle diverse tipologie dell'*interpretatio* e dell'*expolitio*).

2.2.1 Enumerazione

In primo luogo, ci occuperemo delle enumerazioni, una delle tre disposizioni fondamentali del materiale semantico e sintattico calviniano, oltre al parallelismo e alla *correctio*. I testi saggistici, come quelli narrativi, sono disseminati di elenchi per la maggior parte semanticamente unitari, anche se non è sempre facile coglierne l'orizzonte comune. Pertanto, dal punto di vista semantico, ho ritenuto opportuno individuare un elemento coesivo che potesse spiegare la natura multiforme e composita ma anche unitaria di questa figura. Sul piano della forma, invece, sono stati individuati punti di contatto con altre figure, quali l'*isocolo* e la *distributio*.

Cercando di rintracciare una *ratio* anche negli elenchi apparentemente più assortiti, si svela il profondo radicamento dell'enumerazione nel sistema enciclopedico (ordinato e ossessivamente categorizzante) di Calvino. Alla luce di ciò la categoria di enumerazione caotica è stata quindi maneggiata con estrema cura, dato che, almeno in questi testi saggistici l'autore non sembra ricercare l'associazione di fatti disparati e lontani, preferendo collegamenti immediati e chiari.⁸⁴ Probabilmente, inoltre, questa linea potrebbe dimostrarsi efficace anche per il narratore degli ultimi anni: come il critico tende ad accostare il simile con il simile, a cercare un disegno negli autori commentati, così il narratore tenta di afferrare i nessi nascosti del «libro della natura».

Non mi soffermerò in modo particolare sui primi esempi elementari, in quanto sono qui riportati proprio per mostrare la struttura di base dell'enumerazione calviniana, in altri contesti ampliata e resa quasi tentacolare a causa della sovrapposizione dei fenomeni retorici. Nel primo passo l'elenco è costituito da alcuni scrittori e artisti, nel secondo da città dell'antichità:

⁸⁴ Cfr. Mengaldo 1991, 295-96: «La passione delle passioni di Calvino, non tardiamo ad afferrarlo, è la *vista* ragionata delle *serie*: “la mia vita funziona a base di elenchi” troviamo scritto, e l'elenco – cioè quasi il contrario dell’“accumulazione caotica” cara tanti moderni – è anche qui stilema prediletto».

Il mito di Parigi come città assoluta, sommario dell'universo - la Parigi di Hugo, di Sue, di Balzac, poi di Baudelaire e delle acqueforti di Meryon - nasce nello stesso momento in cui s'affaccia un presagio di distruzione (*Giovanni Macchia, Le rovine di Parigi*, 1985, CI, p. 1143).

Il culto delle rovine delle capitali dell'antichità porta ad anticipare per Parigi il destino che fu di Babilonia, Menfi, Atene, Roma, e a proiettare sulla città vivente panoramiche spettrali cosparse di relitti archeologici (ivi, p. 1144).

Non ho rinunciato a questi brani perché, pur nella loro elementarità, trovandosi nello stesso testo a breve distanza, forniscono un'idea della presenza dell'enumerazione nel *corpus*. In questi esempi la figura dilata un'idea che sta alla base dell'elenco, come quella degli autori ottocenteschi o delle città antiche, riportando veri e propri esempi: se invece avesse sostituito il secondo elenco con l'idea, l'immagine avrebbe perso efficacia e capacità evocativa.

Il passo che segue e il successivo sono caratterizzati dalla combinazione dell'enumerazione con il parallelismo:

Per istaurare un'alternanza tra periodi di produzione, accumulazione, austerità, pedagogia e periodi di consumo, festa, contestazione delle autorità, demistificazione a tutti i livelli (*Bachtin*, 1980, CS, p. 1287).

Questo esempio mostra un grado di organizzazione interna superiore alla media dei testi qui presi in considerazione, avvicinandosi maggiormente allo stile di quelli raccolti in volume da Calvino.⁸⁵ Al ciclo di *produzione* e *accumulazione* corrisponde il contrario⁸⁶ *consumo*; all'*austerità* in parte il *consumo* già citato, ma anche la *festa*; invece alla *pedagogia* la «contestazione delle autorità»; infine, la «demistificazione a tutti i livelli» è

⁸⁵ Riporto un esempio particolarmente vistoso tratto da *Cibernetica e fantasmi*, 1967, PS, p. 206: «Le azioni che queste figure potevano compiere erano limitate: nascere, morire, accoppiarsi, dormire, pescare, cacciare, arrampicarsi sugli alberi, scavare tane nella terra, mangiare, defecare, fumare fibre vegetali, proibire, trasgredire alle proibizioni, regalare o rubare oggetti e frutti – oggetti e frutti a oro volta in u catalogo limitato.» Bisogna notare che la pagina è quasi del tutto occupata da enumerazioni, in quanto «queste figure» è un'espressione anaforica rispetto a un altro lungo elenco. Inoltre, un elemento che distingue particolarmente questo esempio da quelli presenti nel nostro *corpus* è la forte presenza di forme verbali, del tutto inusuale nella saggistica su quotidiani.

⁸⁶ Un esempio con forti antitesi, seppur non accompagnato da isocolia sintattica, è il seguente: «Rip è un vecchietto angelico, talmente arrendevole che tutti s'approfitano di lui, contemplativo, fanciullesco, servizievole inconcludente, un'antitesi assoluta col carattere tipico dell'americano atto a trionfare tanto sulla natura impervia quanto nella metropoli degli affari.» (*Washington Irving*, 1983, CC, p. 863). Vi si può riscontrare un rapporto ossimorico, oltre che antitetico, e sinonimico tra i membri. L'intero elenco, inoltre, costituisce una ipotiposi in forma di *commoratio*, in quanto costituisce un tentativo di cogliere con termini diversi e sempre più precisi il carattere del vecchietto.

antitetica rispetto all'interrezza del primo elenco. La prima serie enumerativa si trova quindi in antitesi rispetto alla seconda, ma anche in un rapporto parallelistico, dato che entrambe sono da quattro elementi.

L'enumerazione che segue, costituita da concetti astratti, rappresenta una tipologia meno frequente rispetto agli elenchi di oggetti o di elementi materiali. Inoltre, ha carattere metanarrativo, aspetto che la rende particolarmente preziosa per l'attenzione di Calvino a questo tipo di procedimento:

Le curiosità, le aspettative, le delusioni, le proteste del lettore e LE INTENZIONI, LE POLEMICHE, GLI ARBITRI DELL'AUTORE nel decidere gli sviluppi della storia sono un dialogo che fa da cornice al dialogo dei due protagonisti, a sua volta cornice d'altri dialoghi ... (Denis Diderot, Jacques le fataliste, 1984, CC, p. 844).

Sette sostantivi astratti, ripartiti tra lettore (in corsivo) e autore (in maiuscoletto) costituiscono un parallelismo, che dilata a dismisura il soggetto della frase. Attraverso questi sostantivi si descrive il contenuto delle cornici narrative, che ha carattere metanarrativo: come nella porzione relativa ai personaggi ritroviamo i loro dialoghi, così nella cornice è presente un dialogo di grado superiore (che contiene gli altri) tra l'autore e il lettore. Non dovrebbe stupire l'attenzione di Calvino verso opere con questa struttura, date le frequenti osservazioni di questo tipo nella sua opera narrativa e in quella saggistica; in particolare, se nel testo commentato vi sono elementi metanarrativi, Calvino non risparmia mai qualche gioco di parole, metafora, un riferimento esplicito o celato, al disvelamento degli artifici romanzeschi a opera degli autori.

Abbiamo giusto nominato le storie "a scatole cinesi", ecco dunque un altro esempio di molteplici piani narrativi in una sola opera. L'origine di questo interesse calviniano è facilmente individuabile: non è trascorso molto tempo infatti dalla pubblicazione del suo libro con questa caratteristica, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Calvino 1979).⁸⁷

A ognuna delle principesse dei sette continenti corrisponderà un padiglione, un colore, un pianeta e un giorno della settimana; il re farà una visita settimanale a ognuna delle spose e ascolterà dalla sua voce un racconto. I vestiti del re saranno del colore del pianeta di quel giorno e le storie raccontate dalle spose saranno egualmente intonate al colore e alle virtù del pianeta rispettivo (*Le sette principesse di Nezami*, 1982, CC, p. 880).

⁸⁷ Per quanto già il *Castello dei destini incrociati* (Calvino 1973) presentasse tale caratteristica, certo più tradizionalmente intesa e con uno stacco minore tra il piano del narratore e le storie raccontate.

In questo caso, a un primo elenco nella forma dell'enumerazione seguono alcune proposizioni esplicative che corrispondono all'incirca a ciascun elemento dell'elenco: le sette principesse sono delle Sherazade moltiplicate per altrettanti padiglioni, a cui il re fa visita in modo rituale e periodico, facendosi raccontare una storia. L'equilibrio è pressoché perfetto ma non meccanico, in un gioco di concatenazioni che è indice di un controllo assoluto sul testo, architettato sulla ripetizione e corrispondenza delle parti, ma anche contro-bilanciato da elementi di *variatio*.

Torniamo a esempi più semplici per rintracciarne la semantica, fin ora perfettamente uniforme:

S'apre con una rassegna d' animali spinosi: porcospini, isticci, ricci di mare, rinoceronti; ma la preferenza dell' autrice, dovendo scegliere una difesa, va alla pelle di salamandra (*Marianne Moore*, 1981, CS, p. 1346).

Qui sono stati raggruppati animali definiti *spinosi*, tra i quali stupisce la presenza del puntuto, ma non propriamente spinoso, rinoceronte, che potrebbe per questo esempio essere l'elemento scompaginante.

In un altro articolo troviamo invece una descrizione del mobilio giapponese:

Con la sua luce mitigata («spossata») dagli shoji, gli intonaci opachi, le stuoie, la nicchia in cui un oggetto o un quadro di pregio viene esposto di volta in volta: ma esposto in penombra, non illuminato (*Junichiro Tanizaki, Libro d'ombra*, 1982, CS, 1448).

Gli elenchi calviniani sono figura, infatti, della tanto cara *visibilità*: permettono di descrivere, narrare, insomma di porre sotto gli occhi del lettore insieme molteplici. I passi seguenti somigliano infatti a narrazioni-lampo, simili alla *percursio*⁸⁸ della retorica antica:

Esseri fantastici (che compaiono nelle fiabe del folklore d'ogni tempo e paese: l'orco Polifemo, i venti rinchiusi nell'otre, gli incantesimi di Circe, sirene e mostri marini) (*Le Odissee nell'Odissea*, 1981, CC, p. 894).

⁸⁸ Un esempio molto interessante di *percursio* (nella forma della *distributio*) è presente nel *Castello dei destini incrociati* (Calvino 1973, 31): «E subito i nostri occhi furono come accecati dal polverone delle battaglie, udimmo il suono della trombe, già le lance volavano in pezzi, già i musici dei cavalli scontrandosi confondevano le schiume iridescenti, già le spade un po' di taglio un po' di piatto battevano un po' sul taglio un po' sul piatto d'altre spade, e dove un cerchio di nemici vivi saltava sulle selle e al ridiscendere non trovava più i cavalli ma la tomba, là al centro di questo cerchio era Orlando paladino che mulinava la sua Durlindana». In questo passo, inoltre, la sintassi si tende per un lungo arco di coordinate per asindeto fino all'ultima, la principale. Anche le azioni dei piccioni sul terrazzo di Palomar (Calvino 1983, 47) sono raffigurate attraverso questa forma.

L'esempio appena visto, ma ancor di più quello che segue, non hanno una logica di tipo semantico alla base dell'enumerazione. Questo fa sì che sia possibile intravedere la figura dell'elencazione caotica, ma che pure continua a parermi eccessivamente disgregante per questi casi. Infatti, gli elementi hanno tra loro un legame narrativo, molto diverso dalla stringente logica che legava gli animali spinosi di prima. Se nella narrativa forse è possibile ritrovarne qualche esempio (Mengaldo 1989, 39), nella saggistica⁸⁹ è meno probabile: credo che infatti convivano in Calvino la spinta ordinatrice e quella moltiplicatrice. Quest'ultima, anche se talvolta può sfuggirgli di mano, è pur sempre emanazione della prima, quindi finisce per assumere tratti poco caotici e molto ordinati anche in porzioni ampie di testo. Mentre l'esempio precedente ripercorre tappe fondamentali del viaggio di Ulisse,⁹⁰ nel prossimo troviamo momenti salienti della vita⁹¹ del principe del racconto di Nezami:

Il poema illustra la vita del principe, la sua educazione, le sue cacce (al leone, all'onagro, al drago), le sue guerre [...], la costruzione del castello, le sue feste ed ebbrezze, i suoi amori anche ancillari (*Le sette principesse di Nezami*, 1982, CC, p. 882).

In questo caso, inoltre, un breve elenco si incassa nel principale attraverso l'uso della parentesi, specificando la tipologia di cacce; tale procedimento amplifica ulteriormente la struttura eleniativa, che risulta quindi raddoppiata.

Ecco affacciarsi un'altra descrizione lampo, in cui tuttavia di primo acchito si fatica a scorgere un filo conduttore. Infatti, la categoria sottostante all'elenco appare sfuggente, forse riconducibile al «mondo merceologico» a cui si fa riferimento, capace di inglobare i protagonisti.

⁸⁹ Negli articoli di questo *corpus* è quasi assente, credo a causa della destinazione giornalistica. I saggi raccolti in volume (pubblicati su rivista o in origine conferenze) possono presentarla con più facilità invece, perché è una figura capace di gestire i contenuti in maniera inedita e sorprendente, a differenza delle *distributiones* presenti in questo *corpus* (più monotone per la loro estensione).

⁹⁰ Qualche pagina prima si trova un esempio simile, ma in forma di *distributio* «Prima con l'invito dei Lotofagi, poi con i farmaci di Circe, poi ancora col canto delle Sirene» (*Le Odissee nell'Odissea*, 1981, CC, p. 889). Questo esempio presenta ben due elementi (Circe e le Sirene) comuni al brano riportato in corpo, quindi lo si può considerare anche come una figura di ripetizione lessicale, sintattica e retorica (fortissima, dunque) dell'identico.

⁹¹ Una biografia, quella di B. Bazlen, è riassunta nell'esempio seguente: «Triestino, di lingua madre tedesca, senza fissa dimora anche nei periodi in cui ebbe un indirizzo stabile, deambulatore e conversatore infaticabile per le vie di tutte le nostre città, ha un posto nella letteratura italiana come amico e confidente di Umberto Saba, di Eugenio Montale, di Sergio Solmi e di moltissimi altri scrittori, intellettuali, politici e persone d'ogni genere, uomini e donne» (*Ricordo di Bobi Bazlen*, 1983, CI, p. 1008).

Le cose è la storia d'una coppia che viene a poco a poco inghiottita agli oggetti che la circondano, elettrodomestici o riproduzioni di quadri famosi, dalla pubblicità, dalle mode, dai linguaggi del mondo merceologico. Libro in cui trionfa l'enumerazione, il catalogo, la cronaca dell'effimero percorsi da un'impassibile ironia, obbligò i critici a spendere più volte il nome di Flaubert, un Flaubert passato attraverso la fredda oggettività sociologica e l'accelerazione del sentimento del tempo (*Ricordo di Georges Perec*, 1982, CS, p. 1388).

L'aspetto interessante di questo esempio consiste nella tematizzazione dell'enumerazione (presentata in unione al suo sinonimo *catalogo*, per l'abitudine di accostare sinonimi, di cui tratteremo tra poco). In questo caso, pur trattandosi di una figura di per sé ben radicata nel suo stile, è possibile che Calvino stia imitando lo stile di Perec in un *pastiche* (alla francese). L'imitazione del testo altrui è solo la punta dell'iceberg di un rapporto complesso con i testi degli altri: a tal punto li ha letti e riletti e amati, da averli fatti suoi in qualche misura; infatti, spesso applica altre forme di appropriazione, quali il riassunto e l'ipotesi fantastica.⁹²

In occasione di un convegno dedicato a G. Vidal, un libro di questo autore mette in atto una simile fantasticheria:

La chiave di tutti i misteri forse ce la può dare il finale di *Duluth*, quando si apprende che il mondo esiste solo nella mente d'una instancabile romanziere, che può cancellare case, paesaggi, colline, esistenze, finché l'invasione dei millepiedi dell'astronave non provocherà il moltiplicarsi di Ravello nel tempo e nello spazio, con tutte le autorità e gli invitati e il palco per lo spettacolo in piazza, e un Gore Vidal in ognuna, tanto più multiforme e dotato di ubiquità quanto più «assolutamente unico» e fedele a se stesso (*Omaggio a Gore Vidal*, 1983, CS, p. 1456).

Riporto la vicenda che precede questo esempio: influenzato dalla lettura del libro, Calvino non è più sicuro della natura della realtà quotidiana, pertanto comincia a formulare

⁹² Anche per il brano riportato qui credo sia opportuno parlare di mimetismo sul piano delle strategie narrative (su quelle stilistiche bisognerebbe approfondire) rispetto all'oggetto del discorso, in questo caso Rodari. Il titolo del convegno è animato da Calvino, che si mette a fantasticare cercando di porsi nella prospettiva dell'autore a cui è dedicata la commemorazione: «Il convegno [...] ha per titolo "Se la fantasia cavalca con la ragione". Così isolata, non suona come una frase sua, ma non si può mai dire; comunque, anche se fosse tratta da un suo scritto, certo lui, a vedersela stampata sui manifesti, non avrebbe resistito alla tentazione di giocarci alla sua maniera. Cosa ne sarebbe venuto fuori? Rodari amava le parole concrete, che suggeriscono immagini immediate, e subito si sarebbe messo a lavorare su quel "cavalca", a immaginarsi due personaggi in groppa a un solo cavallo. Quali personaggi? Fedele all'automatismo delle associazioni verbali, Rodari della «ragione» avrebbe fatto un Ragioniere. E della "fantasia"? Diciamo un Fantasiista. un po' attore di varietà, un po' prestigiatore, un po' acrobata. Un Fantasiista e un Ragioniere galoppavano insieme per una strada solitaria ... Su due cavalli? Su un cavallo a due posti? Diciamo su un cammello a due gobbe. Un Fantasiista e un Ragioniere attraversano il deserto in groppa a un cammello. Come mai? Si può immaginare tutto un antefatto: il Ragioniere voleva farsi portare a cavalcioni dal Fantasiista, per dargli una funzione utile alla società; invece il Fantasiista sosteneva che doveva essere il Ragioniere a portarlo sulle spalle, dato che le attività spirituali sono superiori a quelle pratiche» (*Gianni Rodari*, 1982, CI, p. 1248). Non sarà sfuggita la paraetimologia nella scelta del nome dei personaggi e il duo chisciottiano (ma anche molto calviniano, di uno sregolato che va in giro con un ordinatore) che chiude questo saggio.

ipotesi interpretative che coinvolgono possibilità d'interazione col mondo alieno del romanzo di Vidal (disponendole in una *distributio*, qui non riportata). Questo passo riporta il punto d'arrivo del suo ragionamento, in cui continua a usare gli elementi narrativi di Vidal, ma appropriandosene fino a moltiplicarli e combinarli secondo il *suo* modo d'intendere il fantastico. Dal piano della finzione («il finale di *Duluth*») passa a quello della realtà (*Ravello*) senza soluzione di continuità: «l'instancabile romanziera» di Vidal permette questo passaggio, in quanto alla fine del romanzo il mondo tutto si rivela una gigantesco meccanismo di finzione letteraria. La fantasia metanarrativa, ma anche futurista, affascina Calvino sempre pronto ad abbattere le distinzioni tra reale e immaginario.

Compare un elenco iniziale «case, paesaggi, colline, esistenze» in asindeto, che poi si dilata in una distribuzione (più adatta a contenere spunti narrativi); inoltre, la presenza del polisindeto («con tutte le autorità *e* gli invitati *e* il palco per lo spettacolo in piazza, *e* un Gore Vidal in ognuna», il corsivo è mio) amplifica ancor di più l'ampiezza delle figure enumerative.

Dopo aver visto esempi semplici, complessi (per lunghezza o per struttura fortemente condizionata), dalla semantica più o meno riconoscibile, mi sembra opportuno sottoporre due nuovi esempi che presentino un uso argomentativo differente della stessa figura.

Nei passi che seguono vediamo ancora sequenze uniformi sul piano semantico e tematico, nel primo sono elencate alcune caratteristiche stilistiche di una buona traduzione, nel secondo le aree di interesse culturale di Bazlen:

Una traduzione infatti può ben dimostrare quali inesauribili risorse di ricchezza, precisione, espressività, agilità, ritmo, estro il nostro idioma mette a disposizione di chi sappia usarlo (*Poe tradotto da Manganelli*, 1983, CC, p. 930).

Distribuiva suggestioni che erano rispetto all'ambiente culturale italiano merce di contrabbando: la psiche, l'inconscio, i simboli, i sogni (più Jung che Freud, ma comunque sempre fuori da ogni ortodossia metodologica), il carattere, il destino, il corpo (lui diceva «la pancia»), l'Oriente, lo Yoga, lo Zen, la Mitteleuropa (allora non ancora di moda) (*Ricordo di Bobi Bazlen*, 1983, CI, p. 1009).

L'esempio tratto dalla recensione alla traduzione di Poe è un modello cumulativo di tipo descrittivo, in cui si condensano alcune caratteristiche positive della traduzione. Infatti attraverso l'enumerazione è possibile contenere molte informazioni in una breve porzione testuale, paradossalmente ottenendo una sintesi attraverso una dilatazione.

Invece ha caratteristiche opposte l'enumerazione del secondo passo; dopo una metafora realistica, quasi spenta per il suo uso frequente come espressione figurata («merce di

contrabbando»), che riassume il contenuto degli elementi dell'elenco, Calvino procede ad annoverare gli interessi molteplici di Bazlen. Al posto di restituire un elenco asciutto e riassuntivo, sceglie di accumulare più elementi simili disponendoli per aree semantiche: l'area psicanalitica ha ben cinque rappresentanti, quella dell'orientalistica ne ha tre, mentre altri elementi avrebbero potuto essere presentati anch'essi in modo più diretto e conciso, ma al contrario vengono affiancati alle parentesi che, con specificazioni e attenuazioni, dilatano e problematizzano l'affermazione principale.

Un simile confronto non è volto a fornire giudizi di valore, ma a evitare che gli esempi creino un panorama uniforme, privo di diversificazioni, invece tanto comuni in Calvino, il quale tende a sfruttare la figura in tutti gli usi possibili, proprio perché è un suo esperto frequentatore.

2.2.2 Distribuzione

Vediamo adesso il modello cumulativo denominato *distributio* dalla retorica antica, a cui si farà riferimento anche con il termine in italiano “distribuzione”. Questa figura consiste, almeno nella sua forma, in un elenco; tuttavia, osservandola più da vicino, ci si accorge che ha molto in comune col parallelismo per il forte ordinamento interno delle parti e che, tutto sommato, non sortisce effetti paragonabili a quelli dell'enumerazione vera e propria; il termine stesso fa riferimento a un concetto diverso, ossia alla ripartizione del contenuto nelle parti. L'aspetto che distingue le due figure è infatti la natura (e struttura) dei membri dell'elenco: l'enumerazione presenta singoli lessemi o sintagmi di estensione minima, quando invece ospita più costituenti o addirittura un'intera frase si tratta di una distribuzione. La figura permette l'inclusione di sintagmi multipli, i quali possono essere legati tra loro da anafore, epifore, omeoteleuti e omeoarti; questi spesso si dispongono in parallelismi o in isocoli, coinvolgendo più elementi della *distributio*.

Strutture ampie, magari ripetute non per l'inezia della distribuzione ma affiancate da elementi più brevi, permettono di contenere un'informazione nettamente superiore a un normale elenco. Mentre quindi l'enumerazione crea un blocco compatto di elementi simili che insieme ricreano un unico, minutissimo, quadro (quasi una natura morta olandese), la distribuzione affianca più scene che permettono l'avanzamento del discorso argomentativo, ma anche narrativo e descrittivo. Le due figure dell'accumulazione sono,

infatti, la sede privilegiata della descrizione (di opere, autori, personaggi *etc.*) o del riassunto degli snodi narrativi principali dell'opera recensita.

Definite queste prime differenze, procediamo con gli esempi, attraverso i quali, di volta in volta, illustreremo la strutturazione interna della figura e proveremo a ipotizzare l'effetto ricercato. Procederemo da esempi semplici, verso altri complessi, in particolare ci soffermeremo sulle combinazioni con il parallelismo e con l'antitesi.

I primi passi presentano una struttura molto ricorrente, ma anche semplice. I membri dell'elenco sono intervallati da parentetiche che esplicano, dettagliano o correggono il contenuto del corpo testuale. Mengaldo 1998, 82 nota la particolare frequenza delle parentetiche e ne definisce la seguente funzione:

Le stesse parentesi "ritardanti", ben individuate da Arbasino per il narratore, [...] non indicano solo, più incisivamente, complicazione, cautela, duplicità di piani o di prospettiva ecc., ma anche e semplicemente desiderio "professionale" di spiegar meglio, correggere, completare.

Gli esempi riportati hanno in comune la presenza di proposizioni parentetiche che interrompono il filo della distribuzione, per brevità ho riportato solo la prima parentetica, per far comprenderne le due diverse tipologie. In entrambi i casi la parentesi ha una funzione esplicativa,⁹³ in quanto rompe la continuità enumerativa creando una pausa ritmica, ma anche un iperbato sintattico.

I suoi punti di riferimento sono non soltanto i Vangeli canonici ma quelli apocrifi (dove l'infanzia d'un Gesù monello o addirittura discolo ha gran parte), le tradizioni e le leggende [...], aspetti poco noti del folklore [...], l'iconografia popolare [...] (Carlo Collodi, *Pinocchio*, 1981, CC, p. 804).

Antiromantica (l'uomo guarda la luna, mentre la procellaria sta attenta a evitare il pitone), *antivir-tuistica* (parlando di serpenti: «La passione di migliorare il prossimo è di per sé una malattia afflig-gente. Meglio la repulsione che non avanza pretese»), *antisofistica* [...], *antieconomica* [...], *anti-vittoriosa* per fierazza della rinuncia e amor fati (Marianne Moore, 1981, CS, p. 1348).

⁹³ Seconda e ultima digressione sulle parentetiche: esse svolgono per la maggior parte una funzione assimilabile a quella delle note, non contemplate ovviamente nel genere giornalistico del quotidiano. Infatti, in questi articoli ritroviamo tra parentesi riferimenti bibliografici, esempi e commenti, che perturberebbero la linearità testuale. Tuttavia, è possibile distinguere un tipo di parentetica *sui generis* (quella appunto a cui si è già fatto riferimento): di solito occupa una porzione testuale più ampia, quindi può contenere un intero pensiero quasi indipendente dal corpo testuale, contenente osservazioni di carattere soggettivo. Sembra-rebbe che questa tipologia faccia emergere una timidezza critica, o forse meglio, una cautela calviniana nei confronti del lettore: non vuole imporsi troppo per non diventare un critico invadente e preferisce piuttosto celare con velata ironia le sue vere opinioni. La perifrasi, anche eufemistica, la reticenza e l'allusione, ma anche l'antifrasi, sono le figure privilegiate in questa sede, per mascherare un io critico dimesso sì, ma forse anche un po' beffardo. La questione dovrebbe però essere analizzata per l'interesse della saggistica calvi-niana, operando un dovuto confronto con la narrativa.

Mentre nel testo su Pinocchio le parentetiche spiegano gli elementi dell'elenco attraverso una sintesi, nell'articolo su M. Moore riportano direttamente citazioni testuali. Nel secondo esempio notiamo inoltre che gli elementi sono parole singole, tra loro in omeoarto (in corsivo), quindi legate da una modalità retorica molto stringente.⁹⁴

Si tratta di un caso limite, in cui la distribuzione è molto vicina all'enumerazione; tuttavia, data la separazione tra i membri, che non si trovano pertanto più «a contatto»⁹⁵ a causa della parentesi, mi è sembrato opportuno collocare gli esempi fra le *distributiones*.

I brani seguenti sono entrambi tratti da un saggio in cui gli aspetti formali trovano un'espressione adeguata al contenuto brillante. Questo passo presenta anch'esso lo stesso uso delle parentetiche degli esempi appena visti, ma con minore regolarità:

Così facendo s'imbatte in anticipazioni che solo noi più di tre secoli dopo possiamo apprezzare come tali: i movimenti da astronauta che s'è sottratto alla forza di gravità (lui ci arriva mediante ampole di rugiada che viene attratta dal Sole), i razzi a più stadi, i «libri sonori» (si carica il meccanismo, si posa un ago sul capitolo desiderato, si ascoltano i suoni che escono da una specie di bocca) (*Cyrano sulla Luna*, 1982, CC, p. 821).

Non possono passare inosservati all'occhio attento di Calvino gli antenati dell'audio-libro, invenzione di Cyrano, il cui funzionamento è descritto tra parentesi, così come il metodo per ottenere l'assenza della gravità. In questo caso il breve elenco (tre elementi) non si articola in parallelismo, in quanto un elemento (i *razzi*) non presenta una parentesi esplicativa. Grazie alla varietà di usi e forme presenti in questi testi, nonostante Calvino sia un autore attento alla forma in modo quasi maniacale, il dettato appare di rado artificioso, dato che la scelta di strutture molto rigorose è comunque limitata alla reale necessità di presentare un contenuto al loro interno.

Pochi paragrafi dopo ecco un altro elenco di trovate tecnologiche di Cyrano:

I sistemi per salire sulla luna offrono già un campionario dell'inventiva cyranesca: *il patriarca Enoch* si lega sotto le ascelle due vasi colmi di fumo d'un sacrificio che deve salire al cielo; *il profeta Elia* compì lo stesso viaggio installandosi in una navicella di ferro e lanciando in aria una palla

⁹⁴ Nel passo riscontriamo inoltre un interessante fenomeno in omeoteleuto: *antisofistica* crea per analogia (sul precedente) *antivirtuistico*, che non costituisce la forma usuale in italiano. Infatti, l'unica forma registrata è *virtuista* (senza prefisso), ossia: «Improntato al moralismo» (GDLI, s.v. *virtuista*), derivato di *virtuismo* (datato 1911 dal GDLI, s.v. *virtuismo*), a sua volta modellato sul francese *vertuisme*. Tra i cinque neologismi, prefissati con *anti-*, uno presenta inoltre un elemento diverso rispetto alla grafia più comune.

⁹⁵ Mortara Garavelli 1988, 217 « Distribuzione [...] è un'enumerazione a membri distanziati da espressioni (complementi, apposizioni, attributi), mentre caratteristico della *enumeratio* nella sua forma canonica era considerato il "contatto" tra i membri stessi».

calamitata; quanto a lui, *Cyrano*, essendosi spalmato d'un unguento a base di midollo di bue le ammaccature riportate nei tentativi precedenti, si sentì sollevare verso il satellite, perché la luna è solita succhiare il midollo degli animali (ivi, p. 822).

I due passi presentati forniscono un'idea dell'ampiezza dell'inventività di Calvino: se nel primo esempio si faceva una rassegna di elementi incredibilmente innovativi, qui vediamo che si spinge oltre, arrivando a raccontare brevi storie di ascese lunari; i protagonisti di queste sono sottolineati dal mio corsivo poiché costituiscono il punto d'avvio di ciascuna porzione della distribuzione (di fatto costituirebbero gli elementi di un'enumerazione se non vi fosse la dilatazione sintattica). Imprese simili sono accostate nella *distributio*, che permette di dare a tutte un piccolo spazio narrativo, senza ridurle a elenco.

Non più avventure diverse, ma sequenze narrative, sono riassunte nel passo che segue:

Nel suo *innamoramento* per Lizzie, nella sua *gelosia* che diventa ossessione fanatica, nella *progettazione* minuziosa e poi nell'*esecuzione* d'un delitto, e in seguito nel suo *restare inchiodato* a ripetere le fasi in tutti i suoi pensieri, anche quando fa lezione ai suoi scolari (*Charles Dickens, Our Mutual Friend*, 1982, CC, p. 841).

La tecnica permette di restituire una descrizione (e l'evoluzione) della psicologia del personaggio.⁹⁶ Tale esempio restituisce pertanto un uso descrittivo ma anche narrativo della figura, in quanto non si limita a elencare una serie di elementi (segnalati dal corsivo, che è mio) seguiti ciascuno dalle rispettive caratteristiche (come nell'esempio in nota o altri precedenti), ma cerca di riassumere un passaggio della storia.

I riassunti sono molto comuni nei saggi di Calvino, in quelli della maturità come pure negli articoli giovanili.⁹⁷ Se il segno di una recensione che contiene un riassunto è

⁹⁶ Un altro brano propone invece ritratti dei protagonisti: «Questi “figli della mezzanotte” comprendono due gemelle bruttissime di cui tutti s'innamorano, una bambina la cui bellezza è tale da accecare tutti quelli che la vedono, un bambino che entra e esce attraverso gli specchi, un'altra creatura che immergendosi nell'acqua può cambiare di sesso, una bambina le cui parole tagliano come coltelli, insomma una lunga serie di fenomeni viventi.» (*I figli della mezzanotte di Salman Rushdie*, 1984, CS, 1440). In un altro caso è l'autore a esser descritto con questi mezzi: «le doti che m'hanno sempre attratto in lui: bravura di versificatore, affabilità comunicativa e un particolare suspense tra lirica e racconto, mi sembra siano appetibili da un gran numero di lettori.» (*Il taciturno ciarliero (per Giorgio Caproni)*, 1980, CI, p. 1023).

⁹⁷ In Belpoliti 1995, 116-18 è presente una piccola sezione in cui si evidenzia l'attenzione di Calvino per il riassunto riportando uno scritto inedito, ossia *Poche chiacchiere* accompagnato dal riassunto del *Robinson Crusoe* (pubblicati rispettivamente su «La Repubblica» il 22 ottobre 1982 e su «L'Espresso» il 10 ottobre 1982). In *Poche chiacchiere* (ivi, 116) Calvino fa la seguente affermazione: «Riassumere significa infatti scegliere quel che è indispensabile dire e quanto si può tralasciare, e questo equivale a “pronunciare implicitamente un giudizio critico”» (la frase virgolettata è tratta da un saggio di Eco pubblicato sullo stesso numero de «L'Espresso» dove è presente il riassunto del *Crusoe*). Continua poi, enunciando in via programmatica alcune regole compositive da lui seguite nei saggi oggetto di questo studio: «Il riassunto deve essere costituito da enunciazioni, pensieri e possibilmente parole contenute nell'opera da riassumere, cioè deve tendere a renderne anche l'aspetto formale, stilistico, mettendo in evidenza lo spirito che quella determinata forma esprime. Non deve insomma essere un discorso *sull'*opera, un commento, una definizione del

sicuramente l'antispecialismo, perché vuole avvicinare i lettori a un testo che non conoscono, tuttavia può capitare che questo espediente risulti monotono. Molto più avvincenti sono invece i riassunti di grado zero, come il primo piano sulle affascinanti trovate tecnologiche di Cyrano di Bergerac. Non sempre ci troviamo di fronte quindi a riassunti perfettamente riusciti, anche perché, nonostante Calvino fosse consapevole dell'importanza del suo ruolo di mediatore presso il grande pubblico, come testimoniano molti di questi testi curatissimi sul piano della forma e del contenuto, lo spazio limitato e la ripetitività della collaborazione possono aver influito sulla sua scrittura.⁹⁸

Procediamo con esempi più strutturati sul piano formale:

Né il Pancrazi che inaugurò il *revival*, né il Savinio che fece un gustoso sopralluogo nel paese eponimo, né la monografia del Bertacchini, né la biografia di Del Beccaro, né i contributi originali del Tempesti sono valsi a farne un personaggio interessante (*Carlo Collodi, Pinocchio*, 1981, CC, p. 806).

Per la *nutrice* la traccia d'un COLPO DI ZANNA DI CINGHIALE, per sua *moglie* il segreto della FABBRI-CAZIONE DEL LETTO nuziale da una radice d'ulivo, per il *padre* un elenco di ALBERI DA FRUTTA; tutti segni [...] che accomunano l'eroe a un BRACCONIERE, a un FALEGNAME, a un ORTOLANO (*Le Odissee nell'Odissea*, 1981, CC, p. 892).

Due distribuzioni a mio avviso eccezionali: la prima perché accumula “a sinistra” per poi trovare completamento sintattico in «sono valsi a farne un personaggio interessante», la seconda perché capace di sfruttare pienamente l'isocolo.

Quando parla di Collodi, l'ironia calviniana traspare sin dal *revival*, un termine un po' mondano per questo autore; ma anche da *gustoso*, da leggere in senso antifrastico; per non parlare della *monografia* e della *biografia*, evidenti accanimenti critici su uno scrittore a cui si è dovuto riconoscere il limite di aver scritto una sola opera veramente riuscita. La disposizione dell'elenco procede (scandito dal *né*) con una coppia e una terna, la prima costituita dal nome di un critico, da una relativa e un passato remoto; la seconda da un sostantivo seguito dal rispettivo genitivo soggettivo (contenente il nome del critico). La

suo significato in linguaggio critico-teorico» (*ibid.*). Questo passo spiega la ragione per la quale i suoi saggi tendono ad avere un impianto riassuntivo molto ricco di citazioni, che infatti rifugge il «discorso *sull'*opera» e il *commento*.

⁹⁸ Mengaldo 1998, 82 «In molte pagine del critico è evidente il calo di tensione e di eleganza, la maggior quota di riassuntività e descrittività, il carattere più provvisorio (il tutto dovuto anche alla frequente destinazione giornalistica), nonché una presenza più forte del “parlato” riconosciuta almeno due volte, e non con entusiasmo, dall'autore stesso».

seconda struttura ribalta la posizione ricoperta dal nome proprio, costituendo un elemento di *variatio*.⁹⁹

Per la *distributio* dedicata al famoso passo dell'agnizione di Odisseo a Itaca, la struttura parallelistica viene tirata al massimo delle sue possibilità: alla distribuzione sintatticamente ordinata (una serie isocolica, di fatto), in cui si elenca prima la persona che opera il riconoscimento (*nutrice-moglie-padre*), poi il mezzo (la cicatrice, il *letto*, gli *alberi* da frutto), segue un elenco di mestieri umili corrispondenti agli episodi citati per il riconoscimento (mezzi e professioni sono segnalati in maiuscoletto), che avvicinano l'eroe «a un bracconiere, a un falegname, a un ortolano», dimostrandone la grande versatilità. Il breve elenco riassume e condensa la distribuzione che lo precede, costituendo pertanto una forma di ripetizione.

Gli esempi che seguono presentano una struttura che coniuga la *distributio*, non solo con il parallelismo, ma anche con l'antitesi.

L'Occidente è il mondo delle posate *d'argento o d'acciaio*; in Giappone si predilige LO STAGNO e quando s'usa L'ARGENTO, NON VIENE MAI FATTO BRILLARE. L'Occidente ama la *ceramica* che *luccica* il Giappone ama (amava) la LACCA - sui mobili, sulle stoviglie, sulle pareti - la lacca dai riflessi smorzati. L'Occidente ama *le pietre preziose sfavillanti*; l'Oriente (specie la Cina) ama la GIADA «dalla luminescenza torbida e neghittosa». Quanto all'oro, è una materia che aveva il suo pregio solo quando le case e i templi erano scarsamente illuminati, perché serviva da «collettore di luce» (come persuasivamente dice la traduzione italiana, mentre quella francese dice «réflecteur», il che falsa tutto) (*Junichiro Tanizaki, Libro d'ombra*, 1982, CS, p. 1447).

Un campionario di forme del raccontare, d'impostazioni stilistiche, strategie discorsive e suggestioni dell'immaginazione che vanno dall'*astrazione* più raziocinante alla *concretezza* più fattuale, DALL'EVOCAZIONE PREZIOSA alla BUFFONERIA SBRACATA, dall'ESALTAZIONE visionaria alla FREDDEZZA espositiva, dai DRAPPEGGI della RETORICA classica all'ASCIUTTEZZA dell'azione in presa diretta (*Poe tradotto da Manganelli*, 1983, CC, p. 930).

Il primo esempio è basato sull'antitesi tra Oriente (in maiuscoletto) e Occidente (in corsivo), mentre il secondo passo oppone contrari di varia natura; questi, solo nel primo elemento (in corsivo), sono antonimi veri e propri, mentre negli altri casi si oppongono in maniera meno netta. Inoltre, il passo è un coacervo di forme elencative, in cui alla prima distribuzione costituita da quattro elementi, ne segue una seconda raddoppiata, dalla struttura fortemente ripetitiva «che vanno da [...] a», che presuppone a sua volta

⁹⁹ Se vogliamo fare un'ulteriore osservazione, con la lente d'ingrandimento alla mano, noteremo anche *originali*, aggettivo che permette di variare la struttura (i precedenti elementi sono costituiti da un sostantivo al singolare senza aggettivo), continuando tuttavia la serie di elementi antifrastici. Inoltre, mentre i primi due elementi presentano una forma verbale, gli ultimi tre hanno carattere nominale.

altri elementi dell'elenco omessi, privilegiandone solo gli estremi (tra loro opposti), secondo una struttura già incontrata in precedenza.

Il seguente brano è fortemente antitetico, con una struttura simile al precedente:

Tutto questo con *riti e ornamenti colorati e fumigazioni* che non ne facciano dimenticare il significato sacrale, il situarsi nella comunità tra CIELO e TERRA, tra mito degli DEI e destino degli UOMINI, tra L'ILLIMITATO UNIVERSO e il LIMITE UMANO (Roberto Calasso, *La rovina di Kasch*, 1983, CI, p. 1021).

Notiamo anche qui la compresenza di più elencazioni in un unico punto: una prima terna in polisindeto (in corsivo) è seguita da una *distributio* costituita da tre segmenti raddoppiati dalla presenza dell'antitesi (i cui costituenti sono in maiuscoletto): al *cielo* si contrappone la *terra*, al «mito degli dei» il «destino degli uomini», a cui corrisponde l'ultimo elemento che riprende la precedente antitesi tra dei e uomini attraverso la figura etimologica.

L'ultima porzione testuale che analizzeremo, anch'essa d'impostazione antitetica (ciascuna coppia è segnalata dal corsivo per il primo elemento e dal maiuscoletto per il suo contrario), permette una riflessione sul rapporto tra ordinamento retorico del periodo e sintassi:

Per molti motivi: il disegno *sterminato* e insieme COMPIUTO, la *novità* della resa letteraria, il compendio d'una TRADIZIONE narrativa e la *summa* enciclopedica di saperi che questo libro convoglia in un'immagine del mondo, il senso dell'oggi che trasmette come *accumulazione* di passato e come vertigine di VUOTO, la compresenza continua d'*ironia* e d'ANGOSCIA, insomma il modo in cui il perseguimento d'un *progetto strutturale* e l'IMPONDERABILITÀ della poesia diventano una cosa sola (Perec, *La vita istruzioni per l'uso*, 1984, CS, p. 1393).

Se questo passo riesce a far intravedere l'ampiezza del *disegno* di Perec, al contempo tende quasi ad affollare la pagina di elementi nominali (accompagnati da relative), che solo all'ultima riga sono ricondotti al verbo della principale (*diventano*). La *distributio*, ancor più se in unione con l'enumerazione, è la forma che più di frequente ospita forme nominali, pertanto è una modalità che sembra proseguire certe forme asciutte del Calvino più giovane, mascherate al lettore comune grazie a questi parallelismi molto coinvolgenti, che lo fanno avanzare nella lettura in modo quasi automatico.

2.2.3 Sinonimia e commorationes

Nella saggistica calviniana degli anni '80 riscontriamo la vasta presenza di agglomerati di due, tre o più elementi legati tra loro da rapporti semantici di tipo sinonimico o antonimico, ma anche di sinonimia a gradienti, basata quindi su una variazione minima dovuta a una tendenza a «distinguere e graduare quasi micrometricamente» (Mengaldo 1989, 40). La presenza di questo fenomeno è molto insistita e, tanto nella prosa saggistica quanto in quella narrativa, è il frutto di una postura conoscitiva ma anche di una volontà programmatica di chiarezza nell'uso della lingua.

L'analisi di Mengaldo 1989 credo esaurisca la parte relativa alle dittologie e sequenze sinonimiche, prendendo in considerazione veri e propri picchi di creatività combinatoria reperiti nella narrativa e nella saggistica maggiore, questi sono raggiunti nei testi qui presi in considerazione soprattutto nelle forme dell'isocolo, ma non tanto in aspetti microtestuali quali i gruppi sinonimici. Per la diversa natura degli scritti qui analizzati vi sono infatti alcune sostanziali differenze: innanzitutto le sequenze di maggior interesse non sono solitamente aggettivali (per quanto siano le più numerose) anche perché, a differenza della narrativa, la collocazione degli aggettivi non è letterariamente marcata; sono invece le coppie di sostantivi ad attirare la nostra attenzione critica. Ci soffermiamo su qualche esempio prima di procedere all'analisi di un fenomeno simile, ma che coinvolge più elementi, ossia la *commoratio*.

Le coppie e terne possono avere legami di vario tipo, spesso di carattere morfologico, semantico, fonico; tuttavia è possibile trovarsi davanti a coppie irrelate che testimoniano una tendenza a non accontentarsi della determinazione singola, come in «idee ingegnose e sorridenti» (da *Ricordo di Georges Perec*, 1982, CS, 1392) con il primo aggettivo proprio e il secondo umanizzante. I testi sono disseminati di coppie sinonimiche o comunque molto prevedibili come: «della sua andatura felice e leggera» (*Washington Irving*, 1983, CC, p. 863) o «si trasforma in avaro ed egoista» (*Charles Dickens, Our Mutual Friend*, 1982, CC, p. 838). Questa tipologia non stupisce tanto per originalità, ma piuttosto per la sua abbondanza e pervasività negli scritti, che finisce talvolta per appesantire (solo di poco) le frasi.

Ci soffermeremo dapprima su alcuni esempi caratterizzati da aspetti semantici che possono essere organizzati in forme ordinate come la *climax*. Nell'esempio seguente *disegno* costituisce un collegamento tra *forma* e *ordine*, sinonimi relativi o contestuali:

Ansioso di riconoscere una forma, un disegno, un ordine che potesse emergere da quel magma (*Bachtin*, 1980, CS, p. 1287).

I tre termini non costituiscono una *climax*, ma semplicemente sono posti in una sequenza che li rende disponibili al lettore senza che l'autore operi una scelta: nessun termine riesce infatti a cogliere pienamente il significato ricercato dall'autore, che quindi le presenta tutte insieme, con il desiderio di cogliere con maggiore precisione possibile quel che intende dire.¹⁰⁰ Inoltre, la loro presenza crea una forma di ripetizione sinonimica (con una forma di *variatio* quindi) che costringe il lettore a soffermarsi maggiormente sull'idea: una forma di insistenza che sembra allontanare la possibilità di reperire un *disegno*, appunto, nel *magma*.

Segue un caso di *climax* ascendente (in corsivo) che si trova in isocolia rispetto a un'altra terna (in maiuscoletto), la quale non è tuttavia una vera e propria *climax*:

Questi racconti *minuziosi, ossessivi, d'una tensione che può precipitare in tragedia*, fanno germogliare IL MISTERIOSO, L'IRRAZIONALE, IL TERRIBILE dalla più corporea descrizione del quotidiano (*In memoria di Cortazar*, 1984, CS, p. 1307).

In casi simili il tasso di programmaticità aumenta, in quanto non si tratta di cumuli sinonimici ma di disposizioni, dette *gradationes* appunto, che ricercano un'intensificazione semantica.

Il brano seguente è interamente fondato sull'antitesi. Ritroviamo in corsivo il primo termine o coppia, seguito da quelli antitetici in maiuscoletto. In particolare, la prima è una dittologia sinonimica di due aggettivi («artificiosa e meccanica»), mentre la seconda è costituita da due sostantivi (*libertà* e *ricchezza*).

Per sfuggire all'arbitrarietà dell'esistenza Perec come il suo protagonista ha bisogno d'imporsi delle regole *rigorose* (anche se queste regole sono a loro volta ARBITRARIE). Ma il miracolo è che questa poetica che si direbbe *artificiosa e meccanica* dà come risultato una LIBERTÀ e una RICCHEZZA d'inventiva (*Perec, La vita istruzioni per l'uso*, 1984, CS, p. 1398).

¹⁰⁰ Cfr. Mengaldo 1989, 45: «E tuttavia l'abbondanza e addirittura floridità dell'aggettivazione non obbedisce solo al dettame dell'elegante stilizzazione ma, ancora una volta, anche il demone della precisione: si può fra l'altro notare, lasciando la fune al rampino del prossimo paragrafo, che lo sdoppiarsi e triplicarsi dell'aggettivo configura una sorta di *correctio* implicita ("non solo *a* ma *b*, *c*")».

La struttura è molto curata a livello formale in quanto bilancia il parallelismo con strategie della *variatio*: gli aggettivi sono i determinanti di *poetica*, mentre i sostantivi sono determinati dal genitivo soggettivo «d'inventiva».

Anche nell'esempio che segue il legame tra le coppie è regolato all'insegna dell'antitesi e della variazione, con una coppia aggettivale seguita da una nominale e da un'altra, infine, nuovamente composta di aggettivi:

La porta da cui Hyde entra ed esce è quella di un *sinistro ufficio* senza finestre, in mezzo a una via AGITATA E CIVETTUOLA. La casa di Jekyll è l'unica che conserva i segni del DECORO E DEL LUSO tra gli edifici frazionati in appartamenti di una piazza *dall'aria decaduta e un po' losca* (*Il dottor Jekyll tradotto da Fruttero & Lucentini*, 1983, CC, p. 986).

Le coppie di aggettivi si oppongono tra di loro, proprio come Hyde e Jekyll, ma anche all'ambiente circostante, infatti è *sinistro* l'ufficio di Hyde collocato in una via al contrario «agitata e civettuola», mentre l'abitazione di Jekyll è l'unica che spicca in una piazza malfamata (le caratteristiche negative sono segnalate dal corsivo, quelle antitetiche dal maiuscoletto). La distribuzione degli elementi è chiastica, con al centro le caratteristiche positive e agli estremi le negative.

Procediamo verso esempi in cui i legami tra gli elementi sono non soltanto semantici, ma anche morfologici: dapprima troviamo una coppia in omeoarto che condivide il determinante *auto* (in corsivo), poi invece la coppia *inclusioni* ed *esclusioni* in cui la variazione del prefisso (anch'esso in corsivo) comporta la formazione dell'antonimo:

autobiografia o *autoritratto*; [...] l'imprevedibilità e la parzialità delle *inclusioni* e delle *esclusioni*, l'antologia può essere anche vista come AFFERMAZIONE di valori in polemica con quelli più consacrati, DICHIARAZIONE programmatica, MANIFESTO (*Primo Levi, La ricerca delle radici*, 1981, CI, p. 1133).

Bisogna notare, inoltre, la presenza di una terna a distanza (in maiuscoletto), ossia di una vera e propria *expolitio*, nella forma di una *climax* ascendente¹⁰¹ per precisione, specificità, ma anche intensità.

Nell'esempio che segue, come nel precedente, più fenomeni si stratificano nel gioco della duplicazione sinonimica e delle componenti morfologiche:

101 Nel seguente caso troviamo invece una *climax* discendente preceduta da un'aggettivazione duplice parasonimica (tumultuosa e frenetica): «I cambiamenti del villaggio sono resi in poche frasi che evocano sia lo sviluppo edilizio e la vita più tumultuosa e frenetica, sia il senso di *distruzione, deterioramento, abbandono*» (*Washington Irving*, 1983, CC, p. 846).

Siamo in una affabulazione *corale e plurima*, in cui ogni episodio SI DILATA, SI RAMIFICA, PROLI-FERA, SI MOLTIPLICA in un continuo processo di *metamorfosi* e *teratomorfosi*, come sulla facciata d'un tempio indù (*I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie, 1984, CS, p. 1440).

Alla coppia aggettivale parasinonimica (in corsivo) «corale e plurima» seguono ben quattro verbi (segnalati dal maiuscoletto) anch'essi legati da rapporti di sinonimia i cui estremi sono più neutri, mentre *ramifica* e soprattutto *prolifera* sembrano preludere alle «metamorfosi e teratomorfosi» che seguono; questi due termini sono in un rapporto di iponimia, dato che la teratomorfosi è un particolare tipo di metamorfosi (quella in bestia o creatura mostruosa e mirabolante). I due composti grecizzanti presentano lo stesso determinato (infatti sono in omeoteleuto grammaticale), ma un determinante diverso (in corsivo), da cui deriva la diversità di significato; tuttavia, dal punto di vista lessicale non possiamo considerarli allo stesso modo: mentre *metamorfosi* è diffuso anche nella lingua comune, *teratomorfosi* è decisamente un composto raro, a cui Calvino ricorre, di fatto, inventandolo, sembra infatti averlo modellato per analogia sul termine che lo precede.¹⁰²

Una tipologia diversa è riscontrabile nella sequenza «antiromanzo-metaromanzo-iperromanzo» (*Denis Diderot, Jacques le fataliste*, 1984, CC, p. 844), in cui, cercando di definire *Jacques le fataliste*, Calvino gioca con la terminologia della teoria letteraria giustapponendo attraverso l'uso del trattino, quasi si trattasse di sinonimi, tipologie diverse tra cui forse preferisce non scegliere.

Per quanto concerne il nostro *corpus* testuale la tendenza ad affiancare elementi che presentino minime sfumature semantiche, accumulando quindi più concetti simili in un unico punto, si estende alla misura frasale. Mentre le coppie e terne di nomi, aggettivi e verbi saltano subito all'occhio del lettore (che ne incontra alcune centinaia), la forma estesa è più insidiosa da riconoscere. Capita raramente, infatti, di “inciampare” in queste frasi, che costituiscono un'occasione ulteriore per indugiare su un punto focale del pensiero calviniano ed evitano una lettura troppo frettolosa. Per una simile scelta stilistica credo si vada oltre la ricerca di chiarezza e di precisione linguistica, verso strategie testuali che ricercano, attraverso la ripetizione, l'attenzione di chi legge; quindi, a differenza del

¹⁰² Il termine non è propriamente registrato dal GDLI, che riporta solo le forme *teratomorfico* e *teratomorfismo*, presentando per entrambe esempi calviniani (riportati a loro volta dal DEI). Credo sia preferito a *teratomorfismi*, in quanto permette di sottolineare il processo rispetto all'azione conclusa e inoltre si colloca in omeoteleuto rispetto a *metamorfosi*.

fenomeno in piccolo, che come spiega Mengaldo 1989 è frutto di un'ossessione dell'esattezza, la *commoratio* (riprendiamo una dicitura antica) è tutta rivolta al lettore.

I primi due esempi sono composti da membri sinonimici pertanto costituiscono una *commoratio* o *coacervatio*:

Se dopo aver superato tante prove, sopportato tante traversie, appreso tante lezioni (*Le Odissee nell'Odissea*, 1981, CC, p. 889).

La parentela tra le due opere va cercata a un livello più profondo: il vero tema dell'una e dell'altra è la *concatenazione delle cause, l'inestricabile insieme di circostanze* che determinano ogni accadimento anche minimo e che tiene per i moderni il ruolo di Fato (*Denis Diderot, Jacques le fataliste*, 1984, CC, p. 846).

Tuttavia, anche in questi esempi si può riscontrare una variazione minima di significato, tra le *prove* e le *traversie* come pure tra le *cause* e le *circostanze* (il corsivo nel testo è mio), questa figura presenta varianti minime che possono diventare più vistose nel caso si tratti di un'*expolitio*, ossia di una rifinitura concettuale:

Levi tende QUATTRO *meridiani*, QUATTRO *linee di resistenza* a ogni disperazione, QUATTRO *risposte* che definiscono il suo stoicismo (*Primo Levi, La ricerca delle radici*, 1981, CI, p. 1134).

I termini della *expolitio* sono legati tra loro da un'anafora (in maiuscoletto), essi costituiscono una rifinitura concettuale in quanto *meridiani*, «linee di resistenza» e *risposte* non sono sinonimi, ma concetti diversi. Bisogna precisare che Calvino solitamente non usa questa figura in funzione sostitutiva, in quanto tutte le definizioni restano compresenti e ugualmente valide. Forse quindi si potrebbe restare all'interno del coacervo, distinguendo il rapporto multivoco (ossia sinonimico) da quello diversivoco.¹⁰³ A riprova di questa caratteristica presentiamo l'esempio seguente:

Egli si avvicinava pericolosamente all'autobiografia, alla storia familiare, ai traumi sempre sanguinanti (*Ricordo di Lucio Mastronardi*, 1981, CI, p. 1168).

In questo caso credo ci sia un approfondimento da un termine più generico, quale è *autobiografia*, di cui si prende progressivamente in considerazione una porzione specifica, ossia la «storia familiare» e, in particolare, gli eventi traumatici (forse non sempre

¹⁰³ Cfr. Lausberg 1969, 87 par. 142: «Nel *rapporto multivoco* due (o più) corpi della parola concordano nel contenuto concettuale espresso, ma non nella forma [...]. Nel *rapporto diversivoco* due (o più) corpi della parola non concordano né nella forma del corpo della parola, né nei loro contenuti concettuali».

legati alla storia familiare, ma piuttosto al primo termine), secondo un rapporto diversivoco tra i termini.

L'ultimo esempio, oltre a contenere una *commoratio*, presenta un'osservazione che concerne l'esattezza e la chiarezza terminologica, qualità della scrittura tanto care a Calvino e quindi caratteristiche di primo piano della poesia montaliana che lo colpiscono:

Vengo subito al dunque: in un'epoca di PAROLE *generiche e astratte*, PAROLE buone per tutti gli usi, PAROLE che servono a non pensare e a non dire, una peste del linguaggio che dilaga dal pubblico al privato, Montale è stato il poeta dell'esattezza, della scelta lessicale motivata, della sicurezza terminologica intesa a catturare l'unicità dell'esperienza. (*Lo scoglio di Montale*, 1981, CI, p. 1191).

Nel brano vediamo riemergere chiaramente l'italiano *concreto e preciso* di *L'italiano, una lingua tra le altre lingue*, 1965, PS, p. 153 nella coppia «generiche e astratte» (antoinima rispetto a quella del celebre saggio), la quale è seguita da elementi di rifinitura concatenati al primo membro dall'anafora, qui segnalata in maiuscoletto, e da un ultimo elemento metaforico riassuntivo (le parole generiche costituiscono «una peste del linguaggio»). A tale tendenza si oppone nettamente la scelta linguistica di Montale, sulla cui definizione (antitetica rispetto ai quattro elementi precedenti) Calvino indugia attraverso ben tre diverse caratterizzazioni: quella di «poeta dell'esattezza», poi la «scelta lessicale motivata», infine la «sicurezza terminologica»; quest'ultima forse è la definizione più pregnante, che vede nella lingua montaliana uno strumento capace di restituire l'unicità dell'esperienza.

2.3 *Correctio*

Nel paragrafo dedicato al parallelismo, abbiamo già incontrato forme della *correctio* comprese in intricati sistemi di corrispondenze, correzioni e variazioni minime; questa figura, infatti, come sottolinea Mengaldo 1989, 46, costituisce «l'espressione più paradigmatica per frequenza, articolazione e significato, vera e propria *sphragis* dello stile calviniano». In questa sede si procederà a illustrare le modalità di funzionamento delle diverse tipologie di *correctio*; infatti, in Calvino non è riscontrabile soltanto la forma tradizionale,¹⁰⁴ bensì un folto stuolo di tipologie, che possono aiutare a cogliere *nuance* minime.

¹⁰⁴ Mortara Garavelli 1988, «La *correctio* [...] come chiarimento semantico si offre in forme svariate e in due tipi principali: come contrapposizione (antitesi): 'non *p*, ma *q*' (con le varianti stilistiche '*q*, non / anziché *p*') e come miglioramento: '*p*, o piuttosto / per meglio dire ecc. *q*'». Tra queste la forma introdotta da *anzi* è molto diffusa in Calvino, così come quella disgiuntiva. Mengaldo 1989, 46 ne riassume tre: 1)

Non soltanto troviamo diverse strutture a incorniciarne i membri, ma questi stessi possono trovarsi tra loro in rapporti diversi: si possono riscontrare antonimi assoluti, oppure concetti diversi, non sovrapponibili, ma non necessariamente opposti; la prima tipologia, antonimica, privilegia una semantica simile all'antitesi, la seconda, invece, la ricorda molto meno.

La *correctio* è molto diffusa, si riscontra in frasi di passaggio, ma anche in alcune che contengono snodi argomentativi fondamentali. In questa antologia si è privilegiato dunque il secondo tipo, per cercare di mettere in luce il perfetto equilibrio tra strutture formali e porzioni concettuali dei testi. Cominciamo illustrando proprio gli esempi più rilevanti dal punto di vista contenutistico, a cui spesso corrisponde una forma che difficilmente può essere categorizzata sotto la divisione per antonimi o per gradazione della diversità.

Nel primo esempio Calvino osserva la presenza nella narrativa contemporanea di oggetti narrativi (personaggi, situazioni) mediocri, poi si corregge retrodatando il problema all'iniziatore del realismo ottocentesco, Flaubert. L'attenzione alla mediocrità sarebbe dunque un filo conduttore della narrativa moderna:

Potremmo dire che questo è il problema numero uno del romanzo d'oggi, che non può stornare lo sguardo dalla mediocrità imperante; *anzi*, è il problema numero uno da Flaubert in poi (*Fruttero & Lucentini, Il palio delle contrade morte*, 1983, CI, p. 1066).

La *correctio* è qui uno strumento per collegare il presente al passato, nonché una modalità attraverso cui si esprime un giudizio storico-letterario.

Il nuovo estratto descrive così le abitudini non solo di vita, ma anche di scrittura, di Gore Vidal:

Vive con la stessa disinvoltura sul Mediterraneo che sull'Atlantico o sul Pacifico, *anzi*, riesce a tenere un piede su ogni riva, con una specie di passo di danza, credo, dato che i suoi piedi sono due e le rive tre (*Omaggio a Gore Vidal*, 1983, CS, p. 1457).

Questo autore, infatti, è capace di *vivere*, anche metaforicamente, tra due culture diverse. Nel seguito del saggio, qui non riportato, si rivelerà l'ironia dietro questo giudizio: Vidal sarebbe l'americano un po' presuntuoso che pensa di aver compreso a fondo ogni cultura e che pertanto si sente autorizzato a farne un'analisi dettagliata anche dopo aver

Correctiones vere e proprie 2) *Correctiones* che indicano una migliore messa a fuoco («o meglio» ecc.) 3) Alternative.

trascorso un tempo insufficiente per arrivare a qualsivoglia conclusione. Non è un caso, com'è abitudine non rara in Calvino, che l'autore ricalchi l'espressione idiomatica "avere un piede in due scarpe", variandola e adattandola al contesto, per sottolineare le possibilità troppo ampie (ben tre rive) per un solo uomo (che ha due piedi). Al di là dell'ironia del passo, credo si possa individuare anche una sfumatura positiva, data dal «passo di danza», che sottintende un'abilità di Vidal.

La correzione trova posto in una struttura molto ripetitiva e parallelistica, simile a quelle del paragrafo precedente,¹⁰⁵ nel seguente estratto:

Leggendoli uno per uno, ma ancor più di seguito, si è presi dalla cadenza delle «rime» di situazioni e di immagini che si specchiano da un autore all'altro, da un secolo all'altro. Sto parlando d'un libro nel libro, o meglio d'un superlibro o metalibro che traversa le varie raccolte del nostro maggiore saggista (Giovanni Macchia, *Le rovine di Parigi*, 1985, CI, p. 1145).

Nel libro di Macchia si riscontra, più che una vera e propria *mise en abyme* (a cui l'espressione «libro nel libro» parrebbe far riferimento), una scrittura modulare, sovrastata da un più vasto progetto autoriale, capace di lasciare intravedere un filo conduttore tra le componenti più disparate, il quale costituirebbe una cornice saggistica delle storie raccontate.

Nel saggio dedicato all'*Insostenibile leggerezza dell'essere*, Calvino mette in luce gli elementi di valore dell'opera, ma anche i suoi limiti. Nel seguente passo ritroviamo un aspetto positivo, cioè la capacità di Kundera di affrontare la diversa condizione storica e di vita nei paesi del Patto di Varsavia:

Ma Kundera, facendone [della storia cecoslovacca e della diversa condizione dei suoi cittadini rispetto agli Europei] *non* «il problema» *ma* solo una complicazione in più dei guai della vita, elimina quel doveroso, allontanante rispetto che ogni letteratura degli oppressi incute in noi immeritatamente

¹⁰⁵ Si noti, in particolare, l'affinità tra la formula del paragrafo precedente «antiromanzo-metaromanzo-iperromanzo» (Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, 1984, CC, p. 844) e quella qui presentata («superlibro o metalibro»). I composti con *libro* non sono registrati dai dizionari, credo infatti che siano resi necessari dal fatto che il libro di Macchia non è un romanzo, ma siano quindi equivalenti per significato ai rispettivi composti con *romanzo*. Sul prefisso *iper* / *super* non sono completamente d'accordo con il GDLI che cita un esempio calviniano adducendo come significato di *iperromanzo* «Opera narrativa lunghissima; romanzo-fiume». Il significato mal si adatta al nostro contesto, ma anche a quello dell'esempio su Dumas (tratto da *Ti con zero* – Calvino 1967, 162), infatti non credo rispecchi le intenzioni di Calvino. Per la terna con trattino di *Jacques le fataliste* proporrei quindi la seguente parafrasi: «un romanzo non conforme ai canoni tradizionali, che riflette esplicitamente sui mezzi espressivi della narrativa e che è costituito da una struttura modulare in cui gli episodi si incastrano l'uno nell'altro, moltiplicando le storie interne alla principale (che ne costituisce la cornice)». Tale ipotesi sarebbe avvalorata dal *superlibro* saggistico di Macchia, in cui gli episodi (digressioni storiche ecc.) si incuneano all'interno dell'impianto saggistico generale.

privilegiati, e in questo modo ci coinvolge nella disperazione quotidiana dei regimi comunisti molto di più che se facesse appello al *pathos* (*L'insostenibile leggerezza dell'essere* di Milan Kundera, 1985, CS, p. 1326).

Kundera sarebbe stato quindi in grado di non tematizzare in maniera compassionevole la questione, ma di farne un accidente nella vita dei personaggi; questa buona dote autoriale avrebbe un effetto positivo per diffusione del romanzo in Occidente, in quanto evita di restituire un quadro stereotipato del proprio paese, cioè allo stesso tempo privo di sfumature e non realistico, che inoltre fa appello al *pathos*.

Questa dote credo sia ben delineata da Calvino attraverso la *correctio*, una figura che permette in questo caso di evidenziare il polo opposto, quello di tanti narratori contemporanei che sfociano in un inutile patetismo per descrivere le tragiche situazioni dei loro paesi, creando un alone emotivo intorno a essi, senza restituire una visione critica.

Gli esempi che analizziamo qui sono invece meno importanti sul piano del contenuto, per questo non sarà necessario fornirne una contestualizzazione e spiegazione, ma sono stati scelti per la loro forma altamente riconoscibile: la *correctio* si serve della congiunzione disgiuntiva “o” per modificare il concetto che la precede.

Nel primo esempio notiamo una struttura parallelistica, che mette in relazione due antonomimi (in maiuscolo e maiuscolo corsivo), ipotizzando che l'autore talvolta non adotti questi stili per il loro uso originario, ma se ne serva per alludere a qualcos'altro, cioè in modo calcolato. Questa struttura disgiuntiva trova infatti un ulteriore parallelismo nell'espressione «schietta o calcolata», che include anch'essa due contrari, ricalcando la precedente forma correttiva.

Sui livelli più diversi, dal SUBLIME (o finto sublime) al BUFFONESCO più corrivo (o finto corrivo); [...] il sapore della scrittura, SCHIETTA o CALCOLATA che fosse (*Poe tradotto da Manganelli*, 1983, CC, p. 931).

In questo esempio la questione della «*mort de l'auteur*», diventa agli occhi di Manganelli, un'impossibilità di accertarne l'esistenza stessa:

Proprio nel suo commento a Pinocchio, Manganelli una pagina teorica di portata generale sull'inesistenza dell'autore (o almeno sull'impossibilità di provare che esista) (*Carlo Collodi, Pinocchio*, 1981, CC, p. 807).

Nell'ultimo passo, Calvino recensore di Montale,¹⁰⁶ sottolinea una caratteristica fondamentale che distinguerebbe la poesia montaliana da quella di Ungaretti e Saba; in particolare, rispetto all'autore triestino, Montale sarebbe a tal punto riservato, crittografo della propria biografia e vita emotiva, da non poter accettare una così forte inclusione del *pathos* e della *sensualità* nella sua poesia:

Il problema che Ungaretti risolse con la folgorazione della parola pura e Saba col recupero d'una sincerità interiore che comprendeva anche il *pathos*, l'affetto, la sensualità quei contrassegni dell'umano che l'uomo montaliano rifiutava, o considerava indicibili (*Lo scoglio di Montale*, 1981, CI, p. 1192).

La *correctio* serve a creare in questo caso una differenza minima di significato, correggendo il postulato iniziale, con un secondo, forse più vicino al vero: in Montale non c'è un totale rifiuto dei «contrassegni dell'umano», ma piuttosto un'incapacità di comunicarli attraverso la poesia.

L'esempio che segue è tratto da un articolo dedicato a un altro grande poeta della nostra tradizione novecentesca, Giorgio Caproni. Calvino, anche in questo caso, descrive caratteristiche della poesia che trovano corrispondenza nell'uomo che le ha prodotte:

Più che alla parlantina d'un uomo verboso somiglia al monologo interiore d'un silenzioso che sogna di parlare con gli altri come mai gli è riuscito in realtà (*Il taciturno ciarliero (per Giorgio Caproni)*, 1980, CI, p. 1026).

Nella *correctio* si oppongono due aggettivi: *verboso* e *silenzioso*. Il paradosso è generato dalla poesia che, in quanto creazione letteraria, comporta necessariamente la formazione di un discorso attraverso l'uso delle parole. Nel caso di un poeta timido, silenzioso, riservatissimo, la possibilità di «parlare con gli altri» si realizza, come in un sogno di loquacità, grazie al monologo interiore realizzato nella poesia, che in questo modo arriva quasi a sostituire la vita vera, o comunque costituisce un'intima necessità di espressione, ineliminabile. La struttura correttiva ricalca inoltre il titolo dell'articolo, spiegandone il significato; per Caproni, infatti, Calvino ha ben escogitato la definizione ossimorica di

¹⁰⁶ Cfr. Scarpa 1999, 71: «È probabile che la letteratura contemporanea veramente decisiva per il Calvino ventenne sia da cercare fuori della *fiction*: nella scienza, nella poesia, nella politica. [...] e soprattutto di Montale, che con le *Occasioni* appena uscite (1939) da Einaudi e con la ristampa degli *Ossi di seppia* diventa il breviario della giovane generazione capofitta nella guerra.»

«taciturno ciarliero», per cercare di cogliere il misto di riservatezza e confessione proprio della sua poesia.

Una forte polarità interna alla correzione è presente anche nel seguente passo su Primo Levi:

Nel senso d'una scelta *non* dei propri scritti *ma* delle proprie letture considerate fondamentali, cioè di tracciare attraverso una successione di pagine d'autori prediletti un paesaggio letterario, culturale e ideale (*Primo Levi, La ricerca delle radici*, 1981, CI, p. 1133).

A opporsi, in questo caso, sono due azioni antitetiche ma complementari: la lettura degli scritti degli altri e la possibilità di scrivere per poi essere letti. L'autore, fornendo al lettore un *paesaggio* di nuove letture con cui corroborare quella che si sta facendo in quel momento, risale alle fonti della propria scrittura, ampliando ciò che è scritto sulla pagina con le scritture degli altri, aspetto sempre tenuto in grande considerazione da Calvino, incline a dichiarare le proprie letture fondamentali e i propri modelli.

Passiamo adesso a un altro estratto del saggio su Levi, non più caratterizzato da una forte opposizione polare,¹⁰⁷ ma da un tentativo preciso di cogliere il significato nelle sue sfumature minime.

Su questa tentazione enciclopedica, *anzi* sul termine stesso «enciclopedia» bisogna intendersi. In altre epoche «enciclopedia» ha significato la fiducia in un sistema globale che includesse in un unico discorso tutti gli aspetti del sapere. Oggi invece non c'è sistema che tenga; *al posto* del «cerchio» a cui l'etimologia del vocabolo «enciclopedia» rimanda c'è un vortice di frammenti e di frantumi. L'ostinazione enciclopedica corrisponde al bisogno di tener insieme, in un equilibrio continuamente messo in forse, le acquisizioni eterogenee e centrifughe che costituiscono il tesoro della nostra dubitosa sapienza (ivi, p. 1137).

Credo che questo passaggio sia molto importante, in quanto, dopo aver fornito l'etimologia del termine *enciclopedia*, Calvino ne fornisce una seconda derivata da un'interpretazione creativa, elastica, che ricorda le paraetimologie medievali: alla circolarità del sapere antico, che permetteva all'uomo di includere nuovi elementi nel suo sistema ordinato e chiuso, si sostituisce un tentativo di tenere insieme il disordine vorticoso della contemporaneità, in cui la *sapienza* è *dubitosa* (non è univoca e neanche definitiva) caratterizzata da acquisizioni *eterogenee* e *centrifughe*. La nuova enciclopedia, *ostinazione* dell'uomo in quanto incapacità di abbandonarsi alla molteplicità mondo, deve tendere a una forza d'uragano che attiri a sé *frammenti* e *frantumi*.

¹⁰⁷ Alla base dei saggi su Levi vi è spesso un'opposizione implicita: al polo opposto dell'enciclopedia si trova è l'antologia, che per scampoli del mondo scritto vuole restituire una totalità.

In ultima istanza vorrei presentare due esempi in cui la *correctio* non è volta a modificare un concetto col suo opposto, bensì a dimostrare la supremazia del gioco sul ragionamento serio: nel primo caso alla «coerenza di idee» si oppongono il «divertimento e la libertà» con cui ci si serve degli «stimoli intellettuali»; nel secondo, invece, si specifica che il *conte philosophique* non è atto a dimostrare una tesi, ma a creare uno spettacolo giocoso con le idee. Tali esempi, tratti dal saggio su Cyrano de Bergerac, stupiscono in quanto entrambi associano alle regole compositive proprie dei testi argomentativi e dimostrativi una noiosa serietà, a cui l'autore rinascimentale rinuncia senza timore, sapendo che questo non andrà a discapito dell'opera. L'affinità con Cyrano, Ariosto e Cervantes, modelli fondamentali di Calvino con cui egli condivide, di fatto, la visione del mondo, credo possa spiegare la precoce canonizzazione di questo autore al rango di classico.

Nel suo *Altro Mondo* non è la coerenza delle idee che conta, ma il divertimento e la libertà con cui egli si vale di tutti gli stimoli intellettuali che gli vanno a genio (*Cyrano sulla Luna*, 1982, CC, p. 824).

È il *conte philosophique* che comincia: e questo *non* vuol dire racconto con una tesi da dimostrare, *ma* racconto in cui le idee appaiono e scompaiono e si prendono in giro a vicenda, per il gusto di chi ha abbastanza confidenza con esse per saperci giocare anche quando le prende sul serio (*ibidem*).

La semantica del gioco in Calvino prende molte sembianze: dallo scherzo buffonesco, alla comicità teatrale, fino a forme meno libere, che ricadono dunque nella costrizione delle regole, come i giochi di parole (i lipogrammi di Perec, per fare solo un esempio) o di un sistema complesso come quello degli scacchi. Nel capitolo seguente, infatti, avremo modo di evidenziare la grande importanza di questa semantica all'interno delle metafore calviniane.

2.4 Questioni diacroniche

L'espressione sintattica e retorica del giovane Calvino è intimamente legata agli aspetti politici e ideologici del periodo. Gli articoli, infatti, erano destinati a un pubblico vasto e non specialistico, a cui Calvino si rivolgeva con intenti divulgativi, talvolta caratterizzati da un pedagogismo ideologico, tipico del periodo.¹⁰⁸ Lo stile rispecchia pertanto una

¹⁰⁸ Lo stesso Calvino ha riconosciuto la vena pedagogica dei suoi primi racconti, fortemente legati al programma letterario comunista: «La parte politica in cui militavo tendeva in letteratura a una rappresentazione del popolo che temperasse l'oggettività documentaria con una ricchezza di sentimenti positivi e calore pedagogico. Ma il realismo sociale non era la realtà che cercavo» (dalla prefazione ai *Racconti* del 1958,

ricerca d'enfasi e d'effetto, data dalla presenza delle numerose ripetizioni non retoricamente ordinate oppure consequenziali (come le frequenti anadiplosi e anafore).

Due tendenze opposte regolano l'ordinamento sintattico e periodale: da una parte l'andamento parallelistico, che pone in relazione vaste porzioni di testo, e dall'altra la frantumazione della sintassi nominale. Tali fenomeni possono condurre rispettivamente a un appesantimento eccessivo del periodo o al contrario a un risultato sghembo: il primo legato a un uso del parallelismo troppo prolungato (anche articolato nella forma della *distributio*), il secondo all'accumulo di elementi nominali (non ancora nella forma dell'enumerazione onnipresente negli ultimi anni), che rendono il periodo meno elegante.

Credo sia dunque necessario illustrare alcuni esempi di anafora e anadiplosi, parallelismo e distribuzione. Queste figure sono spesso combinate tra loro e concorrono a creare un effetto ordinato, ripetitivo ed enfatico. Nei parallelismi e isocoli è difficile intravedere elementi comuni agli scritti successivi, invece la *distributio* è usata nel segno della continuità; mentre i primi due stilemi si evolvono in senso combinatorio,¹⁰⁹ con una sintesi perfetta tra gioco formale e apporto conoscitivo, la *distributio* è indice di una tendenza di lunga durata della saggistica calviniana: il riassunto. Non credo che molti saggisti e recensori abbiano scelto di inserire questo elemento nei loro scritti, d'altronde ha molti difetti e qualche pregio, richiede una sintesi che potrebbe risultare banalizzante, occupa

opera citata da Ferretti 1989, 58). L'intento divulgativo e pedagogico caratterizza un lungo arco della vita intellettuale e culturale calviniana, perde il suo carattere politico con gli anni, rivolgendo l'attenzione verso l'«interessante per mezzo» della letteratura, da *Colloquio con Ferdinando Camon* 1973 (Calvino 1995, 2786): «E molte rubriche che esemplificano strategie narrative, tipi di personaggi, modi di lettura, istituzioni stilistiche, funzioni poetico-antropologiche, ma tutto attraverso cose divertenti da leggere. Insomma un tipo di ricerca fatto con gli strumenti della divulgazione. Ma Celati dice che non bisogna fare la lezione a nessuno, non si può tenere un atteggiamento pedagogico.».

¹⁰⁹ Ho mutuato il termine da Calvino per indicare un fenomeno della sua scrittura: a volte sembra infatti che le sue frasi, soprattutto nei luoghi molto ricchi di giochi di rimando anaforici e parallelistici, si basino su regole compositive che è possibile combinare tra loro per ottenere il risultato desiderato. Il luogo celebre della definizione di una nuova e possibile letteratura combinatoria è *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, 1967, PS, pp. 205-25. Quando Calvino immagina la letteratura futura come atto riproducibile da parte di apparecchi elettronici, sottintende che alla base della scrittura vi siano leggi quantificabili che possono essere memorizzate e ricombinate dai calcolatori elettronici. Oltre all'aspetto formale Calvino fa riferimento alla possibilità di incrociare storie sul piano del contenuto, secondo una sua idea di lunghissima durata che combina gli aspetti statistici della calcolabilità del numero di storie possibili e il dato antropologico (ossia la creazione di storie simili presso molte civiltà, i cui elementi sono combinati in modo diverso). Soffermandoci sul dato formale, possiamo guardarlo nella prospettiva storica, ma anche applicarlo alla scrittura calviniana: egli infatti continua a servirsi con grande sapienza di un numero limitato di strategie retoriche e sintattiche ereditate dalla tradizione, che combinate tra loro diventano potenzialmente illimitate.

spazio che altri preferiscono dedicare all'espressione delle proprie idee, ossia all'argomentazione, rende lo scritto saggistico molto chiaro ma anche forse "troppo facile".

All'origine di questo elemento testuale di larga fortuna negli articoli letterari di Calvino, vi sono proprio le consuetudini della scrittura per «L'Unità», che secondo lo stesso Calvino 1995, 2755 erano dettate dalle linee del direttore dell'edizione piemontese Mario Montagnana, che «aveva sempre in mente il giornale fatto dagli operai e per gli operai, [...] che rispecchiasse l'opinione operaia in ogni avvenimento». Il giovane autore quindi, oltre a conferire una patina lessicale fortemente ideologica e politica, nelle sue recensioni ricercava una scrittura, ma anche forse una struttura espositiva, che potesse risultare chiara per una vasta porzione di pubblico. Lo stesso intento, per esempio, era perseguito in alcuni articoli de «Il Politecnico» da Vittorini, che mirava parimenti a uno stile divulgativo¹¹⁰ per almeno una parte della propria rivista.

Di seguito sono presentati dapprima passi contenenti figure di ripetizione, per poi vedere qualche esempio sulla *distributio* di cui si è appena discusso.

Cominciamo questa veloce rassegna con un'anadiplosi che si sviluppa in un'anafora (in corsivo) combinata alla distribuzione:

Non operaio, impiegato; un'esperienza meno «pittoresca» dunque, la più grigia, la più banale del nostro mondo quotidiano. Ma sofferta fino al midollo, però: e nuova, in questa sua sofferenza, per la *letteratura* italiana, *letteratura* senza impiegati, *letteratura* senza operai, *letteratura* senza mestieri, tranne i pescatori e gli impresari del Verga (Silvio Micheli, *Pane duro*, 1946, CI, p. 1171).

All'inizio del passo troviamo una stringata *correctio*: questa figura, onnipresente negli scritti tardi, non è presente in quelli giovanili se non in queste forme poco vistose; nel caso preso in considerazione sopra serve a distinguere l'estrazione sociale di S. Micheli «uomo di massa» non *operaio*, bensì *impiegato* e in ogni caso non uno scrittore tradizionale, cioè un intellettuale lontano dai lavori pratici.¹¹¹ A questa annotazione segue infatti

¹¹⁰ Da *Il programma-progetto di «Politecnico»* (la cui stesura risale al luglio 1945) in Vittorini 2008, 220 (punto 22): «Articolo di analisi storico-critica del pensiero scientifico e filosofico. Tono divulgativo». Questo è un riferimento esplicito, ma spesso Vittorini cerca di avvicinare il pubblico operaio sottolineando l'utilità di un autore, ragionando quindi in termini divulgativi, di adattamento al pubblico.

¹¹¹ Bertone 1994, 55 «Quanto il rapporto tra letteratura e classe operaia, disceso sul terreno artistico dell'assunzione del proletario, dell'artigiano, e poi dell'operaio e della fabbrica quali oggetti privilegiati della narrazione, stesce a cuore a Calvino e fosse, anzi, centro e rovello delle sue riflessioni, è difficile intendere senza ricorrere alle primissime recensioni, in cui dispiega la sua attenzione appassionata verso

una critica ai temi tradizionali della letteratura italiana che, essendo il frutto della scrittura di una classe intellettuale avulsa dal lavoro manuale e, di fatto, borghese, non può toccare tematiche vicine al mondo operaio e popolare.¹¹² La struttura è particolarmente ripetitiva, proprio perché volta a sottolineare tale mancanza; contrasta invece con la prima parte la conclusione finale, che vede l'eccezione del solo Verga nel panorama italiano.¹¹³

Gli esempi che seguono illustrano strutture altamente ripetitive che possiamo definire veri e propri isocoli, tuttavia profondamente diversi dalle strutture della maturità, in quanto spesso mancano del brillante gioco linguistico (frutto del sapiente uso della *variazione* e di forme etimologiche, foniche e paronomastiche) degli scritti successivi.

Forse, poi, l'implacabile minuziosità cronistica e polemica con cui Wright annota la sua interminabile odissea *da un impiego all'altro, da una scuola all'altra, da una persecuzione all'altra*, potrà stancare i lettori meno pazienti. (*Ragazzo negro di Richard Wright*, 1947, CS, p. 1464).

La struttura presenta un certo grado di mimetismo rispetto al testo recensito, ricalcando la ripetitività delle invenzioni narrative di Wright.¹¹⁴ In questo caso siamo di fronte a una

giovani e meno giovani implicati nella mimesi analitica ma risentita, attraverso personaggi "realistici", della vita, meglio se proletaria e operaia».

¹¹² Bertone 1994, 57 «Nel '55 il "travestimento" dell'intellettuale e la sua mancata adesione sociale al proletariato diventa "mancata integrazione nella realtà storica" di tutta un'epoca post-Liberazione, in definitiva è una voce del bilancio generale volto a tracciare una figura di intellettuale in mutazione. [...] (Chi vuol intendere intenda: lo scrittore che ha solo esperienze cartacee tragga prima o poi le sue conclusioni. Nessuno più di Calvino tali contraddizioni potrà toccare con mano proprio in conseguenza dei suoi postulati)».

¹¹³ In diversi luoghi Calvino dimostra grande ammirazione per lo scrittore: «Il Verga dei racconti milanesi che ci ha aperto la via giusta per un linguaggio narrativo moderno» (da *Racconti lombardi*, «L'Unità» 3 novembre 1949 p. 3 citato in Bertone 1994, 67). Anche in una lettera citata in *id.*, 77: «Legga i buoni scrittori italiani che ci hanno dato una lingua viva e non di cartapesta: a cominciare da Verga, fino ai contemporanei, Pavese, Vittorini»; il riferimento è particolarmente importante in quanto la via linguistica è segnata dalla presenza anche dei modelli contemporanei fondamentali. Questi vengono ribaditi nella prefazione del '64 al *Sentiero dei nidi di ragno* (Calvino 1991, 1187-88): «Il linguaggio, lo stile, il ritmo avevano tanta importanza per noi, per questo nostro realismo che doveva essere il più possibile distante dal naturalismo. Ci eravamo fatta una linea, ossia una specie di triangolo: *I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*, da cui partire, ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio».

¹¹⁴ Un altro estratto fortemente ripetitivo tratto dallo stesso saggio è il seguente: «*Storia di razza e storia di classe insieme, storia di desolazione e nostalgia dapprima, poi crescente presa di coscienza. Storia di una cultura che da CULTURA come desolazione, diventa CULTURA come arma di difesa e di conquista*» (*Ragazzo negro di Richard Wright*, 1947, CS, p. 1463). Calvino combina anafora e anadiplosi (in corsivo e maiuscoletto) per sottolineare alcuni punti di contatto tra la storia dell'oppressione di classe e quella razziale, per poi concludere con un ribaltamento per antitesi della condizione afroamericana: dall'oppressione di una cultura dominante, può sfruttare un paradigma culturale diverso (quello marxista e comunista) per liberarsi, come fosse un arma non solo «di difesa», ma anche di *conquista*.

struttura ripetitiva che combina anafora ed epifora nella simploche,¹¹⁵ volta a riassumere i maggiori passaggi della storia di *Ragazzo negro*; la tecnica è enfatica e al tempo stesso monotona, proprio per far comprendere un tratto importante del romanzo, fin troppo ricco di traversie.

Nel passo seguente oltre a una ripetizione a breve distanza di *crisi* (in corsivo), troviamo poi un isocolo formato da coppie aggettivali (in maiuscoletto) imperniato sull'antitesi. Il passo si conclude con un' *expolitio*, figura di chiarificazione concettuale di tipo sinonimico, diffusa in tutti gli scritti calviniani (qui segnalata in maiuscoletto corsivo).

Le donne di Messina, ha l'età di questa *crisi*, ha il peso di tutta questa *crisi* addosso, a nutrirlo e a soffocarlo insieme; perciò è un libro contraddittorio, CON PAGINE VIVE E LIBERE come soltanto quelle di *Conversazione in Sicilia*, CON PAGINE STANCHE E FORZATE come sempre quelle in cui Vittorini non riesce A COLPIRE IL SUO SEGNO, A CHIARIRE IL SUO TORMENTO (*Le donne di Messina*, 1949, CI, p. 1264).

Anche in questo caso mancano forme di variazione, mentre viene prediletta una forma di ripetizione dell'identico: negli esempi tardi il parallelismo può essere più insistito (con più elementi coinvolti e per una porzione di testo più ampia) ma solitamente presenta una strategia che evita la monotonia, come uno scambio tra forme aggettivali e genitivi oppure l'accostamento di coppie con terne o coppie raddoppiate.¹¹⁶

La ripetizione strutturale in antitesi è volta a sottolineare potenzialità e limiti del romanzo recensito, che nelle pagine migliori somiglia all'opera maggiore di Vittorini (*Conversazione in Sicilia*), mentre in altri punti non riesce a eguagliarlo. Risulta più interessante invece la presenza della *expolitio* in quanto dimostra il suo radicamento profondo nella scrittura calviniana; la figura è presente fino agli ultimi scritti, perché permette di restringere e precisare il significato ricercato.

Possiamo soffermarci ora su qualche esempio di *distributio*, figura spesso al limite con il parallelismo. Nel primo si possono notare anche alcune abitudini lessicali del giovane Calvino destinate a scomparire:

Ma sta alla coscienza e all'arte degli scrittori, allora, esprimere questi problemi e queste volontà in simboli concreti anche per noi, e già i lettori italiani han riconosciuto *la fluviale andatura storica* di Solochoy, *la risoluta solitudine* degli eroi di Simonov, *il sapore di natura vergine* di Pil'njak, ed ora

¹¹⁵ Mortara Garavelli 1988, 202.

¹¹⁶ Si faccia riferimento ai numerosi esempi già riportati nel paragrafo dedicato al parallelismo.

un autore in cui forse ancor più possiamo conoscere i nuovi uomini sovietici e sentirli vicini a noi: Aleksandr Fadeev (*Aleksandr Fadeev, La disfatta*, 1947, CS, p. 1039).

L'aggettivazione, in particolare, risente di un modo di esprimersi leggermente impressionistico del Calvino anni '40: *fluviale* è caratteristica di molte scritture,¹¹⁷ ma anche la ricerca di autenticità di alcuni autori è spesso individuata da sintagmi come «natura (o terra) vergine».¹¹⁸ Nel passo appena visto, inoltre, i tre elementi (segnalati dal corsivo) che costituiscono la *distributio* creano una porzione testuale nominale, fenomeno frequente in presenza di questa figura. La costruzione serve qui a scandire alcuni momenti (con i relativi autori e con alcuni tratti stilistici) del romanzo sovietico, che culminano con la scoperta di Fadeev.

L'esempio che segue è invece molto vicino a scritti lontani nel tempo: siamo di fronte a uno di quei passi giovanili in cui Calvino riassume aspetti descrittivi e narrativi grazie a questa figura; in particolare, si serve di un elenco a distanza di alcuni personaggi principali (in corsivo) per contenere anche qualche elemento narrativo che li riguarda.

L'ironia di Stevenson accompagna la storia senza mai far sentire il suo peso, e ogni tanto sbotta in trovate caricaturali nutrite d'una esperta tipizzazione inglese: *la madre di Jim*, attaccata al denaro ma onesta fino alla pignoleria [...]; *e quel signor Trelawney* compassato e ingenuo, pieno di retorica nazionale, [...]; *e quel Ben Gunn* che è stato lasciato da solo per tre anni nell'isola deserta e s'è ridotto a una specie di scimmia (*L'isola del tesoro ha il suo segreto*, 1955, CC, p. 970).

L'elenco presenta un personaggio seguito da caratterizzazioni aggettivali (anche nella forma participiale e della relativa) che ne costituiscono la *tipizzazione*, da tale scelta risulta una lunga sequenza nominale che tende ad appesantire la porzione testuale.

Negli articoli giovanili l'enumerazione è presente in misura minore rispetto agli scritti dell'ultimo periodo, inoltre si distingue per differenze semantiche e strutturali. Le enumerazioni della maturità sono composte da elementi appartenenti ad aree semantiche uniformi ma non necessariamente ricorrenti, invece negli scritti degli anni '40 è frequente un uso di questa figura per accumulare elementi romanzeschi vicini alla vita popolare: l'elencazione è accumulazione di oggetti, situazioni e personaggi di estrazione umile, che

¹¹⁷ Come per esempio «Quest'aspra materia d'esperienza è stata tradotta da Micheli in una fluvialità d'immagini e parole» (*Silvio Micheli, Pane duro*, 1946, CI, p. 1173).

¹¹⁸ Da *Le donne di Messina*, 1949, CI, p. 1265 «Resta fondamentale in Vittorini il bisogno di un Far West da pionieri, di una terra vergine in cui si possa ricominciare veramente da capo.».

vogliono avvicinare il lettore ideale de «L'Unità» (anche operaio, non esclusivamente intellettuale) alla letteratura, mostrando le analogie tra il suo mondo e i romanzi selezionati da Calvino per lui.

Vediamo dunque un esempio lampante, cronologicamente alto di questo fenomeno, lasciando altri esempi molto vicini a questo in nota.¹¹⁹

Micheli è compagno, solidale con tutti, con tutti *gli affaticati, gli umiliati, gli offesi*: L'IMPIEGATO che si succhia il dente malato, IL MENDICANTE dal cappello peone che gli regala un gronciolo di pane, le prostitute dei caffè con cui lui non sa come comportarsi, IL FACCHINO dal pelo rosso che gli trasporta la mobilia, IL SOLDATO PELECCHE che si impicca per disperazione, SANTINO con cui va a rubare rape, LA RAGAZZA del pianino meccanico (*Silvio Micheli, Pane duro*, 1946, CI, p. 1172).

Il quadretto restituisce un'umanità ai limiti, quella appunto degli *offesi*, accompagnata da un lessico lievemente marcato, come il toscanismo *gronciolo*, in seguito *peone* usato in funzione aggettivale per indicare una tipologia di cappello (probabilmente entrambi presenti nel testo di Micheli), ma anche *pelo* un poco arcaizzante; salta all'occhio anche la scelta di inserire nell'elenco il personaggio che *succhia* il dente malato, un'espressione che nel contesto contribuisce all'abbassamento del tono. Per quel che concerne la seconda parte di questo passo bisogna ancora una volta far riferimento alla distribuzione (segnalata dal maiuscoletto), piuttosto che all'enumerazione (presente nella terna iniziale, in corsivo).

Nell'esempio seguente, per quanto siano presenti elementi di vivido realismo, questi non tendono ad accumularsi con un fine descrittivo, bensì narrativo, come abbiamo visto in alcuni esempi più tardi dell'uso dell'enumerazione:

Un'infanzia nei suburbi delle città del Sud, piena di *sbalordimenti*, di *busse*, di precoci *rivelazioni scabrose*, di *gusto aspro della cattiveria* più che di gusto della bontà. Poi i mille *mestieri*, i mille *licenziamenti*, le *angherie* dei padroni, la *rivalità* della mano d'opera bianca, il *terrore* del Ku Klux Klan, del linciaggio. E insieme la faticosa CONQUISTA DELLA CULTURA, vista come unico mezzo d'emancipazione, e IL MIRAGGIO di riuscire a raggiungere le province del Nord, dove l'odio di razza è meno acuto, la democrazia meno menzognera. (*Ragazzo negro di Richard Wright*, 1947, CS, p. 1464).

¹¹⁹ A poca distanza dal primo testo analizzato in corpo troviamo: «I fatti e le figure del romanzo sono stemperati nel fluttuare di questa lingua, una sola cosa con essa. Fatti dal ruvido sapore delle cose quotidiane: la pipì del bambino, i cicchetti del capufficio, i foruncoli, la paura della cartolina rosa» (*Silvio Micheli, Pane duro*, 1946, CI, p. 1174). In un altro importantissimo articolo “d'epoca” troviamo un elenco caratterizzato anche dall'uso del diminutivo, non infrequente a quell'altezza cronologica: «Intorno ai protagonisti c'è una piccola folla di figure minori: prostitute, studentesse, bottegaie, cospiratori, zerbinotti, gerarchetti; nessun personaggio che abbia un particolare rilievo e si stacchi sullo sfondo d'ambiente» (*Ran-core di Stefano Terra*, 1946, CI, p. 1259).

La particolarità di questo estratto consiste nel coniugare l'enumerazione con l'assenza di forme verbali in modi finiti, anche se si tratta di una breve narrazione.¹²⁰ Questa scelta genera un periodo di media lunghezza di carattere nominale, rendendo i passaggi narrativi veloci e disordinati.

L'impressione che questa scelta stilistica (qui a mio avviso ben ponderata) riesce a sortire nel lettore è di ricorsività: la storia dei neri americani è stata caratterizzata da angosce continue, che si stratificano nella memoria delle generazioni e in quella individuale, di questa sofferenza l'elenco calviniano riesce a restituire una panoramica atemporale. La storia è tuttavia destinata a cambiare: un doppio filone, restituito dall'antitesi tra i due elenchi, divide aspetti d'oppressione (in corsivo) da altri di liberazione (in maiuscolo).

In questo passo come nel precedente, dato che l'enumerazione tende sempre a sfociare in distribuzione, Calvino non riesce a sfruttare la velocità della figura. Questa caratteristica distingue profondamente l'abitudine giovanile dalla periodo della maturità stilistica, in cui l'enumerazione è usata frequentemente e con sapienza.

Per concludere la rassegna dei principali fenomeni stilistici che concernono la misura frasale, vorrei soffermarmi su qualche altro esempio di sintassi nominale.

Nel passo che segue un elenco nominale è seguito da una frase nominale. Come nell'esempio precedente sulla condizione dei neri americani, così in questo la condizione femminile è soggetta a leggi di lunga durata, espresse non a caso da verbi alla diatesi passiva (in corsivo). Le donne della Ginzburg non contravvengono al loro destino («aspettare e subire»), denunciando proprio per questo una condizione millenaria, sottintesa dallo spazio bianco (qui espressione del non-detto) tra il punto e la frase nominale:

Per generazioni e generazioni le donne sulla terra non hanno fatto che aspettare e subire: *aspettare d'essere amate, sposate, rese madri, tradite*. Così le sue protagoniste (*È stato così di Natalia Ginzburg*, 1947, CI, p. 1085).

In questo caso l'assenza di forme verbali definite è bilanciata dall'elenco tutto verbale e dalla frase priva di verbo, con un buon bilanciamento delle forme. L'enumerazione

¹²⁰ La tipologia narrativa solitamente richiede l'uso dei tempi verbali che ne scandiscono la cronologia, mentre qui l'esperienza del protagonista di Wright si estende in un'unica gittata nominale.

permette quindi di condensare in una breve porzione testuale la vita di «generazioni e generazioni» di donne.

Dal punto di vista dell'evoluzione stilistica bisogna notare che la sintassi nominale è sempre meno presente col passare degli anni, permane tuttavia in alcuni esempi che somigliano, per efficacia comunicativa e asciuttezza espressiva, a questo.

Una forma di bilanciamento è mancata invece nell'esempio che segue, carico di forme verbali (in corsivo) usate in funzione anche nominale (in maiuscoletto):

Appunto *PER QUESTO SUO NON VOLER INTERVENIRE* di persona, *PER QUESTO SUO LASCIARE* che gli uomini e i fatti si *RACCONTINO* da soli, invece d'essere lui a *RACCONTARLI*, cioè ad *analizzarli*, a *criticarli*, a *giudicarli*. Anche il *RINUNCIARE* a una lingua propria, *scoperta* e *costruita* da lui medesimo, è *RINUNCIARE* a uno strumento d'indagine e di critica di lotta, è una forma di indulgenza più che di solidarietà verso il linguaggio approssimativo degli altri uomini, strumento solo di comunicazione (*Rancore di Stefano Terra*, 1946, CI, p. 1258).

In casi come questo siamo di fronte a una mancata nominalizzazione, richiesta dai registri più sorvegliati della lingua,¹²¹ che si accompagna a ripetizioni lessicali insistite (l'anafora, il polittoto e la ripetizione tautologica di *rinunciare*, segnalati dal maiuscoletto corsivo), anch'esse proprie di uno stile volutamente prossimo al parlato. Talvolta il fenomeno esula dal controllo autoriale, in questo caso invece la scelta è funzionale alla costruzione di una lingua nuova e di una letteratura per il Dopoguerra. Le posizioni calviniane rispetto alla lingua si sono presto attestate su posizioni molto distanti da quella qui testimoniata,¹²² tuttavia, proprio negli anni '40 troviamo una maggiore apertura ai tratti del parlato e persino alla coloritura dialettale.¹²³ In questi anni una lingua vicina a quella

¹²¹ Cfr. Palermo 2015, 105: «Le ragioni che determinano la frequenza delle nominalizzazioni in un testo vanno ricercate nelle modalità di progettazione del testo, nella scelta del canale (prevalgono nella scrittura formale), nell'adeguamento a convenzioni testuali e discorsive». Inoltre, «la possibilità di scegliere tra stile verbale e stile nominale ha importanti conseguenze sull'organizzazione del testo. Le nominalizzazioni consentono di fondere due proposizioni in una, quindi riducono il tasso di subordinazione. In tal modo, se la struttura del periodo si alleggerisce, le singole proposizioni diventano più lunghe e semanticamente più dense. In altre parole la complessità si trasferisce dal piano della frase complessa a quello della frase semplice.» (*ibid.*). Il fenomeno descritto da Palermo è esattamente quello messo in atto da Calvino nella sua ricerca di una lingua chiara, la cui complessità si articola interamente attraverso la paratassi.

¹²² Come testimoniano i saggi contenuti in PS *L'italiano una lingua tra le lingue, L'antilingua* e in *Note sul linguaggio politico* (Calvino 1995, 146-53; 154-59; 376-80), il primo dei quali si inserisce nella più ampia discussione con P. P. Pasolini di molti intellettuali dell'epoca (tra cui Sereni, Fortini, Vittorini).

¹²³ Contrario a una «immagine delle regioni turistica e folkloristica» (*Carlo Levi, Paura della libertà*, 1946, CI, 1114) come quella diffusa dal fascismo, considero i dialetti come «plasma vitale» della lingua, rifacendosi in particolare alla lezione pavesiana: «Parallelamente nella ricerca calviniana di nutrimento e assunzione del "plasma vitale" dei dialetti, ben lontana dalla tentazione di fotografarli o scimmiettarli, la

parlata non è sottoposta ad autocensura, in quanto, pur essendo forse meno elegante, risulta più vicina al pubblico.

Proprio la lingua è oggetto di questo breve passo: se S. Micheli, con *Pane duro* in special modo,¹²⁴ aveva creato una lingua molto personale per i suoi romanzi, Stefano Terra rinuncia a questa operazione (che evidentemente sta molto a cuore al Calvino del *Sentiero dei nidi di ragno*) lasciando quindi che il suo romanzo sia espresso da parole di altri, il che equivale in parte rinunciare al proprio spirito critico. Nonostante Calvino indentifichi in questa scelta «indulgenza più che solidarietà», il risultato complessivo di vicinanza alla lingua vera, di chi vive e lavora (che si serve dunque della lingua come forma di *comunicazione*), risulta comunque più apprezzabile delle mediazioni eccessivamente intellettualistiche di alcuni narratori anche stimati.¹²⁵

Nell'ultimo esempio troviamo molte forme verbali in funzione nominale, ma anche una breve frase finale che conclude una sequenza più ampia, con un fenomeno analogo a quello visto nel saggio sulla Ginzburg.

Il libro è la storia della formazione di Pablo, del suo *invischiarsi* giorno per giorno alla vita, del suo *acquistar* coscienza giorno per giorno di dimensioni nuove, sempre col ricordo, l'esempio d'Amelio, il compagno bruciato dalla vita, nei suoi rischi: politica, amore. La vita è Linda, la donna di Amelio (*Il compagno*, 1947, CI, p. 1211).

Anche la punteggiatura (le virgole frequenti, i due punti seguiti da solo due elementi nominali) contribuisce a spezzare questo passaggio che nelle prime righe è segnato da

lezione di Pavese dev'essere stata primaria, come fu primaria nell'operazione più generale di "sprovincializzazione" della letteratura proprio a far forza su un punto d'appoggio molto circoscritto (le Langhe, in un caso; San Remo alta nell'altro)» (Bertone 1994, 103).

¹²⁴ La lingua di Micheli è oggetto di alcune metafore giovanili che analizzeremo nel prossimo capitolo.

¹²⁵ Il modello pavesiano è stabile sul piano letterario, come testimonia la recensione a *Il compagno*, 1947, CI, 1210: «ha bisogno di parlar in prima persona a loro nome; e il suo non è un travestimento decadentistico, un fingersi animo elementare, primitivo: i suoi uomini sono i più incalliti e smaliziati figli d'una civiltà urbana; i più vivi, anche, i veri "uomini di natura" d'oggi»; dal punto di vista personale e politico gli rimprovera invece un distacco da intellettuale, tipizzato dalla definizione giovanile di «uomo ermetico» nel saggio su *Prima che il gallo canti*, 1948, CI, pp. 1213-16. Calvino è invece scettico rispetto ad alcune scelte "liriche" di Vittorini, che tendono quindi a stereotipare addolcendo le condizioni di vita di quelli a cui il racconto si ispira, in *Elio Vittorini, Il garofano rosso*, 1948, CI, p. 1262: «Per noi "romanzo" è il contrario di "lirica", è il riuscire a comprendere sulla pagina gli uomini come uomini, lo spazio come spazio, il tempo come tempo, e non uomini spazio tempo, costretti a essere solo i simboli d'un geroglifico interno di chi scrive. Invece le vie d'uscita che Vittorini propone sono vie di "lirica"».

due infiniti sostantivati seguiti da un gran numero di elementi nominali. La presenza di frasi brevi e brevissime è limitata però a questa altezza cronologica: le forme della *brevitas* selezionate negli scritti più maturi sfruttano maggiormente le possibilità sintattiche e semantiche della lingua, evitando ambiguità o frasi sensazionalistiche come quella appena vista, cercando di stupire il pubblico con effetti più sottili.

Dal confronto tra i fenomeni retorico-sintattici degli scritti degli anni '40 e '50 su «l'Unità» a quelli degli ultimi anni su «la Repubblica» possiamo quindi delineare elementi di chiara continuità e altri di forte distanza stilistica.

Dal punto di vista sintattico la scelta calviniana si orienta negli anni verso una paratassi limpida, accompagnata da elementi ipotattici misurati; scompare quasi del tutto la sintassi nominale, che si limita ad alcune distribuzioni. L'anafora e la ripetizione lessicale insistita subiscono sorti differenti: la prima viene mantenuta, in un contesto di maggiore eleganza sintattica e in presenza di un minor numero di ripetizioni dell'identico, la seconda invece non costituisce più uno stilema ricorrente. Nel periodo maturo emergono numerose le enumerazioni anche molto prolungate, accompagnate da un gusto per la combinazione etimologica e fonica. Un elemento di forte continuità è costituito dalla presenza delle distribuzioni, accompagnate da un buon numero di coppie e terne (aggettivali o nominali), ma anche della rifinitura concettuale della *expolitio*, questa figura è presente lungo tutto l'arco della scrittura calviniana in quanto scaturisce da un'attitudine compositiva profonda.

3. *La figuralità*

La saggistica giornalistica calviniana è costellata da un buon numero di metafore. Queste possono far parte di diverse tipologie e avere componenti semantiche ricorrenti. L'integrazione tra prospettiva tipologica e semantica può restituire questi tropi alla complessità dell'autore che le ha prodotte, alla sinergia di stimoli culturali differenti da cui sono nate.

3.1 *Metafore complesse*

Le metafore complesse, che si estendono per una porzione di testo e che non si limitano a una o più tessere lessicali, risaltano anche all'occhio del lettore meno avveduto per la loro estensione.

La struttura del capitolo ripropone la distinzione di Bozzola 1996, 83 tra metafore gerarchizzate e non gerarchizzate. Per la prima tipologia prenderemo in considerazione una categoria di Pozzi 1974, 57-60, ossia l'intreccio di metafore, che «implica il costituirsi di un rapporto tra i referenti designati dai due figurati, oltre che tra i due figuranti, nell'ordine della contiguità» (Bozzola 1996, 84). La seconda tipologia, che indicheremo anche come aggregazioni a grappolo, costituisce invece «la struttura più semplice del meccanismo di aggregazione metaforica» poiché tale struttura «è quella che presenta accostamenti di metafore diverse, che si richiamano per rapporto di contiguità» (ivi, 95).

Mentre non è stato possibile reperire alcuna metafora continuata secondo la categoria di Pozzi 1984, 408-409 per la cui realizzazione è necessario che, alla costante ripetizione di uno stesso figurato e del suo corrispettivo figurante (o del solo figurante, con figurato sott'inteso) corrispondano una o più rimotivazioni del legame tra figurato e figurante, ma con il mantenimento di un'unica analogia di base.

3.1.1 *Metafore continuate gerarchizzate*

L'intreccio gerarchizzato di più metafore (anche detto costellazione), a partire da una metafora madre, produce le successive, le quali entrano con la prima in rapporti

metonimici.¹²⁶ La metafora intorno a cui ruotano le altre non è necessariamente espressa, essa costituisce la prima coppia di figurato e figurante, pertanto può essere ricostruita dalla struttura degli altri membri della costellazione, ovvero dalla costante generata dalla motivazione¹²⁷ che lega i termini della metafora e dalla semantica del metaforizzato, entrambe stabili per tutta la catena metaforica.

La metafora continuata gerarchizzata è stata spesso sovrapposta alla metafora continuata stessa¹²⁸ e potrebbe essere accostata ad alcune definizioni antiche di allegoria,¹²⁹ da cui tuttavia ci distanziamo.

Procedo a illustrare cronologicamente esempi di questo tipo di metafora, cercando di dedicare un'attenzione particolare ai sistemi più complessi.

Il primo esempio è tratto da un articolo giovanile pubblicato su «L'Unità», *Silvio Micheli, Pane duro*, 1946, CI, p. 1114:

[Micheli] impasta nelle pennellate della sua lingua parole dialettali, esotiche, di gergo alla maniera con cui il vecchio Mancini nel suo estremismo impressionista incrostava le sue tele di pezzetti di specchio e di stagnola.

Dalla analogia sottintesa tra Micheli e Mancini, si sviluppano le metafore dipendenti, quella dell'attività di Micheli-pittore che «impasta nelle pennellate della sua lingua», a cui potrebbe corrispondere come figurato inespresso: «nelle sue descrizioni crea una lingua eterogenea».¹³⁰ Evidentemente il tentativo di traduzione letterale del figurante snatura la metafora, e tende a far ricadere l'interprete nella semantica metaforica dell'autore,

¹²⁶ Cfr. Pozzi 1974, 57.

¹²⁷ La *motivazione* è una categoria di Pozzi 1974, 16: «La motivazione rivela il sistema di produzione dei significati figurali. Infatti delimitando i predicati che convengono al figurante si può misurarne la potenzialità figurativa. Se il figurante rosa è predicato secondo ciò che gli inerisce abbiamo una figura motivata secondo le sue qualità, se è predicato secondo ciò che lo misura abbiamo una figura basata sull'azione/recezione, cioè sulle vicende della rosa. Se ne deduce che il seminario figurale della rosa è costituito dai due campi semantici della bellezza, cui corrisponde la figura basata sulla qualità, e della fragilità cui corrisponde la figura basata sulle vicende».

¹²⁸ Dal già citato Henry 1971, 156; ivi, 168-69.

¹²⁹ La tipologia così definita è testimoniata nell'*Institutio oratoria* quintiliana dove si definisce allegoria «*continuatis traslationibus*» (*Inst. Orat.* VIII, 6, 44) e «*continua metaphora*» (ivi, IX, 2, 46), opera citata in Mortara Garavelli 1988, 259.

¹³⁰ Le virgolette basse e il corsivo riportano il testo calviniano. Quelle alte sono invece ipotesi di parafrasi, trasposte in tabella tra parentesi.

perciò verrebbe naturale usare “stratifica” o, accumulando una metafora su un’altra, “sedimenta”. Nonostante ogni parafrasi sia banalizzante rispetto alla metafora originaria, dato che gli esempi sono decontestualizzati, fornirò un’ipotesi di ricostruzione del figurato assente per agevolare la comprensione delle componenti metaforiche della costellazione.

Tornando al nostro esempio, si possono individuare tre metafore che ruotano intorno a uno stesso nucleo semantico, generato dalla prima (sottintesa) delle tre. L’ultima è costituita dalla corrispondenza analogica tra «parole dialettali, esotiche, di gergo» e i «pezzetti di specchio e di stagnola» con cui il pittore «incrostava le sue tele». A ben vedere possiamo però riconoscerne una quarta, dal figurato implicito ma facilmente desumibile, cioè quella tra «le tele» e “la pagina” o forse, per non usare una metonimia, dovremmo dire “la narrazione” di Micheli.

Riassumendo:

Figurato	Figurante
(Micheli)	Mancini
(nelle sue descrizioni crea una lingua eterogenea)	<i>impasta nelle pennellate della sua lingua</i>
<i>parole dialettali, esotiche, di gergo</i>	<i>pezzetti di specchio e di stagnola</i>
(pagina, narrazione)	<i>tele</i>

Vediamo ora un secondo e ultimo esempio tratto dalla prima porzione del *corpus*:

Ma i risultati più alti, Čechov li raggiunge quando lo smascheramento della dignità falsa e il ritrovamento della vera avvengono nello stesso personaggio; quando il coltello che incide la cancrena tocca la carne viva (*I piccoli uomini di Anton Čechov*, 1954, CC, p. 798).

In ordine riportiamo prima il figurato e poi il figurante, il primo tra parentesi se ricostruito:

Figurato	Figurante
(strumento di analisi critica)	<i>coltello</i>
(struttura viziata e apparente)	<i>cancrena</i>
(verità, o <i>dignità vera</i>)	<i>carne viva</i>

Da questa serie desumiamo la metafora-madre di Čechov-chiurugo, quale egli era davvero nella vita, e il metaforizzante implicito “paziente” riferito a *personaggio*, presente nel testo. Non può lasciarci indifferenti il fatto che la metafora sia stata ispirata dalla professione dell'autore: questa tipologia metaforica, che analizzeremo in seguito nella semantica, l'ho denominata “inerente”, in quanto è implicata da elementi che provengono dall'autore o dal testo in questione, siano essi narrativi, biografici o di altra natura.

Gli esempi seguenti sono tratti dagli ultimi scritti calviniani presi in considerazione in questo studio, quelli su «La Repubblica», pubblicati tra il 1980 e la morte.

Con una deroga all'ordine cronologico, vorrei presentare due esempi di costellazione che condividono aspetti semantici; tale caratteristica è condivisa dalle opere e dagli autori più amati da Calvino. Come ho potuto spesso riscontrare, infatti, a questi corrisponde anche un'impennata della temperatura stilistica: *escamotage* retorico-sintattici si aggregano in brillanti soluzioni, che coinvolgono maggiormente il lettore e stimolano una lettura creativa partecipata, quasi di decifratore di giochi linguistici.

Ecco i due esempi:

Come gioco di prestigio non c'è niente da dire: la profusione di corrispondenze inaspettate che Pierrotti fa saltar fuori dal suo cappello esegetico fa restare senza fiato (*Carlo Collodi, Pinocchio*, 1981, CC p. 805).

Ogni capitolo, considerando questo schema una scacchiera, corrisponde a uno di questi scacchi (di solito una stanza a caseggiato). L'ordine di successione da un capitolo all'altro, per evitare ogni monotonia, è dato dal salto del cavallo negli scacchi. Seguendo un certo schema matematico, il cavallo può toccare successivamente tutti i cento tasselli (*Perec, La vita istruzioni per l'uso*, 1984, CS p. 1396).

Nel primo caso la componente figurale legata al campo semantico della magia è strumento dell'ironia nei confronti di un critico troppo fantasioso; nel secondo, il gioco degli scacchi¹³¹ è accostato al complesso funzionamento della creatività compositiva di George

¹³¹ Il figurante degli scacchi è molto diffuso nella saggistica calviniana. Questo, infatti, offre la possibilità di riflettere in termini statistici sulle possibilità della mente, da cui derivano anche le “combinazioni” letterarie. La riflessione centrale si trova in *Filosofia e letteratura*, 1967, PS, pp. 188-89: «Lo sguardo dei filosofi attraversa l'opacità del mondo, ne cancella lo spessore carnoso, riduce la varietà dell'esistente a una ragnatela di relazioni tra concetti generali, fissa le regole per cui un numero finito di pedine muovendosi su una scacchiera esaurisce un numero forse infinito di combinazioni. Arrivano gli scrittori e agli astratti pezzi degli scacchi sostituiscono re regine cavalli torri con un nome, una forma determinata, un insieme d'attributi reali o equini, al posto della scacchiera distendono campi di battaglia polverosi o mari in burrasca; ecco le regole del gioco buttate all'aria, ecco un ordine diverso da quello dei filosofi che si lascia a poco a poco scoprire». In *Cibernetica e fantasmi*, 1967, PS, p. 210 è proposta l'analogia tra gli scacchi e la mente umana, di fatto riproponendo quella delle possibilità finite studiate dai filosofi: «Sappiamo che, come

Perec, vicino al nostro per le soluzioni combinatorie adottate nei suoi romanzi (si pensi alla suddivisione meticolosa operata da Calvino 1983 in *Palomar*, diviso in tre sezioni, contenenti ciascuna tre sottosezioni, a loro volta composte da tre capitoli.).

Riassumo i metaforizzati e metaforizzanti di ciascuna, indicando la metafora genitrice tra quadre (interamente ricostruita) e tra parentesi i figurati ipotetici:

Collodi (1981)		Perec (1984)	
Figurato	Figurante	Figurato	Figurante
[Pierotti]	[mago]	[romanzo]	[gioco degli scacchi]
(interpretazione Pierotti)	<i>gioco di prestigio</i>	<i>schema capitoli</i>	<i>scacchiera</i>
(creatività interpretativa)	<i>cappello esegetico</i>	<i>capitoli</i>	<i>scacchi – poi tasselli</i>
		<i>ordine successione</i>	<i>salto del cavallo</i>
		(Perec)	<i>cavallo</i>

Di seguito esploreremo un complesso sistema di metafore, contenuto nel saggio *Lo scoglio di Montale*, 1981, CI pp. 1190-93. Questo intreccio, non solo è caratterizzato da una semantica inerente, perché prende spunto dal titolo dell'opera maggiore del poeta, *La Bufera e altro*; ma combina, anche a distanza, un gran numero di metafore correlate tra loro. Procediamo a illustrarne l'articolazione interna.

La prima porzione di testo presentata fornisce gli elementi di base per comprenderne la struttura:

- (1) Ma questa precisione per dirci cosa? Montale ci parla d'un mondo vorticante, spinto da un vento di distruzione, senza un terreno solido dove poggiare i piedi, col solo soccorso d'una morale individuale sospesa sull'orlo dell'abisso (ivi, 1191).

nessun giocatore di scacchi potrà vivere abbastanza a lungo per esaurire le combinazioni delle possibili mosse dei trentadue pezzi sulla scacchiera, così – dato che la nostra mente è una scacchiera in cui sono messi in gioco centinaia di miliardi di pezzi – neppure in una vita che durasse quanto l'universo s'arriverebbe a giocare tutte le partite possibili. Ma sappiamo anche che tutte le partite sono implicite nel codice generale delle partite mentali, attraverso il quale ognuno di noi formula di momento in momento i suoi pensieri, saettanti o pigri, nebulosi o cristallini». E infine nel *Romanzo come spettacolo*, 1970, PS, pp. 272-73 Calvino presenta nuovamente l'analogia tra scacchi e letteratura: «Il ragionamento però si può capovolgere: se ora conosciamo le regole del gioco “romanzesco” potremo costruire romanzi “artificiali”, nati in laboratorio, potremo giocare al romanzo come si gioca a scacchi, con assoluta lealtà, ristabilendo una comunicazione tra lo scrittore, pienamente cosciente dei meccanismi che sta usando, e il lettore che sta al gioco perché ne conosce le regole e sa che non può esser preso più a zimbello».

Vediamo la genesi di questa costellazione: il titolo di una delle opere di Montale contiene una metafora che Calvino, non solo estende a tutta la poesia di Montale (per sineddoche), ma utilizza come base per sviluppare un complesso metaforico. In questo particolare esempio, inoltre, l'autore sembra voler fornire una parafrasi del titolo montaliano, ma per farlo si serve della semantica stessa della metafora che sta cercando di spiegare.

Continuando la lettura del testo calviniano, a distanza di qualche paragrafo:

- (2) È la precarietà del mondo che si presenta agli sguardi dei giovani nel primo dopoguerra a far da sfondo agli *Ossi di seppia*, come sarà l'attesa d'una nuova catastrofe il clima delle *Occasioni*, e il suo compiersi e le sue ceneri il tema della *Bufera* (*ibidem*).

Qui le prime due sono metafore dell'uso, la terza, anch'essa metafora comune nella lingua quotidiana, è riattivata dal legame con la seconda. I primi due elementi contengono anche metonimie, presentando un elemento astratto per il concreto. Queste osservazioni non vogliono fornire una catalogazione retorica, ma aiutare il lettore a decifrare il sistema che le contiene. Quindi, «lo sfondo» (metafora dell'uso) degli *Ossi* è «la precarietà del mondo» (concetto astratto); «l'attesa di una nuova catastrofe» (condizione psicologica, dunque astratta) è «il clima» (secondo un suo uso figurato molto comune) della seconda raccolta montaliana; mentre la terza, quella che suscita la nostra attenzione metaforica, è «il compiersi» della suddetta catastrofe ma, soprattutto, «le sue ceneri». Quest'ultima immagine è in rapporto metonimico con la *catastrofe* (ne è l'effetto), ma rispetto al tema dell'opera è una vera e propria metafora.

Ancora dopo qualche riga:

- (3) Ma non sono le rappresentazioni dirette e le allegorie dichiarate che voglio mettere in primo piano: questa nostra condizione storica è vista come condizione cosmica; anche le presenze più minute della natura nell'osservazione quotidiana del poeta si configurano come vortice. Sono il ritmo del verso, la prosodia, la sintassi che portano in sé questo movimento, dal principio alla fine dei suoi tre grandi libri (*ibidem*).

Questo passo offre elementi che possono considerarsi in continuità con la costellazione metaforica sin ora illustrata: se prima «il mondo» (cfr. esempio 1) era un «vortice», ora una sua parte «le presenze più minute della natura», assume per sineddoche la metafora riferita al tutto. Ma non è questo il punto più interessante, ma il seguente: i fatti metrico-stilistici vengono considerati i portatori di «questo movimento [vorticoso]».

Confrontando questa porzione “astrale” con le precedenti,¹³² notiamo che un elemento metalinguistico si è aggiunto ai figurati. Il primo passo infatti, faceva riferimento a elementi tematici e filosofici dell’opera, più facilmente rapportabili al «mondo vorticante» che apre il nostro intreccio. Qui invece, il piano metaforico passa dalle cose, alle parole. Comprendiamo che non è il solo contenuto dell’opera ad avere queste caratteristiche, ma anche il suo stile.

L’ultimo esempio aggiunge ulteriori elementi, al già intricato sistema creato da Calvino:

- (4) Leopardi dissolve le consolazioni della filosofia dei Lumi, le proposte di consolazione che vengono offerte a Montale sono quelle degli irrazionalismi contemporanei che egli via via valuta e lascia cadere con una scrollata di spalle, riducendo sempre la superficie della roccia su cui poggiano i suoi piedi, lo scoglio cui s’attacca la sua ostinazione di naufrago (ivi, 1193).

Attraverso la metafora Calvino restituisce un’immagine fortemente icastica, in cui il poeta resiste nella bufera della Storia stando su un sasso, la cui superficie si riduce mentre cadono le *consolazioni* della filosofia. Montale è quindi un *naufrago*, immagine che salda il mondo montaliano a quello calviniano, assimilando il poeta a uno dei protagonisti di un romanzo d’avventura tra quelli prediletti (di Defoe, Conrad o Stevenson), o piuttosto a un eroe classico, ma di un’odissea individuale.¹³³

Riassumo di seguito il sistema:

Figurato	Figurante
1	
<i>mondo</i>	<i>Vortice</i>
(la Storia?)	<i>vento di distruzione</i>
(certezze etiche e gnoseologiche?)	<i>terreno solido</i>
(punto di tracollo)	<i>orlo dell'abisso</i>
2	
<i>precarietà mondo</i>	<i>sfondo Ossi</i>
<i>attesa nuova catastrofe</i>	<i>clima Occasioni</i>

¹³² Per agevolare la riflessione si consulti la tabella *infra*.

¹³³ Il riferimento diretto o mediato a queste opere è continuativo in Calvino dalla tesi di laurea su Conrad, alle opere narrative, dagli articoli su «L’Unità», sino a quelli su «La Repubblica» di questi anni, cfr. *I capitani di Conrad*, 1954, CC, pp. 814-19, *L’isola del tesoro ha il suo segreto*, 1955, CC, pp. 967-71 e *Le Odissee nell’Odissea*, 1981, CC, pp. 888-96.

<i>tema Bufera</i>	<i>compiersi [della catastrofe] e le sue ceneri</i>
3	
<i>presenze più minute della natura</i>	<i>Vortice</i>
<i>il ritmo del verso, la prosodia, la sintassi</i>	<i>(“motori” del vortice)</i>
4	
<i>(punto di contatto, appoggio)</i>	<i>la superfice su cui poggiano i piedi</i>
<i>(appiglio ultimo, speranza)</i>	<i>lo scoglio</i>
<i>(Montale)</i>	<i>Naufrago</i>

Quest’ultimo esempio potrebbe parere al limite della tenuta testuale della costellazione, soprattutto nell’ultima parte, quando, a causa dello spostamento verso la semantica marina, il confine con il grappolo di metafore è sottile. Una diversa interpretazione di quest’ultima porzione della serie potrebbe privilegiare la discontinuità: la tempesta marina diverrebbe variazione della semantica del figurante, questa condividerebbe con la bufera il tratto comune di provocare una distruzione quasi certa, o meglio una difficile sopravvivenza, fatta di una resistenza estrema, ma resterebbero due fasi metaforiche distinte.

Non credo che nessuna delle due sia una forzatura tipologica, tuttavia opterei per la prima ipotesi proposta: nell’interpretazione della totalità di questo testo calviniano, mi sembra necessario privilegiare la continuità delle immagini piuttosto che la loro diversità, in quanto, come già evidenziato, la variazione semantica sarebbe frutto di una parziale appropriazione di Calvino dell’immaginario montaliano, di una tendenza dell’autore a entrare in simbiosi coi testi commentati.

Passerei dunque all’analisi di alcuni grappoli metaforici, evidenziandone il diverso risultato stilistico ottenuto rispetto alle metafore appena viste.

3.1.2 *Metafore continuate non gerarchizzate*

Più vasto è invece l’orizzonte dei grappoli di metafore, o strutture metaforiche non gerarchizzate, a cui appartengono sottotipologie diverse. Una prima è caratterizzata da un

accumulo di figuranti su uno stesso figurato,¹³⁴ questi possono attingere a una stessa area semantica,¹³⁵ oppure ad aree semantiche diverse. Già Perelman & Olbrechts-Tyteca 1958, 413 osservano la possibilità di «servirsi di diversi fori [figuranti] per uno stesso tema [figurato]». Tuttavia, ritengono che «a foro diverso corrisponderà tema diverso. Se se ne vuol fare un tema unico, questo rischia di risultare abbastanza confuso». Qui, invece, prenderemo in considerazione anche i casi in cui il tema sia unico, dividendo la struttura semplice, con figuranti giustapposti, da quella delle *correctiones*.

Nel primo caso, l'autore può ottenere un effetto maggiormente cumulativo; se invece il nuovo metaforizzante è contenuto in una *correctio*, questo dà luogo a una precisazione semantica ulteriore, in cui la prima immagine non viene eliminata, ma partecipa alla totalità del complesso correttivo. Questa parziale sovrapposizione tra figuranti (che causava preoccupazioni a livello del figurato per Perelman & Olbrechts-Tyteca 1958) può avere luogo anche nella struttura cumulativa, però in misura minore rispetto alla *correctio*.

Un tipo diverso è invece costituito da due o più metafore che entrano in rapporto tra loro per contiguità tra figurati, per analogie tra figuranti o ancora per motivazioni simili che legano ciascun figurato al corrispondente figurante.

Prima esamineremo i grappoli metaforici caratterizzati da un cumulo di metaforizzanti, disposti in coppie o terne asindetichhe oppure in una struttura correttiva, per poi analizzarne altri con strutture diverse, non ricorrenti, che chiamiamo *innesti*, riprendendo la terminologia di Perelman & Olbrechts-Tyteca 1958.¹³⁶

Il primo tipo su cui ci soffermeremo è il cumulo. La sua sistemazione figurale ricalca fenomeni già visti nel capitolo sulla sintassi: l'accumulazione e la *correctio*. Anche le metafore, infatti, partecipano allo stesso movimento della sintassi in cui è coinvolto il lessico non figurato. La presenza della metafora accentua queste strutture, in quanto le

¹³⁴ La categoria è chiaramente da Perelman & Olbrechts-Tyteca 1958, 413. Poi Henry 1971, 168.

¹³⁵ L'esempio di Henry 1971, 164n, tratto da Hugo, *Adieu*, p. 1226, prende in esame solo figuranti che attingono a una stessa semantica: «E tuttavia, occorre pure un asse a ciò che si vede; e, dal momento che qualcosa esiste, occorre che esista qualcuno. Odio o saggezza, gioia o dolore, pace o collera occorre la chiave di volta o la pietra angolare; occorre il punto d'appoggio, il perno, il centro.»

¹³⁶ Perelman & Olbrechts-Tyteca 1958, 413 : «Le analogie possono, invece di essere indipendenti, sostenersi a vicenda [...] possono anche essere innestate l'una sull'altra, in modo che una parte del foro diviene il punto di partenza di una nuova analogia». La utilizziamo come sottotipologia del grappolo per definire esempi con forti legami semantici tra loro.

carica di sovrasensi ulteriori. Quindi procediamo con una rassegna di esempi, i quali dimostrano la loro maggiore pregnanza semantica rispetto alle varianti “neutre” del capitolo precedente.

Nel primo esempio, su uno stesso figurato («il romanzo»), Calvino accumula tre figuranti diversi, in corsivo, di cui uno è attinto dalla semantica del gioco, la cui importanza è stata già evidenziata in precedenza, in quanto costante stilistica per gli autori più amati.

Il romanzo si fa *teatro*, *spazio chiuso*, *scacchiera* d'un gioco tra un numero finito di personaggi, luogo grigio e fermo in cui si sviluppa una catena di passioni che non collimano (*Guida alla Chartreuse per i nuovi lettori* 1982, CC, p. 961).

Il primo metaforizzante per il romanzo è il teatro, questo è parte di una semantica ricorrente che comprende teatro, musica, opera e cinema. La particolarità di quest'area metaforica è di paragonare un elemento letterario a quello proprio di un'altra creazione artistica, provocando un cortocircuito tra forme d'arte diverse. L'accumulazione e il progressivo spostamento da un'area semantica (teatro) all'altra (scacchi) sono invece una *climax*¹³⁷ discendente e disforica, in cui si dettaglia progressivamente la sensazione negativa data da una parte dell'opera.¹³⁸

La motivazione comune a queste metafore è l'impossibilità, per i metaforizzanti, di riprodurre il lavoro delle infinite combinazioni naturali, potendo di contro restituirne solo un numero finito, come quello delle mosse negli scacchi o come il numero di attori su un palcoscenico; questo limite sarebbe condiviso dal romanzo stendhaliano, che è il figurato.

Come visto nel capitolo dedicato alla strutturazione retorica della sintassi, il meccanismo cumulativo e correttivo caratterizzano l'intera corso della saggistica¹³⁹ calviniana. Infatti, è possibile reperirne esempi cronologicamente alti (seppur in numero assai inferiore agli scritti della maturità), come i seguenti:

¹³⁷ La *gradatio* è discendente se la si considera come una perdita di realismo; ascendente, se indice di progressione verso un massimo di costrizione dovuta alle “regole del gioco”, o compositive. Propenderei più per questa seconda ipotesi.

¹³⁸ Secondo Calvino (come specifica nel saggio qui preso in considerazione), questo difetto della *Chartreuse*, non è condiviso dall'altro grande romanzo di Stendhal, *Il Rosso e il Nero*.

¹³⁹ Ma non solo saggistica, infatti, Mengaldo 1989 ha individuato analoghe caratteristiche nella strutturazione del periodare romanzesco.

Il guaio di Micheli è di non aver più saputo, dopo *Pane duro*, tenere a freno il *fiotto* del suo linguaggio, la sua smania di *collezionista* di vocaboli (Silvio Micheli, *Un figlio ella disse*, 1947, CI, p. 1177).

In questo caso i due complementi diretti indicano due elementi che quasi si sovrappongono, entrambi metaforici: «il linguaggio» di Micheli avvicinato a «un fiotto» (anche se la metafora è quasi spenta, perché tipica del linguaggio comune) e la «smania di collezionista di vocaboli», che fa riacquistare un po' della sua valenza metaforica alla prima immagine. Entrambe le espressioni si riferiscono implicitamente a “l'eccessiva inventiva lessicale” dell'autore; questa, infatti, inizialmente oggetto di genuino entusiasmo in un saggio del 1946,¹⁴⁰ diviene poi caratteristica dello stile di Micheli da cui Calvino si distacca proprio in questo saggio.

Il figurato di «collezionista di vocaboli» è Micheli; tale elemento differenzia questa metafora dalla precedente, dove a un solo figurato corrispondevano più figuranti. Ciononostante, mi pare che *fiotto* e *smania* possano considerarsi articolazioni di una stessa idea. I termini sono accostati in una *commoratio* (figura di tipo cumulativo già affrontata nel capitolo sulla sintassi); questa permette all'autore di riformulare un concetto, insistendovi attraverso sinonimi o pensieri contigui, per conferirgli una sfumatura di significato ulteriore. Per questa caratteristica sortisce un effetto simile alla *correctio*, ma attraverso una forma diversa.

Talvolta, proprio come le coppie di aggettivi e sostantivi visti in precedenza, i due metaforizzanti accostati possono avere un rapporto tra loro antonimico. La stratificazione di più tecniche su una breve porzione di testo dà luogo a interessanti cortocircuiti semantici, come nel testo seguente, in cui si può vedere un uso ironico della combinazione di immagini, espresse sotto forma di metafora, tra loro opposte:

Questa storia d'iniziazione d'un giovane falegname protetto da una fata onnipotente che è insieme una nana decrepita e la bellissima regina di Saba, qualche motivo in comune col Pinocchio ce l'ha certamente (Carlo Collodi, *Pinocchio*, 1981, CC p. 802).

Nel passo Calvino opera un confronto tra la storia di Collodi e quella di Charles Nodier ne *La fata delle briciole*. La contraddizione proviene da Nodier stesso, il quale rappresenta la fata dapprima come una vecchia mendicante, per poi svelare che si tratta della regina di Saba. La prima immagine, quella della nana, è scelta da Calvino: da una parte *nana* fa riferimento alle effettive piccole dimensioni della fata (che entra in un sacco),

¹⁴⁰ Silvio Micheli, *Pane duro*, 1946, CI pp. 1170-75.

dall'altra però sembra ricollegarsi a una tradizione fiabesca di area nordica, tra Chrétien de Troyes e i Grimm.

Nel passo Calvino opera una delle tante osservazioni di carattere comparatistico presenti nei suoi saggi: in particolare, il confronto è tra due fiabe, dunque su uno dei generi più importanti per la ricerca antropologica basata su fonti letterarie.¹⁴¹ La riflessione non è in questo caso incentrata su rapporti di carattere antropologico, ma piuttosto di intertestualità, che intercorre più probabilmente con un autore francese come Nodier rispetto ai tedeschi dell'Ottocento, forse sconosciuti a Collodi.

A metà strada tra il cumulo e l'innesto vi è l'intersezione di metafore attraverso *correctio*; non mi dilungherò sulla sua struttura e sui suoi effetti, su cui ci si è più volte soffermati, ma procedo a illustrarne qualche esempio.

Da *Primo Levi, La ricerca delle radici*, 1981, CI, p. 1136:

A osservare la mappa proposta da Primo Levi, non ci si può trattenere dal riflettere alla possibilità di disegnare ognuno la propria mappa, ordinata più ancora che secondo le predilezioni letterarie, secondo i fondamenti dell'esperienza: enciclopedia prima che antologia.

Come abbiamo già visto per il lessico, in Calvino convivono due anime, quella di interessi largamente umanistici e letterari, e quella incuriosita da un approccio scientifico al sapere. La *mappa* presente in una pagina del libro di Levi (costituita da un geoide, i cui paralleli sono assi ideali ed etici) sarebbe *enciclopedia* dell'umano, prima ancora che *antologia*. Levi offre a Calvino la possibilità di dare voce a questa sua natura duplice, coniugando letterario e scientifico, con una certa predominanza del secondo sul primo, come mi sembra che questo esempio possa illustrare perfettamente.

La combinazione di metafore in grappoli sinonimici o correttivi è molto comune, quasi Calvino cercasse sempre una forma ordinata. Questa struttura ospita alcune delle metafore più interessanti del nostro *corpus*, pertanto il lettore perdonerà ancora due indugi sulla tipologia.

Il prossimo passo si presenta in contiguità con quello su P. Levi, come esemplificazione della capacità calviniana di coniugare ambito scientifico e umanistico:

¹⁴¹ Calvino rivolse grande interesse a questo genere, mettendo insieme una raccolta delle *Fiabe italiane*. Inoltre, si occupò del racconto fantastico, operando una scelta dei più interessanti testi dell'Ottocento (rispettivamente Calvino 1956 e *id.* 1983).

Un racconto stringato come il famoso *Sette piani* può definirsi una riduzione ai minimi termini d'un'opera enciclopedica come *La montagna incantata* di Thomas Mann [...], ma come la formula d'una funzione algebrica che descrive il meccanismo essenziale del suo movimento (*Dino Buzzati*, 1980, CI, p. 1015).

Notiamo che la prima soluzione adottata («riduzione ai minimi termini») viene ben presto affiancata da una seconda espressione più precisa: il racconto di Buzzati non è un riassunto, come l'espressione potrebbe far intendere, dell'opera maggiore di Mann, bensì una spiegazione, sotto forma di strigata favoletta, del suo metodo di funzionamento.¹⁴²

L'ultimo esempio di modello correttivo fornito attinge a una semantica composita, che sembra coniugare una ricostruzione scientifica del Medioevo, come quella delle *Annales*, a un'ambientazione orientaleggiante di lunga tradizione (che va dal prete Gianni ad alcuni racconti borgesiani):

Ma certo quella che animava Perec era la stessa ascesi di quei monaci che chiusi nelle loro celle cercavano per anni di catturare entro ardui ingranaggi grafici il nome dell'indicibile; o piuttosto dei rabbini cabalisti polacchi, quali certo non saranno mancati nella sua storia familiare (*Ricordo di George Perec*, 1982, CS, p. 1392).

Il passaggio dai *monaci* ai «rabbini cabalisti polacchi» (Perec era di famiglia ebrea di origini polacche) parla da sé: l'autore non è soltanto un fine creatore di meccanismi, ma è un vero e proprio detentore di un sapere mistico del mondo, che non si esprime a chiare lettere, ma per enigmi grafici.

Anche se meno numerosi, procediamo adesso a illustrare alcuni esempi di grappolo composito «a innesto». Quest'ultima categoria, meno circoscrivibile delle precedenti, è frutto di innesti di semantiche diverse in una sola porzione di testo, in cui le metafore sono incluse in figure d'ordine diverse da quelle già trattate.

Gli esempi che riportiamo in seguito non sono cronologicamente distanti e condividono una semantica biblica dal sapore iperbolico.

Se il primo vede nel protagonista del libro di Calasso un arcangelo, ma capace di trovate mefistofeliche, il secondo intreccia visioni da fine del mondo tra Apocalisse e

¹⁴² Questo paragone tra due autori distanti nel tempo e nello spazio, di cui uno ha fama più notoria dell'altro, è un procedimento caro a Calvino sin dalla giovinezza, di (per gli anni '40, proto-)comparatistica. L'autore maggiore è utilizzato in funzione antonomastica rispetto a quello meno noto, per indicare qualche fatto essenziale del suo stile o della sua visione del mondo. Le osservazioni calviniane sono interessanti perché spesso si tratta quasi di apologie di autori il cui valore è ormai indiscusso, ma che all'epoca non si erano ancora affermati come classici novecenteschi.

blockbuster americani, per offrire al lettore un'interpretazione della condizione contemporanea. Ecco il primo:

Talleyrand si salva perché si presenta come l'arcangelo della leggerezza su uno scenario di stragi: sia pur d'una leggerezza piuttosto programmatica, come i suoi calcoli mefistofelici, e piuttosto strascicata, come la sua gamba di vecchio diavolo zoppo (*Roberto Calasso, La rovina di Kasch*, 1983, CI, p. 1017).

Calvino gioca col figurante dell'antonomasia («arcangelo» nel senso di *fautore*, o anche strenuo *difensore*) e l'area semantica opposta: quella del diavolo, che da un arcangelo fu, vuole la tradizione, sconfitto. L'ironia data dall'accostamento paradossale vuole evitare ogni giudizio troppo netto sul protagonista e dettagliarne la descrizione attraverso un procedimento correttivo di tipo parallelistico. In questo caso alla *correctio* si sostituisce una concessiva articolata in un parallelismo sintattico, da cui deriva una struttura attenuativa più complessa delle precedenti. A questo si aggiunge l'ulteriore antitesi tra «l'arcangelo della leggerezza» e lo «scenario di stragi», che rinforza l'antinomia sul piano storico, opponendo a un arcangelo portatore di salvezza, un mondo che ne è privo. Nell'esempio le due semantiche antitetiche si innestano in una breve porzione testuale, senza creare una costellazione, bensì dando luogo a tre metafore distinte, che cozzano tra loro.

Procedendo con il secondo esempio, bisogna notare che anch'esso è interamente strutturato sul parallelismo e ha il privilegio di far capire ancora meglio la differenza con le costellazioni. In questo caso infatti, anche se le aree semantiche sono vicine, risulta impossibile reperire dei figurati contigui che corrispondano ai figuranti. Questa difficoltà è indice del fatto che si tratta di metafore distinte, le quali tuttavia entrano tra loro in un rapporto particolare a causa della continuità semantica a livello del figurante.

A questo punto qualcuno sarà tentato d'arruolare Macchia nella schiera dei cavalieri dell'apocalisse, oggi folta più che mai. Io preferisco trarre anche da lui conferma al convincimento opposto: la scaramanzia come metodo sovrano di dominio della Storia; la consuetudine con la visione della fine del mondo come stabile condizione perché il mondo continui (*Giovanni Macchia, Le rovine di Parigi*, 1985, CI, p. 1148).

La figuralità del passo è ispirata alla frase che lo precede, ivi, 1147: «nella solida acrimonia di Macchia passa un fremito della tensione escatologica del profeta berlinese [Walter Benjamin, ispiratore e fonte del libro di Macchia] ».

Calvino, dissentendo da coloro che propendono per una sistemazione di Macchia tra «i cavalieri dell'apocalisse», sotto le cui spoglie si nasconderebbero molti autori

contemporanei, intenti a formulare ipotesi catastrofiste di poco spessore, si appoggia sull'analogia con Benjamin per valorizzare il libro di Macchia.

La semantica di "Benjamin-profeta" e degli "autori-cavalieri dell'apocalisse" genera quindi una similitudine a tre termini, che non ha alcun rapporto con le metafore precedenti a livello del figurato:

Figurato	Figurante
<i>metodo sovrano di dominio della storia</i>	<i>scaramanzia</i>
<i>[metodo sovrano di dominio della storia]</i>	<i>[teleologia]</i>

L'autore procede avanzando la sua proposta di utilizzare «la scaramanzia come metodo sovrano di dominio della Storia»: credo che l'espressione sia un modo giocoso e accattivante per riferirsi semplicemente al "caso", alla "statistica delle probabilità".¹⁴³ L'interpretazione di Calvino si oppone al teleologismo proprio di molte tradizioni religiose e filosofiche che, pur restando implicito, costituisce uno dei termini della metafora. Nella visione calviniana, infatti, la Storia non è un destino improrogabile designato dall'alto, ma solo un tiro di dadi della sorte, gioco ateleologico delle possibilità, in cui «la visione della fine del mondo» è l'unica certezza.

Per l'ironia appena riservata ai «cavalieri dell'apocalisse», mi sembra opportuno considerare «la visione della fine del mondo» più come una perifrasi iperbolica (ispirata dalla semantica apocalittica del passo) per indicare la fine certa della vita umana (la morte), che una reale ipotesi di catastrofe bellico-nucleare.¹⁴⁴

Le sue *Lezioni Americane* (Calvino 1988) potrebbero essere frutto proprio di questa consuetudine con l'idea di fine, ma dovuta a un'ulteriore catastrofe: quella del naufragio

¹⁴³ Calvino rifiuta in questo caso la semantica, forse più appropriata, di derivazione scientifica, scegliendo una sola parola (*scaramanzia*) che allude a un misto di tradizioni apotropaiche, proprie anche dell'universo comico (dalla commedia dell'arte a Totò e De Filippo). Così, inverte la rotta tragica dell'Apocalisse, verso quel suo sistema laico dal sapore ariostesco, in cui la vita umana è successione di carte che escono di seguito da un mazzo (come quelle del *Castello dei destini incrociati*, Calvino 1973).

¹⁴⁴ Ma anche per questioni cronologiche: l'articolo è infatti del 1985, nella fase finale della Guerra fredda in cui, salvo alcune tensioni tra USA e URSS, la problematica era meno sentita rispetto all'immediato Dopoguerra. La possibilità che Calvino si stesse riferendo sottilmente alla catastrofe ecologica, che non era sfuggita alla sua attenzione, come testimonia la descrizione di alcune tra le *Città invisibili* (Calvino 1972), appare qui fuori contesto.

della scrittura, per cui ha ritenuto necessario portare in salvo molte buone letture (i classici) e consigli di stile, per poter sopravvivere nella guerra culturale del nuovo millennio.

Per concludere riporto un esempio tratto dagli scritti giovanili calviniani. Nonostante le metafore complesse (grappoli ma anche costellazioni) siano pressoché assenti nella prima parte del nostro corpus,¹⁴⁵ si può trovare un esempio complesso come il seguente:

Micheli lavora come nei suoi disegni: i romanzi sono grandi mari in cui s'ingolfa e si fa largo a furia di tasti pestati; tutto l'anno nella sua casetta di Viareggio con la radio che urla a squarciagola e i bambini che piangono, batte con l'ostinazione d'uno spaccapietre sulle montagne ancora informi dell'ispirazione fino a ridurle nelle schegge minute e aguzze delle sue parole (*Silvio Micheli, Un figlio ella disse*, CI, p. 1176).

La prima è una similitudine di natura biografica in cui la scrittura è paragonata ai disegni fatti da Micheli nelle lettere destinate a Calvino. A questa segue un sistema che incrocia due metafore:

Figurato	Figurante
<i>Romanzi</i>	<i>mari</i>
<i>tasti pestati</i>	(uno strumento per nuotare o remare)
(Micheli)	<i>spaccapietre</i>
(ispirazione informe)	<i>montagne ispirazione</i>

Lo stesso figurato è coinvolto in due diverse metafore, accumulate da *batte*. La prima è caratterizzata da una semantica metaforica di tipo tradizionale,¹⁴⁶ mentre la seconda sembra tratta da una scena di courbettiana memoria, che ben si addice alla ricerca realistica della scrittura calviniana di quegli anni,¹⁴⁷ ma anche alla visione del lavoro dello scrittore come attività artigianale¹⁴⁸ (qui, a dire il vero, alquanto “manuale”).

¹⁴⁵ Mentre abbondano le metafore semplici, a due, tre o quattro termini, caratterizzate da semantiche molto diverse da quelle delle future metafore degli anni '80, di cui tratteremo nel prossimo paragrafo.

¹⁴⁶ Perelman & Olbrechts-Tyteca 1958, 411 «Mentre le analogie spaziali erano le favorite del pensiero classico, il pensiero contemporaneo preferisce fori più dinamici».

¹⁴⁷ Cfr. Bertone 1994, 55-61.

¹⁴⁸ Cfr. *Sherwood Anderson scrittore artigiano*, 1947, CS, p. 1283-85.

A livello retorico-sintattico il testo presenta anche una perfetta alternanza parallelistica tra dato biografico (privato, domestico) e momento metaforico dedicato al lavoro letterario. Questa metafora, per quanto distante da quelle della maturità, dimostra già tutta la potenziale abilità compositiva e figurale del Calvino maturo.

Concluso questo percorso attraverso la struttura delle metafore calviniane, illustriamo nel prossimo paragrafo le aree semantiche ricorrenti presenti nei saggi presi in considerazione, proprio a partire da quelle caratteristiche della giovinezza.

3.2 *Semantica figurale*

Nel paragrafo precedente, dedicato alle metafore complesse, abbiamo già incontrato alcune aree semantiche molto diffuse nel nostro *corpus* saggistico. In questo, procediamo a restituirne una periodizzazione e una suddivisione tipologica, le quali credo contribuiscano all'interpretazione complessiva dello strumento figurale.

Possono essere individuate tre macroaree semantiche: quella della vita quotidiana, cronologicamente ristretta ai testi della giovinezza, poi l'area umanistica e scientifica, le quali costituiscono due aspetti complementari della semantica della maturità, infine quella delle metafore metalinguistiche. Il doppio polo umanistico e scientifico costituisce un'unica area scientifica e tecnica, a cui afferiscono le scienze umane e naturali.¹⁴⁹ La linguistica e la filosofia del linguaggio, con la loro riflessione ispirata alle discipline scientifiche e il loro alto grado di astrazione, costituiscono un ponte tra i due ambiti.

Le tre aree metaforiche ricalcano alcune aree già individuate per il lessico, dato che è possibile riscontrare una contiguità semantica tra il lessico non figurato e quello coinvolto in similitudini e metafore.

¹⁴⁹ Scarpa 1999, 72 «Calvino è stato lo scrittore della pienezza intellettuale del suo tempo, colui che ha saputo mobilitare al proprio lavoro tutti i possibili strumenti culturali (dalla linguistica all'antropologia, dalla semiotica all'astrofisica, dalla biologia alla psicoanalisi) ricavandone non solo un tesoro di conoscenze teorico-pratiche, ma sfruttandoli anche come serbatoio di immagini narrative» e, aggiungiamo noi, saggistiche.

3.2.1 Analogie con la vita quotidiana e la natura

La vita quotidiana offre i comparanti privilegiati nel periodo giovanile,¹⁵⁰ questa vasta area comprende figuranti legati al mondo del lavoro (manuale e operaio) e al paesaggio (naturale e industriale).

Tale semantica rappresenta il risvolto metaforico del lessico ideologico e politico della giovinezza. Infatti, le metafore sono solidali alla poetica calviniana di quegli anni: la loro funzione consiste nel porre in evidenza le capacità e i limiti dell'autore di distaccarsi dalle sue origini e dalla propria esperienza, quando nei suoi romanzi cerca di rendere in modo realistico la vita e le opinioni dei personaggi, senza stereotiparli.¹⁵¹ Pochissimi autori, e solo in alcuni passi delle proprie opere, sarebbero in grado di compiere questo procedimento, il cui esito è spiegato da Calvino spesso attraverso una metafora.

La prima citazione contiene una similitudine, che grazie alla sua forza espressiva può aiutare il lettore a comprendere il tenore della scrittura calviniana di quegli anni.

Ma in Italia la letteratura, la stessa lingua sono ancora un fatto di classe, un mezzo d'espressione non ancora conquistato da chi avrebbe qualcosa da esprimere, come la fabbrica è un mezzo di produzione non ancora conquistato da chi avrebbe interesse e ragione di produrre (*Silvio Micheli, Pane duro*, CI, 1946, p. 1171).

Possiamo riscontrare l'analogia tra la *lingua* e la *fabbrica*, entrambe oggetto di un'appropriazione indebita da parte della borghesia, a cui si allude solamente. Si sottintende infatti che, se qualcuno «avrebbe qualcosa da esprimere» o «avrebbe interesse e ragione di produrre», di contro, chi ha nelle proprie mani questi due poteri non li usa con i giusti fini.

La solidarietà mostrata verso il destino operaio, attraverso l'accostamento con quello degli intellettuali, appartiene alla visione di Calvino ma anche a quella di molti dei suoi amici e modelli (politici oltre che letterari), tra cui Elio Vittorini.¹⁵²

¹⁵⁰ Nella seconda porzione cronologica dei nostri testi sono presenti alcune metafore di tipo realistico, non le riportiamo in questa sede in quanto non riescono a costituire un sistema.

¹⁵¹ La questione è disseminata per tutti i saggi della prima parte del *corpus*, e trova una sistemazione teorica nel il saggio di apertura di *Una pietra sopra*, *Il midollo del leone*, 1955.

¹⁵² Il ricordo di Vittorini in un'intervista del 1973 ben delinea il suo ruolo politico: «Se ci fosse stato Vittorini, in questi anni forse sarei stato portato a mantenere un legame con l'attualità più diretto. [...] [Attualità] come storia vivente, morale in atto». In Calvino 1995, *Colloquio con Fernando Camon*, 1973 in *Pagine autobiografiche*, p. 2783. Sull'indissolubile legame tra impegno e letteratura in Vittorini, Scarpa 1999, 71: «Dalla congiunzione di etica, politica e storia nasce la costellazione sulla quale Calvino regolerà

Con questo esempio e i seguenti, vorrei incoraggiare la lettura di due saggi su S. Micheli (quello su *Pane duro* e su *Un figlio, ella disse*), per la loro assoluta unicità. Infatti, per la giovane età dell'autore e la vicinanza cronologica alla Liberazione, questi due saggi hanno una modalità argomentativa stringente, che rivela posizioni politiche e letterarie forti. Una tale *verve* non è riscontrabile nel più maturo *Midollo del leone*, 1955, PS, che pure ne conserva (e per certi versi ne riassume) alcuni aspetti ideologici.

Proprio dall'altro di questi due saggi provengono, infatti, le citazioni successive. Calvino, grande sostenitore di *Pane duro* nel saggio del 1946, ha apprezzato anche il nuovo libro di Micheli, soprattutto dal punto di vista narrativo:

La gran *macchina* di questa storia si regge e va avanti senza *cigolare*, e i personaggi son tutti veri e vivi, anche i minori, e qualcuno veramente bello come quello Stefano, un carattere d'operaio chiuso e scontroso con una oscura storia familiare che lo rode dentro, e quella Velia, ragazza borghese dal fascino morbido e malato (*Silvio Micheli, Un figlio ella disse*, 1947, CI, p. 1177).

Notiamo infatti, che la narrazione è comparata a una macchina agricola o industriale, cioè a un oggetto meccanico che funziona bene (in corsivo, che è mio). L'immagine è di tipo realistico, ma possiamo definirne una sfera lessicale più specifica: quella del lavoro. Ritorna dunque l'analogia, già vista nell'esempio tratto dal saggio del '46, tra lavoro operaio o contadino e quello dello scrittore.

Qualche riga dopo ritroviamo l'interesse di Calvino per il vocabolario di Micheli,¹⁵³ che tuttavia risulta meno convincente nel nuovo libro; il suo cruccio verso il narratore e amico è «di non aver più saputo, dopo *Pane duro*, tenere a freno il fiotto del suo linguaggio» (*ibid.*, p. 1177).¹⁵⁴ Infatti, attraverso il lessico di *Pane duro*, Micheli sarebbe stato capace di bilanciare la sua spinta realistica e vernacolare, nella rappresentazione di una porzione della società lontana dagli agi borghesi, fatta di vestiti spiegazzati, vecchi, in disordine:

Pane duro aveva una sua coerenza e necessità di vocabolario, nell'adesione a un mondo liso e gualcito, e le parole vernacole riuscivano ad acquistarsi la loro cittadinanza nella lingua; poi questo gusto

le sue scelte di narratore esordiente: il triangolo Giovanni Verga (*I Malavoglia*, 1881) - Elio Vittorini (*Conversazione in Sicilia*, 1941) - Cesare Pavese (*Paesi tuoi*, 1941)».

¹⁵³ Una delle metafore complesse del paragrafo precedente era interamente incentrata sulle capacità di Micheli di creare una lingua composita.

¹⁵⁴ Questo esempio è già stato analizzato dal punto di vista formale tra le metafore complesse.

del vernacolo Micheli se l'è lasciato crescere addosso *come una pianta rampicante* fin quasi a soffocarlo (*ibidem*).

Questo stesso linguaggio tuttavia, se lasciato “incolto”, come una pianta rampicante, può soffocare (come è accaduto) l'autore-albero.

A distanza di poche righe da questa metafora della vita quotidiana e similitudine botanica, troviamo un altro esempio con figuranti di origine naturale; in particolare, l'area semantica coinvolge elementi acquatici, sottolineati in corsivo, che a quest'altezza sono spesso espressione delle caratteristiche stilistiche degli autori, soprattutto per quanto concerne le loro capacità narrative.

Ora, *Un figlio ella disse* riesce a prendere e a mordere quando è nel fitto della narrazione e il linguaggio *sgorga* pulito: ma dove il racconto *ristagna*, nei momenti lirici, o quando egli incomincia a trastullarsi con le parole si cade facilmente nel gratuito e nel verboso (*ibidem*).

Prima del *ristagno* delle acque¹⁵⁵ notiamo *mordere* alla prima riga, appartenente a un tipo di metafora icasticamente forte, che illustreremo nel dettaglio nell'esempio seguente.

Un saggio del 1946, molto vicino a quelli appena visti, contiene sì un'immagine realistica, ma quasi bestiale.¹⁵⁶ Infatti, alcune metafore di questa fase presentano elementi di un realismo non edulcorato, vicini a certi moduli della narrativa ottocentesca e primonovecentesca.¹⁵⁷ I primi saggi, infatti, come i racconti, sono caratterizzati da una «creaturalità iperbolica e grottesca [...] per cui l'autore stesso ha parlato di “espressionismo”» (Mengaldo 1989, 26).¹⁵⁸

¹⁵⁵ Una metafora affine a quella riportata è la seguente: «Tutto lo spurgo umano d'Europa che comincia a raggrumarsi nelle colonie» (*I capitani di Conrad*, 1954, CC, p. 817).

¹⁵⁶ Queste immagini non mancavano neppure nel romanzo giovanile, ma furono presto oggetto di una cassatura netta da parte dell'autore, come testimonia il passo seguente: «Ma l'autore, non riconoscendosi più in quella esasperazione di linguaggio e d'immagini, in quell'ossessione della violenza e del sesso, - atteggiamenti letterari del Dopoguerra, presto diventati di maniera, si disamorò del libro e ne fece rimandare d'anno in anno la terza edizione. Lo sentiva troppo legato alla data in cui era stato scritto, nello stile, nell'approssimativa teorizzazione politico sociale che si mescolava alla narrazione e pure nella spavalderia di porre al centro del racconto - quasi per paradossale sfida ai detrattori della Resistenza - non i migliori mai peggiori partigiani possibili» dalla *Nota introduttiva 1954 al Sentiero dei nidi di ragno*, in Calvino 1993, 1206.

¹⁵⁷ Mi riferisco non solo a certe immagini veriste o più largamente realistiche, ma ad alcuni esempi di Tozzi e Pirandello.

¹⁵⁸ Riporto i riferimenti di Mengaldo 1989, 26n adattandoli all'edizione qui in uso: «l'equazione neo-realismo = espressionismo» nella Prefazione del 1964 a *Sentiero dei nidi di ragno* «Forse il vero nome di

Tutto il resto: posizioni, tormenti, idee, sono più adesioni generose e sentimentali ai grandi ideali umani, piuttosto che filoni *scavati a forza d'unghie* nello spessore compatto dell'esperienza (*Rancore di Stefano Terra*, 1946, CI, p. 1257).

Con quest'immagine Calvino critica l'incapacità di Terra di restituire i propri pensieri e posizioni politiche attraverso personaggi e situazioni narrative; il suo libro sarebbe quindi portatore di idee non originali e poco sentite, frutto di un'analisi superficiale e nient'affatto problematica.

Tornando alla semantica naturale dell'esempio acquatico, ne troviamo altri che hanno per oggetto la natura, ma ormai definitivamente modificata e sostituita dai complessi industriali, come possiamo leggere in un saggio su Pavese:

I suoi uomini sono i più incalliti e smaliziati figli d'una civiltà urbana; i più vivi, anche, i veri «uomini di natura» d'oggi, d'una *natura* fatta ormai anche *d'asfalto* e *di ciminiera* (*Il compagno*, 1947, CI, p. 1210).

Presentiamo un nuovo esempio tratto da uno degli ultimi testi della prima parte del *corpus*, che infatti presenta elementi stilistici, ma anche semantici e ideologici, meno specificamente giovanili.¹⁵⁹

Conrad vedeva l'universo come qualcosa d'oscuro e nemico, ma ad esso contrapponeva le forze dell'uomo, il suo ordine morale, il suo coraggio. Di fronte a una *valanga nera e caotica* che gli rotolava addosso, a una concezione del mondo gravida di misteri e disperazioni, l'umanesimo ateo di Conrad resiste e punta i piedi *come Mac Whirr in mezzo al tifone* (*I capitani di Conrad*, 1954, CC, p. 817).

La similitudine condensa così i suoi quattro termini: come il protagonista resiste al tifone, così l'autore non si lascia scalfire dalla «valanga nera e caotica che gli rotolava addosso», cioè da posizioni consolatorie e mistificatrici.

L'ultimo esempio è invece estratto dal cuore dei saggi della giovinezza, quello su *Prima che il gallo canti* (1948) di Pavese. Anche in questo caso un elemento della vita quotidiana (il vino) è accostato a elementi letterari, ma anche a un figurante di area realistica e biologica (il sangue):

quella stagione italiana, più che “neorealismo” dovrebbe essere “neo-espressionismo”» (Calvino 1991, 1190); e poi la nota finale a *Ultimo viene il corvo* (Calvino 1991, 1263).

¹⁵⁹ Questo esempio ricorda la costellazione su cui si è a lungo insistito presente nel saggio *Lo scoglio di Montale*, 1981, CI, pp. 1190-93.

Parlare d'ermetismo a proposito di Pavese può sembrare un paradosso. Lui, l'anti-ermetico per eccellenza, il refrattario a ogni «scuola» [...] che studia gli americani come i greci, e in cui greci e americani, millenni di civiltà letteraria, *diventano sangue come il vino* delle Langhe? (ivi, p. 1214).

Ho scelto quest'ultimo esempio di tipo realistico perché si collega alla nuova area semantica di cui tratteremo nel prossimo paragrafo, dimostrando la presenza di un'occasionale continuità semantica tra i due periodi. Notiamo infatti che i comparati, riassumibili nell'espressione «millenni di civiltà letteraria», hanno un primo comparante nel «sangue», a sua volta comparato del «vino delle Langhe». La prima metafora potrebbe apparire, fuori dal suo contesto, cristologica; in realtà, credo si tratti di un'immagine di tipo realistico, in cui il *sangue* è il “succo” dell'umano, la sua intima essenza. La similitudine che segue col vino delle Langhe (terra d'origine di Pavese e ambientazione di molte sue opere) attiva un sillogismo: la letteratura mondiale sta al sangue, come il sangue sta al vino, perciò il vino (delle Langhe) è il sangue della letteratura (pavesiana). Ancora una volta Calvino sottolinea una qualità fondamentale di un autore da lui molto amato, nonché di un amico,¹⁶⁰ ossia la sua capacità di riassumere nella scrittura le caratteristiche della sua terra (e, implicitamente, della sua gente).

3.2.2 Area umanistica e scientifica

La categoria semantica più vasta e più diffusa nel *corpus* calviniano è di carattere culturale, cioè contiene figuranti che pertengono alla sfera delle arti (letteratura, pittura, musica, cinema, fotografia) o delle scienze umane (storia, antropologia, scienze delle religioni).¹⁶¹ Queste discipline, non solo forniscono i figuranti, ma possono anche essere alla base del meccanismo di funzionamento della metafora. Nel primo caso, infatti, i figurati sono elementi narrativi e stilistici, mentre i figuranti appartengono all'area umanistica, come per esempio l'arazzo e gli ottoni che vedremo in seguito; nel secondo, invece, le

¹⁶⁰ Calvino strinse un rapporto di reciproca fiducia con Pavese, che di lui tenne sempre in buon conto le idee e le opinioni, tuttavia per la grande differenza d'età, la relativamente recente conoscenza, il ruolo di subalternità all'interno della casa editrice, non entrò mai in un alto grado di confidenzialità con quello che fu anche tra i suoi maestri. A testimonianza di ciò, la notizia del suicidio di Pavese colse alla sprovvista il suo giovane collaboratore.

¹⁶¹ Queste discipline, oggetto di studio e interesse costante, costituiscono un mezzo attraverso cui ricostruire «i mondi del sapere arcaico perduto, precedente e successivo all'invenzione della scrittura, che parlano la lingua di quel sapere cosmologico e scientifico-mitologico del quale abbiamo perso la memoria, che non sappiamo più interpretare e che ci chiede nuovamente ascolto.» Scarpa 1999, 180-81.

scienze umane, in particolare quelle che si occupano del linguaggio, incoraggiano nell'autore un ragionamento da linguista o da strutturalista, che lo porta a giocare con la semantica dei testi commentati e a riattivare metafore spente o espressioni idiomatiche della lingua. In questa seconda tipologia non troviamo quindi metaforizzanti che di per sé attingano alle arti o al lessico specifico delle discipline umanistiche, ma solo di tipo meta-linguistico e metaletterario, scelti dall'autore per la loro capacità di svelare il funzionamento del testo letterario.

Mi concentrerò dapprima sulle metafore artistiche, poi su quelle che riflettono sulle discipline umanistiche, per poi procedere con alcune metafore scientifiche.

Soffermiamoci sui passi seguenti, entrambi del Calvino maturo, in cui il figurante è un arazzo:

Le finiture di questo *arazzo* verbale sono così LUSSUREGGIANTE che i nostri paralleli con le letterature occidentali, al di là delle analogie delle tematiche medievali, e attraverso la pienezza fantastica del Rinascimento d'Ariosto e Shakespeare, vanno naturalmente al Barocco più carico; ma perfino l'*Adone* del Marino e il *Pentamerone* del Basile sembrano d'una laconica sobrietà, paragonati alla proliferazione di metafore che ricopre fittamente il racconto di Nezami sviluppando un GERMOGLIO di racconto in ogni immagine (*Le sette principesse di Nezami*, 1982, CC, p. 884).

Il mondo visuale è quello d'un *arazzo* o d'una MINIATURA in un codice o d'una VETRATA di cattedrale, ma lo viviamo da dentro come se anche noi fossimo figure *ricamate* o MINATE o COMPOSTE DI VETRI COLORATI (*Gustave Flaubert, Trois contes*, 1980, CC, p. 851).

Nell'esempio tratto da *Le sette principesse di Nezami*, saggio che ci è capitato di citare spesso per la sua carica figurale, l'*arazzo* (metaforizzante, in corsivo) si trova in un contesto retoricamente denso. Alla prima metafora artistica ne segue un'altra, che ha per figurante il *germoglio* (sottolineato dal maiuscolo), mentre come figurato il concetto stesso di metafora: questa figura, spiega l'autore, è come se desse vita a tanti piccoli racconti all'interno di quello principale.¹⁶² La presenza di questa seconda metafora è anticipata dall'uso figurato di *lussureggiante* (in maiuscolo), spesso usato per descrivere la vegetazione e dal verbo di origine biologica *proliferare* (in maiuscolo corsivo).

¹⁶² Non possiamo soprassedere all'aspetto metalinguistico di questa metafora né a quello metanarrativo: se da una parte, infatti, Calvino accumula metafore su metafore mentre sta parlando della figura, dall'altra i «germogli di racconto», che costituiscono delle micronarrazioni interne al filone principale, hanno un effetto che ricalca la struttura stessa delle *Principesse*, un'opera costruita a scatole cinesi fatte di racconti nel racconto (aspetto che ricorda in parte alcuni passaggi del *Decameron* o delle *Mille e una notte*, solo per citare opere molto note con la stessa tipologia).

Nel secondo esempio l'*arazzo*, la *miniatura* e la «vetrata di una cattedrale», costituiscono una prima terna metaforica, accumulando più metaforizzanti di origine medievale in un unico passo. A questa corrisponde un altro trinomio, che forma un isocolo rispetto al primo, come è possibile scorgere dalla corrispondenza tra i termini rispettivi di entrambi, sottolineati dal corsivo (il primo di ogni terna), dal maiuscoletto (il secondo) e infine dal maiuscoletto corsivo per il terzo membro. La seconda terna è infatti composta dai seguenti elementi, «figure ricamate o miniate o composte di vetri colorati», che insistono sull'area semantica artistica prescelta.¹⁶³ Si frappone fra le terne una proposizione avversativa, in cui il *ma* cambia la direzione della metafora: il metaforizzato non è più un elemento testuale (le atmosfere flaubertiane, le sue descrizioni e i suoi personaggi), bensì il lettore stesso, al quale vengono applicate transitivamente le caratteristiche del racconto, facendolo entrare del gioco rappresentativo dell'autore.¹⁶⁴

Credo sia ormai evidente che di rado una metafora calviniana non presenta elementi metanarrativi, questo perché la metafora, col suo potere inventivo e argomentativo, è il luogo privilegiato per attuare questo tipo di procedimenti metalinguistici.

Le metafore seguenti traggono i loro figuranti da una semantica molto diffusa, questa sin dalla giovinezza, cioè l'area musicale. In particolare, gli esempi riportati¹⁶⁵ si riferiscono alla musica classica. In questo primo esempio notiamo che al metaforizzante *orchestra*, che si potrebbe parafrasare in “complessità interiore”, corrispondono «i registri bassi degli ottoni», a indicare toni *caricaturali* ma anche gravi, in una perfetta metafora a quattro termini.

D'un ciclo romanzesco che rappresenta tutta una società nei suoi meccanismi pubblici e privati, nel suo ritmo vitale e nelle sue ossessioni, nel fitto *repertorio di voci* e locuzioni idiomatiche delle sue manifestazioni parlate blaterate imprecate: tutto questo non *registrato* dal di fuori, programmaticamente, ma (ed è questo che conta) trasfigurato da un umore caricaturale implacabile e dalla *musica*

¹⁶³ Per non mettere da parte quanto detto nel paragrafo precedente, dobbiamo notare che si tratta in questo caso di un accumulo di metafore i cui figuranti afferiscono alla stessa area semantica (arti decorative gotiche), i quali costituiscono un progressivo tentativo di restringimento dell'idea, senza che nessuno di essi elimini il precedente. Questa loro compresenza è confermata dalla presenza del *tricolon* gemello.

¹⁶⁴ Notiamo inoltre che tale spostamento è segnalato dall'avversativa ma anche dal mutamento interno al *tricolon*: ai tre sostantivi si sostituiscono participi passati. Il passaggio alla diatesi passiva segna un coinvolgimento e un'assimilazione passiva del lettore.

¹⁶⁵ Altri esempi oggetto della schedatura, qui non presenti per ragioni di spazio, fanno riferimento alla musica classica e all'opera; non ho riscontrato invece riferimenti alla musica leggera, per quanto non manchi un interesse per la cultura *pop*.

d'una orchestra interiore in cui predominano i registri bassi degli ottoni. (Ricordo di Lucio Mastronardi, p. 1166).

Inoltre, bisogna considerare il «repertorio di voci» iniziale e il verbo *registrare*, in quanto afferenti a una più vasta area semantica sonora. L'evoluzione dei metaforizzanti, dalle «[voci] parlate blaterate imprecate» (una *climax* ascendente, in asindeto, con un martellante omeoteleuto morfologico) ai «registri bassi degli ottoni», vuole valorizzare le capacità di Mastronardi, che riesce a trasformare materiale sonoro non raffinato, in musica.

Il passo seguente è legato etimologicamente al precedente, ma prende in esame non degli strumenti, bensì le possibilità legate al tempo musicale:

Si sente il bisogno d'un'orchestrazione che inglobi anche movimenti come l'andante, l'adagio, il largo, momenti di respiro, spazi di scrittura e d'immaginazione meno densa, più RAREFATTA (I figli della mezzanotte di Salman Rushdie, 1984, CS, p. 1442).

Credo che l'autore si abbandoni in questo passo alla semantica del metaforizzante, con ben quattro tipi di andamento musicale (in corsivo, che è mio), sconfinando nell'area del metaforizzato con il quinto termine dell'elenco, «spazi di scrittura e d'immaginazione meno densa», su cui accumula la metafora gassosa della rarefazione (in maiuscoletto), di origine scientifica. In ultima istanza vorrei precisare che si tratta inoltre di una riattivazione: *orchestrazione*, infatti, termine inteso nel contesto nel suo senso figurato, viene riattivato nel significato proprio dalla presenza della metafora.

L'ultimo esempio è tratto da un altro testo molto ricco sul piano figurale:

Perec pubblica tutta una serie di plaquettes di poesie «eterogrammatiche», raggiungendo risultati analoghi a quelli della musica seriale (Ricordo di Georges Perec, 1982, CS, p. 1391).

La musica, arte e scienza insieme, offre a Calvino la possibilità di creare una delle tante immagini per descrivere la scrittura perfettamente architettata e combinata di Perec, i cui esiti sono qui ravvicinati alla musica seriale.

Passiamo ora dalla semantica artistica, a metafore che hanno come oggetto gli studi umanistici, in particolare la storia della letteratura, la teoria letteraria e la lingua di traduzione. Questa categoria è indice del costante e precoce interesse calviniano per la teoria, testimoniato da intuizioni prestrutturaliste o comunque in anticipo rispetto al tempo in cui sono state formulate.

Nella prefazione del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*¹⁶⁶ Calvino presenta un'attenzione particolare alla nascita della letteratura da forme primitive o popolari, quali il racconto orale e il romanzo d'appendice; questa idea era già presente in un suo saggio di molti anni prima:

E un'altra cosa di grande interesse abbiamo trovato nel libro: quel nascere di una *letteratura* da un terreno di *non-letteratura*, di bassa *novellistica commerciale*, alla maniera che i *primi poeti* nacquero dai canti di anonimi *rapsodi* (*Sherwood Anderson scrittore artigiano*, 1947, CS, p. 1284).

In questo passo evidenziamo in corsivo la metafora a quattro termini della scrittura (di Anderson) come pianta, nata da un certo terreno (da un contesto culturale). Il figurato si intreccia con un altro figurante, questa volta in una similitudine, che sposta la discussione su un piano storico più remoto, risalendo agli inizi della stessa letteratura (occidentale). Dunque, lo scrittore statunitense sarebbe un Omero, ma non in quanto primo scrittore americano in assoluto, bensì per un'analogia metodologica, cioè per la capacità di estrarre da elaborazioni letterarie popolari opere di maggiore interesse e qualità.

Questo esempio permette inoltre di ricordare l'interesse costante di Calvino per le scienze umane e per i loro contributi scientifici, in particolare per studi antropologici, storici e filologici. La metafora qui messa in luce ricorda appunto la sua passione per le forme archetipiche della narrazione umana, come l'epica orale o la fiaba.¹⁶⁷

In alcuni passi, non necessariamente vicini nel tempo, Calvino riflette sui propri autori fondamentali, sul suo canone personale. Questa sistemazione è di frequente accompagnata dalla metafora (e metonimia del concreto per l'astratto) della biblioteca ideale.

Questo gruppo così folto, presenta anche esempi giovanili:

Su questo mio *scaffale ideale*, Conrad ha il suo posto accanto all'aereo Stevenson, che è pure quasi il suo opposto, come vita e come stile. Eppure più di una volta sono stato tentato di spostarlo su un

¹⁶⁶ Calvino 1991, 1186 «Chi cominciò a scrivere allora [dopo la fine della seconda guerra mondiale] si trovò così a trattare la medesima materia dell' anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori s'aggiungevano quelle che c'erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica».

¹⁶⁷ L'interesse per la fiaba e l'epica è segnalato nella narrativa dalla trilogia dei *Nostri antenati* (raccolti con questo titolo in Calvino 1960, ma pubblicati separatamente Calvino 1952, 1957, 1959) negli anni '50 e non viene mai meno come testimonia un esempio maturo come il *Castello dei destini incrociati* (Calvino 1973). Ricordiamo inoltre l'operazione di raccolta e rielaborazione di *Fiabe italiane* (Calvino 1956) e la riflessione sulla fiaba nella saggistica: *Vladimir Propp, Le radici storiche dei racconti di fate* (1949); *Le fiabe del focolare di Jacob e Wilhelm Grimm* (1970); *La mappa delle metafore (Il Pentamerone di G.B. Basile)* (1974); ora nella sezione *Sulla fiaba* del secondo volume dei *Saggi* (Calvino 1995).

altro *ripiano* - meno sottomano per me - quello dei romanzieri analitici, psicologici, dei James, dei Proust, dei recuperatori indefessi d'ogni briciola di sensazioni trascorse; o perfino su quello degli esteti più o meno maledetti, alla Poe, gravidi di amori trasposti; quand'anche le sue oscure inquietudini d'un universo assurdo non lo assegnino allo scaffale - non ancora ben ordinato e selezionato - degli «scrittori della crisi». Invece l'ho tenuto sempre là, *a portata di mano*, con Stendhal che gli assomiglia così poco, con Nievo che ci ha niente a che vedere (*I capitani di Conrad*, 1954, CC, p. 815).

In questo caso, la metafora dello scaffale (in corsivo) fornisce uno strumento concreto a Calvino per tentare una sistemazione storico-letteraria di Conrad;¹⁶⁸ i ripiani-classificazioni possibili sono tre: romanzo psicologico, autori maledetti, «scrittori della crisi». I raggruppamenti prendono in considerazione elementi diversi: narrativi e tematici, come l'attenzione alla psicologia dei personaggi e l'ambientazione grave, misteriosa, quasi orrorosa; filosofici, quali, l'attenzione al contesto storico, vissuto come momento di incertezza per il profondo cambiamento dei paradigmi culturali.

Attraverso l'espressione «a portata di mano» credo Calvino faccia riferimento a una motivazione soggettiva dietro la collocazione di Conrad nella propria biblioteca ideale: non lo sistema infatti vicino ai suoi contemporanei per tentare di creare un panorama storico-letterario, piuttosto preferisce accostarlo a due autori ottocenteschi, più distanti cronologicamente, ma che condividono con Conrad un posto speciale nelle letture giovanili di Calvino.

La metafora dello scaffale o della biblioteca ideale ha molta fortuna anche presso Calvino maturo.¹⁶⁹ Ancor più che nell'esempio giovanile appena visto, non si cercano collocazioni nella storia della letteratura,¹⁷⁰ ma si vuole fornire un canone personale, con l'idea che l'intellettuale possa ancora esercitare una funzione pedagogica sul pubblico.¹⁷¹

¹⁶⁸ Conrad è stato il più amato tra gli scrittori d'avventura (Defoe, Stevenson e Kipling). Nonostante Stevenson, per esempio, fosse dotato di quella leggerezza cara a Calvino sino alle *Lezioni americane* (Calvino 1988) e qui indicata da *aereo*, presentava una forte opposizione manichea tra bene e male (nel saggio *La linea d'ombra di Joseph Conrad*, 1947, CC, p.809). È interessante notare che questa stessa caratteristica sia stata poi rimproverata allo stesso Calvino da Cases a proposito dei primi due volumi della trilogia degli *Antenati* (Calvino 1952 e 1957) in un saggio del 1958, *Calvino e il «pathos della distanza»*, in Cases 1987.

¹⁶⁹ Cfr. *Le sette principesse di Nezami*, 1982, CC, p. 882: «Abbiamo dunque la rara fortuna d'annettere al nostro scaffale dei capolavori della letteratura mondiale un'opera godibilissima e sostanziosa. Dico rara fortuna perché quest'occasione è un privilegio di noi italiani».

¹⁷⁰ Come critico Calvino perde gradualmente interesse per le sistemazioni storiche, dedicandosi quasi esclusivamente a questioni teoriche o al massimo comparatistiche.

¹⁷¹ Negli anni del “disimpegno” (come lo definirono alcuni detrattori), Calvino è fortemente disilluso sulle possibilità di servirsi di una sola ideologia per l'interpretazione del reale. In questo contesto, infatti, l'intellettuale non è più una guida, ma un compagno di viaggio del lettore nell'intricato reticolo del mondo. Ciononostante, le sue opere mantengono un sottile intento pedagogico, non del tutto estraneo anche alle

Possiamo riscontrare un figurante diverso (in corsivo), ma con la stessa finalità dell'esempio precedente, cioè di indicare gli autori a lui più cari, nel seguente passo:

Ero nell'età in cui POE regnava sul mio *Pantheon* (e forse non è stato mai *detronizzato*) così come aveva regnato su quello di BUZZATI; e BUZZATI indicava che la strada di POE la si poteva ritrovare lì a due passi, così come POE m'apriva dietro a BUZZATI prospettive dilatate (*Dino Buzzati*, 1980, CI, p. 1012).

Notiamo inoltre la disposizione chiastica della struttura parallelistica ripetuta ben due volte (in maiuscoletto). La struttura più volte ribaltata è una forma d'insistenza attraverso la ripetizione, che amplia il significato della frase iniziale grazie alle ripetizioni successive. Con questa struttura altamente ripetitiva l'autore vuole sottolineare innanzitutto la presenza autonoma di Poe nel proprio canone e in quello buzzatiano; poi vuole indicare la mediazione di Buzzati nella sua conoscenza di Poe; infine, la lezione di Poe, intravista in alcuni passi di Buzzati, permetterebbe di scorgere «prospettive dilatate», cioè potenziamenti inediti del modello più recente attraverso quello più antico.

Con questi ampi giri Calvino sottolinea la sua devozione nei confronti di Poe, il maestro comune, ma anche verso Buzzati, come mediatore italiano di quella tradizione.

Gli estratti seguenti pur essendo molto distanti cronologicamente, condividono il riferimento al linguaggio. Nell'esempio giovanile l'atto della traduzione è figurato di una metafora fotografica, mentre in quello della maturità è figurante per la storia e i valori culturali che questa porta con sé. Nel saggio su Čechov, si considera l'opera tradotta alla stregua di una fotografia¹⁷² in bianco e nero che non può rendere la varietà cromatica dell'originale. Questa, pertanto, offre un'immagine concreta di un processo astratto.

Finalmente, noi che non leggiamo il russo e che la parola di scrittori che ci sono cari cerchiamo di scrutare attraverso le traduzioni come s'indovina dalle *ombre grigie e nere d'una fotografia* i colori d'un viso, abbiamo avuto quest'anno, dopo tante versioni anche buone ma disordinate e parziali, una

Lezioni americane, nelle quali si può ricostruire un canone di autori fondamentali attraverso gli esempi (e l'indice dei nomi). La finalità ultima dell'opera, tuttavia, come recita il sottotitolo, resta delineare alcune linee stilistiche per la scrittura del nuovo millennio.

¹⁷² Per ragioni di spazio riportiamo questo esempio interessante tratto da un saggio della maturità che ci è già capitato di citare, ossia *Lo scoglio di Montale*, 1981. CI, p. 1191: «(nella cineteca della nostra memoria storica sui fotogrammi già un po' sbiaditi della Prima guerra mondiale scorrono come sottotitoli gli scarni versi d'Ungaretti)». In questo esempio non la fotografia ma il cinema costituisce il figurante. È interessante che notare che la metafora cinematografica è stata relegata in un parentetica, proprio come le osservazioni comparatistiche tra cinema e letteratura, stabilmente tra parentesi.

edizione completa e ordinata cronologicamente dei suoi racconti (*I piccoli uomini di Anton Čechov*, 1954, p. 797).

Come abbiamo evidenziato nella porzione di questo testo relativa al lessico, l'attenzione ai meccanismi della traduzione è costante per tutto l'arco degli scritti saggistici. Attraverso l'esempio seguente possiamo constatare un'evoluzione: l'oggetto di questo nuovo esempio non è più l'operazione di traduzione di opere letterarie, bensì la categoria stessa di traducibilità, intesa metaforicamente. Calvino si domanda se sia possibile "esportare" la storia e i valori culturali da un popolo a un altro attraverso meccanismi di adattamento e traduzione.

Il nodo del problema - esplicito o implicito in ogni discussione della cultura del nostro secolo - è questo: se la storia sia una, come affermazione d'una scala di valori universale, svolgimento lineare d'un discorso *traducibile* in ogni lingua, oppure se i valori veri risiedano in ciò che è particolare d'una cultura e linguaggio, in ciò che è inassimilabile, irriducibile al corso d'una storia che pretenda d'essere univoca, e se cercati nell'ambito dell'individuo, si trovino nell'esplorazione dell'io più intimo ed esclusivo, nell'espressione di ciò che è al di là della parola o almeno del discorso pubblico (*Omaggio a Octavio Paz*, 1984, CS, 1383).

Tuttavia, non riesce a trovare una risposta alla sua ipotesi, perché esiste la possibilità opposta, cioè che non esistano affatto storie e valori collettivi, ma solo individui, i quali detengono le uniche conoscenze possibili, che hanno necessariamente quindi carattere soggettivo.¹⁷³

Oltre alla vasta presenza di metafore la cui semantica è legata alle scienze umane e alle arti, riscontriamo in Calvino un buon numero di occorrenze metaforiche di area largamente scientifica. A far quasi da ponte tra le diverse aree metaforiche (compresa la prima qui analizzata, quella legata alla natura) troviamo una semantica che potremmo definire "geografica". Calvino, infatti, coniuga di frequente un concetto astratto (figurato) a un'immagine concreta (figurante); quest'ultimo fa riferimento alle divisioni del paesaggio o degli agglomerati umani (contrade, paesi ecc.), da cui deriva la tipologia.

Negli esempi che seguono, il figurato corrisponde a una posizione ideologica nella cultura letteraria o a una corrente, mentre il figurante "geografico", o forse meglio "territoriale", è sottolineato dal corsivo per poterlo individuare:

¹⁷³ Cfr. *Palomar* (Calvino 1983) 3.2.2, *Del prendersela con i giovani*, dove il discorso è spostato sul piano generazionale «La soluzione di continuità tra le generazioni dipende dall'impossibilità di trasmettere l'esperienza».

Già i surrealisti avevano dato un valore d'emblema all'incontro d'un parapioggia e d'una macchina da cucire; e parlare di surrealismo non cade a sproposito, dato che anche lui ne parlava; ma meglio lo situerei in una *provincia* dell'immaginario confinante col *continente* surrealista: quella *contrada* bonaria ma non edulcorata che è stata scoperta da Jacques Prévert (*Gianni Rodari*, 1982, CI, p. 1246).

Come egli operasse in questo ruolo non so dire (l'interesse con cui l'ascoltavo era di diverso tipo, proporzionale alla lontananza che allora credevo ci fosse tra le *contrade* ideali che abitavamo); solo posso dire che attraverso alla mia esperienza di vita e di libri non ho mai imparato a veder chiaro in me stesso, negli altri, nei rapporti tra me e gli altri; se lui era capace d'insegnare quello (che forse non s'insegna), rimpiango di non averne approfittato (*Ricordo di Bobi Bazlen*, 1983, CI, p. 1009).

Le ultime due metafore geografiche che presento sono una tratta dalla giovinezza e una dalla maturità, simili tra loro, ma che credo possano lasciar intravedere la differenza stilistica tra i due periodi.

Resta fondamentale in Vittorini il bisogno di un *Far West* da pionieri, di una *terra vergine* in cui si possa ricominciare veramente da capo. Ma non ci sono Far West possibili, oggi; e la vocazione allegorico-prophetica di Vittorini si restringe a un vano rimpianto romantico (*Le donne di Messina*, 1949, CI, p. 1265).

Per far ciò lo deve far uscire dal mondo conosciuto, passare in *un'altra geografia*, in un mondo extra-umano, *un al di là* (non per nulla i suoi viaggi culminano nella visita agli Inferi). Per questo sconfinamento fuori dai *territori* dell'epica, l'autore dell'*Odissea*, ricorre a tradizioni (queste sì più arcaiche) quali le imprese di Giasone e degli Argonauti (*Le Odissee nell'Odissea*, 1981, CC, p. 895).

La prima, infatti, è una metafora piuttosto trita (il *West* nordamericano come terra vergine); la seconda invece è alquanto complessa: la discesa agli Inferi di Odisseo è il figurante (inerente) per il procedimento utilizzato da Omero a livello delle fonti dell'opera. Secondo lo studio¹⁷⁴ a cui Calvino fa riferimento, infatti, la porzione avventurosa dell'*Odissea* non sarebbe ispirata ai racconti epici orali (come quelli che costituiscono le fonti dell'*Iliade*), bensì a una tradizione più antica, di matrice fiabesca e avventurosa, la stessa delle storie degli Argonauti. Questo cambiamento di fonte da parte dell'autore del poema è rassomigliato a un cambiamento di tipo geografico («passare a un'altra geografia», figurante), in particolare una discesa agli Inferi («un al di là», che è invece figurante inerente).¹⁷⁵ La metafora è poi ripresa dallo «sconfinamento dai territori dell'epoca» che costituisce una riattivazione.

¹⁷⁴ Calvino stesso (ivi, p. 894) cita l'introduzione di A. Heubeck ai libri I-IV dell'*Odissea* nell'edizione Valla (Mondadori, Milano 1981).

¹⁷⁵ La metafora è chiaramente più umanistica che scientifica, da una parte l'ho collocata qui per continuità tematica con le altre, dall'altra anche per mostrare le profonde differenze che si possono riscontrare all'interno della stessa semantica geografica.

Osserviamo poi due esempi legati all'area della medicina e della biologia. Questa semantica metaforica, come più in generale quella in cui è compresa, ossia l'area scientifica, per quanto sia presente anche nella prima fase, ha una maggiore concentrazione nella seconda (tra 1980-'85). Bisogna precisare, tuttavia, che alcune di queste metafore sono quasi spente, essendo state adottate nella lingua quotidiana, dunque risultano talvolta poco evidenti. Illustriamo quindi un esempio giovanile, seguito da due passi dell'ultimo periodo:

Per Stefano Terra scrivere è come respirare: un atto *naturale, biologico*, che non comporta sforzo né rischio (*Rancore di Stefano Terra*, 1946, CI p. 1257).

[Rodari] è qualcuno che sa tenere in movimento la *circolazione sanguigna* della cultura più di mille pedanti (*Gianni Rodari*, 1982, CI p.1247).

Calasso vede la sua bestia nera in Lévi-Strauss, l'etnologo della discontinuità, che *seziona* il mito, *separa la sua fluidità e densità di succhi vitali in elementi asciutti e asettici* (Da Roberto Calasso, *La rovina di Kasch*, 1983, CI p. 1022).

Nel primo la scrittura è considerata un «atto naturale, biologico» come molto spesso in questa fase. Notiamo inoltre che Calvino accumula qui due aggettivi vicini, nella forma della *commoratio* parasinonimica. Le metafore della maturità sono entrambe di origine medica, il terzo esempio però combina questa semantica a un figurato delle scienze umane: Lévi-Strauss, infatti, da etnologo si trasformerebbe in uno spietato notomista.¹⁷⁶

I seguenti esempi appartengono anch'essi a testi dell'ultimo periodo, condividono una semantica figurale attinente alle scienze della terra.

Tra le pagine degne d'un'antologia ideale indicherei subito *Segni sulla pietra* che comincia con una «lettura» dei selciati dei marciapiedi torinesi come documento mineralogico, antropologico, storico, e termina con amare riflessioni sull'indistruttibilità della gomma da masticare. L'occhio di Primo Levi si posa sulla città come quello del paleontologo futuro che nelle stratificazioni dell'asfalto scoprirà «come gli insetti del pliocene nell'ambra, i tappi-corona della Coca-Cola e gli anellini a strappo della birra in lattine» (*L'altrui mestiere*, Primo Levi, 1985, CI, p. 1138).

E per sottrarre la città al divenire e all'effimero sogna una città tutta minerale, una concrezione di cristalli (*Rêve parisien*) (Giovanni Macchia, *Le rovine di Parigi*, 1985, CI, p. 1144).

¹⁷⁶ L'immagine dell'etnologo diventa invece figurante nel caso di Kundera (la metafora è di area umanistica quindi), in una similitudine contenuta nel saggio *L'insostenibile leggerezza dell'essere* di Milan Kundera, 1985, CS p. 1329: «Lo considera con l'impassibile oggettività d'un etnologo che studi i costumi d'un abitante degli antipodi».

Nel primo esempio lo sguardo di Levi (che è anche lui uno scrutatore, un Palomar) permette di interpretare il selciato alla stregua di un documento (naturale e antropico). A questa prima similitudine, che accosta il lavoro scientifico a quello umanistico¹⁷⁷ (l'autore, infatti, sembrerebbe uno storico che sia anche esperto di mineralogia), ne segue un'altra in cui si svela la sua reale professione: è un paleontologo che paradossalmente si occupa di resti recenti per cercare di interpretare la realtà. Levi-scientziato non è quindi più distinguibile dallo scrittore, tra i rimasugli e la spazzatura dell'umano.

Il secondo esempio costituisce una descrizione ridottissima («riduzione ai minimi termini» per usare un'espressione scientifica calviniana) di una *fleur* baudelairiana, attraverso una metafora che si ispira al suo contenuto, dunque inerente.

Trovo che questi esempi siano tra i più interessanti della tipologia, perché il legame tra figurato e figurante è perfettamente coerente, le immagini efficaci.

Tra i metaforizzanti scientifici ne troviamo uno molto ricorrente: il meccanismo.¹⁷⁸ Questo, di derivazione ingegneristica, tende a sfociare in un'altra semantica, anch'essa ispiratrice di molte metafore calviniane, ossia quella del gioco combinatorio.

[Cyrano] non vuole tanto illustrare una teoria o difendere una tesi quanto *mettere in moto una giostra d'invenzioni* che equivalgano sul piano dell'immaginazione e del linguaggio a quel che la nuova filosofia e la nuova scienza stanno mettendo in moto sul piano del pensiero (*Cyrano sulla Luna*, 1982, CC, p. 824).

Tale esempio conferma la vicinanza dell'*ingranaggio-mechanismo* ad altri tipi di combinazione, non soltanto scientifici, ma piuttosto riconducibili alla semantica del gioco.

Concludo sottolineando che i figuranti di area scientifica, seppur meno numerosi di quelli umanistici, non sono per questo meno importanti. Nell'idea calviniana di scrittura, come si è potuto vedere per il lessico, il mondo può essere analizzato con strumenti

¹⁷⁷ Bisogna ricordare che Primo Levi, oltre a incontrare l'ideale di scrittura di Calvino, è capace di ingenerare in lui, in un certo senso di trasmettergli, la sua straordinaria capacità di unire due mondi troppo nettamente separati: cultura umanistica e scientifica.

¹⁷⁸ Ricordiamo l'esempio già riportato tra gli ultimi delle metafore complesse, in cui i monaci cercherebbero di «catturare entro ardui ingranaggi grafici il nome dell'indicibile» e quello menzionato tra le riattivazioni, in cui «il meccanismo più artificiale è in grado di risvegliare in noi i demoni poetici più inaspettati e più segreti» entrambi tratti dallo stesso saggio su Perec (*Ricordo di George Perec*, 1982, CS, p. 1392 e ivi, 1389).

diversi, tra questi l'approccio scientifico è considerato imprescindibile in quanto sarebbe il solo capace di colmare i difetti di una visione esclusivamente umanistica.

Quest'idea è sottintesa in un esempio in cui a questi due poli si sostituiscono quello analogico e digitale:

I due tipi di computer («digitale» e «analogico») che preparano il nostro futuro, rappresentano [...] «i due poli che occultamente ci reggono». D'accordo, e non credo ci resti altro che inseguire il sapere analogico con modelli logico-numeriche sempre più sofisticati, e [far] fiorire il sapere delle quantità misurabili con l'immaginazione analogica e trasfiguratrice; pur nella consapevolezza che un sapere con due poli resta un sapere diviso, e che ci sarà sempre un residuo dell'uno inattuabile all'altro e viceversa (Roberto Calasso, *La rovina di Kasch*, 1983, CI p. 1022).

Vorrei inoltre ricordare che molte metafore qui classificate sotto l'etichetta metalinguistica ricercano strutture quantificabili e ordinate, avvicinandosi per tale caratteristica a un approccio scientifico. Infatti, le due aree non sono altro che due facce di una medaglia: rappresentano il tentativo calviniano di cogliere nell'intreccio figurale quel poco della realtà che l'uomo può comprendere dal suo punto d'osservazione.

3.2.3 Metafore metalinguistiche, inerenti e riattivazioni

Dalle metafore che coinvolgono il linguaggio a livello del figurato o del figurante, passiamo ora all'analisi di alcune metafore metalinguistiche.¹⁷⁹ Queste assumono tre forme: un primo tipo include metafore “inerenti”, che si ispirano cioè al testo recensito; poi ci occuperemo delle metafore che comprendano riattivazioni di metafore spente o di espressioni idiomatiche; infine concluderemo con un'area dal contenuto metalinguistico, quella del gioco combinatorio, la quale presenta una semantica al limite tra le metafore umanistiche metalinguistiche e quelle scientifiche.

Occupandoci delle metafore complesse, abbiamo già incontrato le metafore inerenti (negli esempi su Čechov e Montale); questa tipologia si caratterizza per la semantica “vincolata” del figurante, attinta da Calvino dal testo (o dall'autore) commentato. Di seguito sono illustrati in ordine cronologico gli esempi più significativi, molto numerosi rispetto alle altre aree perché a mio avviso particolarmente importanti. La differenza con

¹⁷⁹ Credo che l'analisi retorico-stilistica si dimostri per questa tipologia particolarmente efficace, in quanto riesce a spiegare con precisione, per via induttiva, procedimenti percepiti dal lettore, ma che difficilmente possono essere descritti senza gli strumenti adeguati.

le altre metafore, di invenzione esclusivamente calviniana, consiste proprio in tale gioco, capace di evocare il libro commentato.

Così il funerale di Conrad è immaginato da Calvino simile a quello di un grande uomo di mare (quale lui era, ma anche come i protagonisti dei suoi libri) scortato da una «guardia d'onore» (cioè altri scrittori e intellettuali):

La salma del vecchio capitano di lungo corso scendeva in mare con la guardia d'onore della letteratura più raffinata e intellettuale (I capitani di Conrad, 1954, CC, p. 814).

La narrativa d'avventura offre un altro spunto di questo genere, con inoltre aspetti metanarrativi:

Ed era quello, per un uomo del suo tempo, l'unico modo di concepire l'avventura senza farne la parodia, senza distruggerla: vederla *attraverso gli occhi d'un ragazzo*, mettere tra sé e quel mondo lo schermo d'una tensione fantastica infantile (*L'isola del tesoro ha il suo segreto*, 1955, CC, p. 968).

Il racconto stevensoniano non è per Calvino una storia qualunque raccontata da un adulto: il suo autore si sarebbe sempre servito di un filtro tra il suo mondo e quello infantile del suo pubblico. Questo *schermo* era costituito dalla «tensione fantastica» dei suoi racconti (il genere praticato) e dalla capacità dell'autore di saper guardare (cioè descrivere e narrare) il mondo «attraverso gli occhi d'un ragazzo».

L'esempio seguente è tratto invece da uno dei pochi saggi del nostro *corpus* dedicato alla poesia (di G. Caproni):

Non creda dunque *l'avventore* che queste *consumazioni* gli siano dovute per pieno conforto del suo cuore tranquillo (*Il taciturno ciarliero* (per Giorgio Caproni), 1980, CI, p. 1024).

L'*avventore* è il lettore caproniano che in ogni poesia è come se entrasse in una delle tante osterie e latterie del poeta, per “consumarvi” appunto un componimento poetico. Ma il doloroso vissuto del poeta si concretizza in atmosfere tutt'altro che rassicuranti, in cui quei bicchieri, di latte o di vino, sono segnali minimi dell'esistenza e della vita, contro l'immenso nulla della morte.¹⁸⁰

¹⁸⁰ *Il taciturno ciarliero* (per Giorgio Caproni), 1980, CI, p. 1023: «Ma attenzione, un semplice inventario degli “oggetti” e delle “situazioni” della poesia di Caproni potrebbe darne un'immagine fuorviante: molte latterie e molte vinerie compaiono nei suoi versi, molti bicchieri di latte o di vino si posano sull'incerato, ma non fidatevi; ciò che si presenta come emblema d'un elementare attaccamento alla vita vuol solo significare questo: ciò che è, è poca cosa, mentre il resto (il tutto, o quasi) è ciò che non è, che non è stato, che non sarà mai».

Il prossimo passo è contenuto in un testo¹⁸¹ ormai noto al lettore per la sua ricca figuratività:

Separare comunque le varie tradizioni che convergono nelle *Sette principesse* è impossibile perché il vertiginoso linguaggio figurato di Nezami le assorbe nel suo crogiolo, e stende su ogni pagina una *lamina dorata* tempestata di metafore che si incastonano le une nelle altre *come pietre preziose d'uno sfarzoso monile* (*Le sette principesse di Nezami*, 1982, CC, p. 884).

L'ambientazione orientaleggiante e preziosa ispira una delle tante metafore: ogni pagina, di per sé molto ricca, come ci indica la similitudine con una lamina d'oro, diventa addirittura un *monile* con incastonate pietre preziose, quando vi si addensano le metafore.

Riporto adesso gli ultimi esempi di metafora inerente, questa volta ispirati a una diversa parte dell'Oriente (l'India), cronologicamente più vicina a noi:

Egli si presenta come il *rapsodo* d'un'epopea dell'India moderna in chiave comica e grottesca, dove i cattivi odori e tutta la dimensione fisiologica della vita indiana vengono celebrati con lo sfarzo e i colori *d'una festa rituale sul Gange* (*I figli della mezzanotte di Salman Rushdie*, 1984, CS, p. 1436).

Ma sempre la sua immaginazione è gremita di figure contorte e aggrovigliate *come il mondo visuale della mitologia bramiana* (ivi, p. 1440).

Nel primo passo torna, ancora una volta, la metafora dell'autore-rapsodo, il quale intesse diversi filoni narrativi; la materia cantata, pur non essendo di certo nobile («i cattivi odori» e la «dimensione fisiologica»), viene celebrata da Rushdie con tutto «lo sfarzo e i colori» del suo paese d'origine, come fosse «una festa rituale sul Gange».

Nel secondo l'immaginazione dell'autore, e metonimicamente la sua capacità inventiva come narratore, sono «gremite di figure contorte e aggrovigliate» che ricordano quelle della mitologia indiana.¹⁸² Quindi, non solo siamo di fronte a una metafora inerente, in cui si fa riferimento a caratteristiche della cultura indiana e dove vediamo figure concrete che rappresentano elementi astratti, ma si dà il caso che questi siano elementi narrativi, aspetto che rende questa metafora metanarrativa.

La tipologia appena vista, con la sua capacità di evocare inaspettati legami semantici con il testo, trova un corrispondente nelle riattivazioni. Queste, infatti, creano interessanti

¹⁸¹ In un altro luogo Calvino coniuga aspetti inerenti e metanarrativi: «Appartenere a una civiltà poligamica anziché monogamica cambia certamente molte cose. Almeno nella struttura narrativa (unico campo in cui mi sento d'opinare) s'aprono tante possibilità che l'Occidente ignora» (*Le sette principesse di Nezami*, 1982, CC, p. 880).

¹⁸² Questo esempio coniuga la caratteristica di metafora inerente, agli interessi culturali di Calvino, visti nelle metafore delle scienze umane.

cortocircuiti non a livello della lingua e dello stile autoriali in rapporto con le tematiche degli autori commentati, ma con le strutture stesse dell'italiano. Vediamo qualche esempio che possa chiarificare l'operazione compiuta da Calvino.

Che il *demone* dell'interpretazione abbia l'irresistibile tendenza a prender la mano agli esegeti e che il monellesco non sappia trattenersi dallo *scatenare tale demone*, è noto da tempo (*Carlo Collodi, Pinocchio*, 1981, CC, p. 804).

Il suo partito preso è di dimostrare una verità di portata generale: che il meccanismo più artificiale è in grado di *risvegliare* in noi i *demoni* poetici più inaspettati e più segreti (*Ricordo di George Perec*, 1982, CS, p. 1389).

Questi due esempi ricorrono a un'espressione molto amata da Calvino, quella del demone (qui dell'*interpretazione* e *poetico*, altrove del *collezionista* e del *falsario*, in un altro testo su Perec,¹⁸³ peraltro).

Il primo esempio mostra tutta la genialità del saggista, paragonabile solo a quella del narratore: questa sua inventiva fa del monello Pinocchio evocatore di entità capaci di turbare anche il più cauto dei critici fino a costringerlo a ipotizzare significati assurdi per quest'opera.¹⁸⁴ Il riferimento è naturalmente ironico e parte da un ragionamento per assurdo per cui i personaggi sarebbero in grado di provocare un'influenza reale sui critici, quasi fossero reali. Ma dato che non lo sono e si esprimono solo attraverso la voce del loro autore, non è possibile che abbiano sobillato qualche critico, il quale, smascherando l'ironia calviniana, è soltanto un cattivo esegeta per aver frainteso l'autore.

Nell'esempio seguente troviamo ancora Poe, questa volta tradotto da Manganelli:

Se si confronta l'originale inglese si vede che questa è *farina del mulino* di Manganelli, pur senza adulterare la *materia prima* di Poe (*Poe tradotto da Manganelli*, 1983, CC, p. 934).

Manganelli, la cui traduzione dei *Racconti* di Poe viene recensita con grande entusiasmo dal nostro, sarebbe stato in questa occasione un interprete così fine, da escogitare una traduzione a tratti migliore dell'originale. Calvino gioca con l'espressione idiomatica italiana "è tutta farina del suo sacco", modificandola in «farina del mulino di Manganelli» in quanto, trattandosi di una traduzione, non può essere del tutto "farina del suo sacco", è pur sempre Poe, infatti, a fornire la *materia prima*.

¹⁸³ *Perec, La vita istruzioni per l'uso*, 1984, CS, p. 1399.

¹⁸⁴ Trovo che questa capacità pinocchiesca sia ancora in pieno vigore oggi, dato che mi è capitato di leggerne (magari non in ambito accademico, ma in rubriche di quotidiani per esempio) esasperate dietrologie.

Questi esempi aiutano a comprendere il rapporto di Calvino con la lingua: il patrimonio linguistico è un puzzle di tessere che se accoppiate in maniera imprevista, come in quei casi in cui congiungiamo pezzi che non sono stati pensati per stare insieme, possono dimostrare tutte le potenzialità dello scrittore, capace di forzare le regole del gioco.

Per concludere la rassegna di giochi linguistici, vorrei presentare qualche esempio che svela il meccanismo su un altro piano, quello esplicito, utilizzando come area semantica del metaforizzato la magia stessa.

Ritornano, ancora una volta, i saggi su Perec e su Manganelli traduttore di Poe. Nel primo caso la scrittura altamente programmatica e dai meccanismi precostituiti di Perec è *acrobazia*¹⁸⁵ del genio del suo autore:

Naturalmente, per farlo deve ricorrere ad *acrobazie* grammaticali (mai usare un infinito), lessicali, ortografiche e logiche esilaranti. [...] Questo dell'acrobazia della parola è il versante felice di Perec, tanto più felice quanto più programmatico e ossessivo (*Ricordo di Georges Perec*, 1982, CS, p. 1390).

Nell'estratto seguente le metafore si affollano le une sulle altre, credo pure inevitabilmente, nel tentativo di descrivere il mirabile stile (inteso come vera e propria tecnica) del traduttore e di chi è tradotto:

Uno spettacolo verbale in cui si succedono i *numeri* più svariati e sfarzosi e spericolati e d'effetto [...] e a questo gigantesco *one-man show* in cui la stessa voce *d'attore* è riconoscibile nei registri più diversi, dal falsetto al basso profondo, poteva corrispondere solo l'*one-man show* traduttorio d'uno scrittore come Manganelli [...] ma in questo suo esser se stesso ha concentrato tante gamme, tanti timbri da poter mimare, con una fedeltà e una tenuta che non vengono mai meno, colui che è certo il suo autore ideale: il Grande Mistificatore che meglio d'ogni altro incarna il programma manganelliano di «letteratura come menzogna» (*Poe tradotto da Manganelli*, 1983, CC, p. 930).

Poe è un giocoliere, un mago, un circense della parola che riesce a mettere in piedi uno “spettacolo di cui è l'unico protagonista” (traducendo l'anglicismo), ma non solo, è anche un attore (da commedia o farsa, un agitatore di marionette), dalle molte *voci* (i *registri*). A una tale virulenza creatrice poteva corrispondere soltanto un traduttore (e uno scrittore) di altrettanta spericolatezza. Il traduttore è dunque un *mimo*, che nel tradurre un altro, finisce per realizzare il proprio programma letterario della «letteratura come menzogna».

¹⁸⁵ La metafora ricorre in più luoghi, tra cui: «Il grande dono che Sterne fa non solo a Diderot ma alla letteratura mondiale, che in seguito avrebbe imboccato il filone dell'ironia romantica, è il piglio disinvolto, lo sfogo d'umori, le acrobazie della scrittura» (*Denis Diderot, Jacques le fataliste*, CC, p. 846).

Attraverso quest'ultimo capitolo ho cercato di sviscerare la presenza metaforica nella saggistica calviniana. Le diverse strutture sottostanti alle metafore prolungate hanno evidenziato l'ampiezza del fenomeno e la sua complessità, mentre le aree semantiche dimostrano la vastità degli interessi calviniani e la sua capacità di comunicare attraverso la metafora e la similitudine. Infine, le ultime metafore prese in considerazione, di carattere metalinguistico, rivestono un'importanza centrale nel sistema calviniano, soprattutto negli ultimi scritti, in quanto rispecchiano le possibilità di manipolazione della lingua operate da Calvino, che spesso si orientano verso il gioco linguistico, proprio come gli amati francesi Ponge, Perec e, ovviamente, Queneau.

Conclusioni finali

Dallo studio emerge l'evoluzione stilistica ma anche culturale di Calvino saggista: il giovane fortemente coinvolto nelle vicende politiche e sociali della sua epoca si trasforma infatti negli anni in un critico attento soprattutto alle questioni letterarie.

Dal punto di vista dello stile si nota la totale scomparsa del lessico politico e ideologico del primo periodo, che lascia il passo a una lingua limpidissima, pressoché scevra di tecnicismi. Con il tempo la sintassi si affina, rinunciando alle ripetizioni troppo insistite: le architetture su cui poggia la frase sono solide, basate per lo più su una logica dualistica di tipo parallelistico, che sembra far procedere lo scritto in modo automatico, quasi ci fosse un ordine prestabilito. Talvolta, però, in queste strutture irrompe un ordine classificatorio ossessivo che sfocia nel flusso caotico dell'enumerazione. Quest'ultima, infatti, insieme al parallelismo costituisce lo stilema di base di Calvino maturo. Negli ultimi saggi siamo quindi di fronte a un altissimo tasso di strutturazione formale, retta da ingranaggi perfetti che raramente si inceppano. Tuttavia, a differenza dei primissimi scritti, non solo influenzati dall'ideologia, ma anche frutto della consapevolezza della centralità delle questioni letterarie nel più vasto panorama politico e culturale, gli ultimi saggi tendono a chiudersi in una critica non sempre innovativa, che spesso ricade su temi e autori parte del proprio canone personale. Nel segno della continuità ho riscontrato invece una presenza insistita di elementi figurali, che negli anni crescono per numero e complessità.

Per lo stile del giovane autore ho iniziato uno studio sul lessico critico che potrebbe allargarsi a più aree lessicali della saggistica novecentesca, coinvolgendo un ampio numero di autori. Dal punto di vista delle strutture della frase, invece, credo che si possa percorrere una strada poco battuta (a cui ho potuto solo accennare) osservando il ruolo delle parentetiche nell'opera calviniana (saggistica ma anche narrativa). Un altro elemento che ha suscitato il mio interesse è costituito dalla struttura e dalla semantica metaforiche, per cui sarebbe interessante disporre di uno studio che comprenda saggistica e narrativa: questo permetterebbe infatti di reperire figure di grande rilevanza nel sistema calviniano.

Ringraziamenti

Ringrazio innanzitutto il mio relatore prof. Sergio Bozzola per avermi guidato in questo percorso, soprattutto per la sua grande disponibilità per aver annotato questo scritto anche durante la pausa estiva. Se questa ricerca è stata un'occasione formativa di spessore lo devo alla sua guida mai invadente, ma sempre puntuale.

Un pensiero speciale va ai miei genitori, che mi hanno dato la possibilità di studiare lontana da casa in più occasioni, nella bella Padova e poi nell'amatissima Parigi. Prima ancora che io potessi capirlo da sola, infatti, hanno previsto che una formazione troppo a portata di mano non sarebbe stata per me la scelta migliore. Dunque a loro va un ringraziamento duplice, per la loro lungimiranza e il loro sostegno costante nel corso degli studi.

A Francesco per essermi stato vicino in questi anni, per la sua limpidezza di pensiero, che mi accompagna ogni giorno.

Infine ultimi, ma primi, gli amici con cui la strada si percorre per mano.

Edizioni in uso e sigle

L'edizione di riferimento è l'unica che raccolga una vasta scelta di saggi tra quelli mai riediti da Calvino in volume:

Calvino, I. (1995), *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, II voll., Milano: Mondadori

Al primo volume di questa appartengono le raccolte maggiori:

PS = *Una pietra sopra* in Calvino 1995

CS = *Collezione di sabbia* in Calvino 1995

LA = *Lezioni americane* in Calvino 1995

Ma anche la sezione *Scrittori, poeti, saggisti* di cui fanno parte i saggi del *corpus*, ripartiti secondo la divisione seguente:

CC = sezione *Classici* in Calvino 1995

CI = sezione *Contemporanei italiani* in Calvino 1995

CS = sezione *Contemporanei stranieri* in Calvino 1995

Gli altri volumi dei «Meridiani» Mondadori delle *Opere* di Calvino:

Calvino, I. (1991), *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, vol. I, Milano: Mondadori.

Id. (1992), *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, vol. II, Milano: Mondadori.

Id. (1994), *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, vol. III, Milano: Mondadori.

Id. (1993), *Fiabe italiane*, Milano: Mondadori.

Id. (2000), *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano: Mondadori.

Bibliografia

- Alicata, M. (1968), *Scritti letterari*, Milano: Il saggiatore.
- Baranelli, L. (2007), *Bibliografia di Italo Calvino*, Pisa: Edizioni della Normale.
- Barengi, M. (2007), *Italo Calvino. Le linee e i margini*, Bologna: Il Mulino.
- Id. (1995), *Introduzione in Calvino* 1995.
- Id. (2009), *Italo Calvino*, Bologna: Il Mulino.
- Barthes, R. (1957), *Mythologies*, Paris: Seuil, traduzione italiana id. (1962), *Miti d'oggi*, Milano: Lerici.
- Id. (1989), *La camera chiara*, Torino: Einaudi.
- Belpoliti, M. (1995), *Riga. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Milano: Marcos y Marcos.
- Bertone, G. (1994), *Italo Calvino*, Torino: Einaudi.
- Id. (1988), *Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città*. Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo, a cura di G. Bertone, Genova: Marietti.
- Borsa, M. (1902), *Le case operaie in Inghilterra I*, «Critica Sociale», a. XII, n. 4, pp. 59-61.
- Bozzola, S. (1996), *La retorica dell'eccesso*, Padova: Antenore.
- Brugnolo, S.; Colussi, D.; Zatti, S.; Zinato, E. (2016), *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma: Carocci.
- Bucciantini, M. (2007), *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Roma: Donzelli.
- Calvino, I. (1956), *Fiabe italiane*, Torino: Einaudi.
- Id. (1958), *I racconti*, Torino: Einaudi.
- Id. (1965), *Le Cosmicomiche*, Torino: Einaudi.
- Id. (1970), *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Torino: Einaudi.
- Id. (1972), *Le città invisibili*, Torino: Einaudi.
- Id. (1973), *Il castello dei destini incrociati*, 2a ediz. accresciuta, Torino: Einaudi.
- Id. (1983), *Palomar*, Torino: Einaudi.
- Id. (1983a), *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano: Mondadori.
- Id. (1988), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano: Garzanti.
- Cases, C. (1987), *Patrie lettere*, 2a ediz. accresciuta, Torino: Einaudi.
- Coletti, V. (1988), *Calvino e l'italiano «concreto» e «preciso»* in Bertone 1988.
- Colussi, D. (2017), *Stili della critica Novecentesca*, Roma: Carocci.
- Dardano, M. (2005), *Nuovo manuale di linguistica italiana*, Bologna: Zanichelli.
- Dardano, M.; Trifone, P. (1985), *La lingua italiana*, Bologna: Zanichelli.
- Ferretti, G. C. (1989), *Le capre del Bikini*, Roma: Editori riuniti.
- Folena, G. (1989), *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*, Padova: Liviana.
- Fortini, F. (1957), *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Milano: Feltrinelli, per il numero di pagina si fa riferimento all'edizione del 2018, Macerata: Quodlibet.
- Id. (1965), *Verifica dei poteri*, Milano: Il Saggiatore, per il numero di pagina si fa riferimento all'edizione del 2017 (che tiene conto delle riedizioni successive alla prima).
- GDLI (1961-2002), *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, 21 voll., Torino: Utet.
- GRADIT (1999-2000), *Grande dizionario italiano dell'uso*, diretto da T. De Mauro, 6 voll., Torino: Utet.
- Gramsci, A. (1975), *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di V. Gerratana, 4 voll., Torino: Einaudi.
- Henry, A. (1971), *Métonymie et métaphore*, Paris : Klincksieck, , per il numero di pagina si fa riferimento a id. (1975), *Metonimia e metafora*, Torino: Einaudi.

- Lausberg, H. (1969), *Elementi di retorica*, Milano: Mursia, per il numero di pagina si fa riferimento all'edizione del 2002, Bologna: Il Mulino.
- Lavezzi, G. (2004), *Breve dizionario di retorica e stilistica*, Roma: Carocci.
- LEI (1979-in corso), *Lessico etimologico italiano*, edito da Max Pfister, Wiesbaden: Reichert.
- Luperini, R.; Cataldi, P.; Marrucci, M. (2012), *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Palermo: Palumbo.
- Matt, L. (2011), *La narrativa del Novecento*, Bologna: Il Mulino.
- Mengaldo, P.V. (1989), *Aspetti della lingua di Calvino* in Folena 1989 (poi anche in *id.* 1991).
- Id.* (1991), *Il sistema Calvino. Fantasie del vuoto in Collezione di sabbia* in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Id.* (1994), *Il Novecento*, Bologna: Il Mulino.
- Id.* (1998), *Italo Calvino in Profili di critici del Novecento*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Mortara Garavelli, B. (1956), *Studi sintattico-stilistici sulle proposizioni incidentali*, Torino: Pubblicazioni della facoltà di lettere e filosofia.
- Ead.* (1988), *Manuale di retorica*, Milano: Bompiani, per il numero di pagina si fa riferimento all'edizione del 2016.
- Muscetta, C. (1958), *Realismo e controrealismo*, Milano: Cino del Duca Editore.
- Nencioni, G. (1983), *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna: Zanichelli.
- Palermo, M. (2013), *Linguistica testuale dell'italiano*, Bologna: Il Mulino.
- Id.* (2015), *Linguistica italiana*, Bologna: Il Mulino.
- Pavese, C. (1951), *La letteratura americana e altri saggi*, a cura di I. Calvino, Torino: Einaudi.
- Id.* (2009), *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950*, Torino: Einaudi.
- Perelman C.; Olbrechts-Tyteca, L. (1958), *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris: PUF, 1a ediz. italiana *id.* 1966, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino: Einaudi, per il numero di pagina si fa riferimento all'edizione del 2013.
- Pozzi, G. (1974), *La rosa in mano al professore*, Friburgo: Edizioni universitarie.
- Id.* (1984), *Temi, topoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. I Teoria e poesia*, Torino: Einaudi.
- Prandi, A. (1955) *Immagini della storia*, «Convivium», XXIII, Torino: Società editrice internazionale, p. 237.
- Propp, V. Ja. (1966), *Morfologia della fiaba*, 1a ediz. russa 1928, Torino: Einaudi.
- Id.* (1970), *Morphologie du conte*, Paris: Seuil.
- Queneau, R. (1984), *I fiori blu*, traduzione di I. Calvino, Torino: Einaudi.
- Raboni, G. (1988), *I bei tempi dei brutti libri*, Ancona: Transeuropa.
- Id.* (2019), *Meglio star zitti? : Scritti militanti su letteratura cinema teatro (1964-2004)*, a cura di L. Daino, Milano: Mondadori.
- Renzi, L.; Salvi, G.; Cardinaletti, A. (1995), *Grande grammatica italiana di consultazione. Tipi di frasi, deissi, formazione delle parole*, vol. III, Bologna: Il Mulino.
- Ricœur, P. (1975), *La métaphore vive*, Paris: Seuil.
- Sabatini-Coletti (2008), *Il Sabatini Coletti dizionario della lingua italiana*, diretto da F. Sabatini e V. Coletti, Milano: Rizzoli.
- Scarpa, D. (1999), *Italo Calvino*, Milano: Mondadori.
- Serianni, L. (1988), *Grammatica italiana*, Torino: Utet.
- Serianni, L.; Antonelli, G. (2011), *Manuale di linguistica italiana*, Milano: Mondadori.
- Spitzer, L. (1959), *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino: Einaudi.
- Testa, E. (1997), *Lo stile semplice*, Torino: Einaudi.
- Vittoria, A. (1990), *La commissione culturale del Pci dal 1948 al 1956*, «Studi storici», XXXI, 1, pp. 135-70, Roma: Fondazione Istituto Gramsci.

- Vittorini, E. (2008), *Letteratura arte società . Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, vol. II, Torino: Einaudi.
- Zinato, E. (2010), *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Roma: Carocci.